UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PERIODISMO

HISTORIA DEL REMAKE CINEMATOGRÁFICO ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL

AUTOR: JORGE ZARAUZA CASTRO

Director y tutor: Francisco Perales Bazo
Codirector: Ramón Navarrete Galiano

Línea de Investigación en Comunicación Audiovisual
Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Sevilla, Septiembre 2019

AGRADECIMIENTOS

Finalizada esta tesis doctoral, llega el momento de hacer balance y agradecer a todas aquellas personas e instituciones que me han ayudado, de un modo u otro, a lo largo de estos cinto años de dedicación plena. Gracias a ellas, hoy se pone punto y final a un lustro de investigación, *remakes*, cine español y mil anécdotas que siempre me acompañarán a lo largo de mi vida. Tal vez, dentro de unos años, vuelva a ella, las reviva de nuevo y me adentre en mi propio *remake*, actualizando y mejorando esta investigación.

En este sentido, me gustaría destacar el trabajo de mis directores de tesis, Francisco Perales Bazo y Ramón Navarrete Galiano, quienes no han dudado en ayudarme ante cualquier obstáculo, duda o desmotivación a lo largo de todo este camino. Por todo ello, me gustaría agradeceros todo la confianza depositada en mi, vuestras incansables correcciones y vuestra paciencia. Además, gracias por los consejos, por no cortar nunca mi creatividad y por aceptar siempre mis propuestas.

Por otro lado, me gustaría dar las gracias a todos y cada uno de los profesores que me han ayudado a lo largo de toda mi carrera, ya que sin ellos hoy no estaría aquí. Especialmente a Rosario Luna, profesora de la Universidad de Extremadura, quien lamentablemente ya no está entre nosotros, pero a la que quiero darle las gracias de todo corazón por enseñarme tanto y a la que quiero decir que, a día de hoy, sigo aplicando todo lo que me enseñó.

Además, me gustaría agradecer el trabajo fundamental que hacen instituciones como la Filmoteca Española o la Biblioteca Nacional de España, entre otras, por la conservación de nuestro séptimo arte. Sin ellas, me hubiese sido imposible realizar esta tesis doctoral. Especialmente querría reconocer la profesionalidad de José Luis Estarrona, encargado del Departamento de visionado de la Filmoteca.

Continuando con los agradecimientos, debo detenerme en mi familia, mis padres y mi hermano, quienes han luchado a mi lado en ésta y en mil batallas más. Gracias por los ánimos a cualquier hora, las palabras de consuelo y los consejos que siempre me habéis dado. Gracias por aguantar mi mal humor, mis llamadas y mis inseguridades agotadoras. Y gracias por haberme ayudado en todo, por creer en mí y por acompañarme en todos los caminos que he emprendido. Sé que estas palabras no son suficiente, ya que todo lo que me habéis dado en

estos cinco años, y todo lo que hemos vivido juntos a lo largo de esta tesis, no se puede agradecer en seis líneas, pero quiero que sepáis de corazón que siempre os lo agradeceré y que sin vosotros esta tesis no hubiese llegado a su fin. Esta tesis es tanto mía como vuestra.

También quiero dar las gracias a mis amigos, a Leticia, María, Tamara, Miriam, Alberto, Mario, Chema, Julia, Marta, Rebeca, Laura y Luis, por escucharme, por obligarme a desconectar, por distraerme con cualquier plan y por ser un apoyo incondicional en aquellos momentos en los que las fuerzas me fallaban. Gracias por vuestras cenas, conversaciones, mensajes, palabras de ánimo y planes de futuro que pronto podremos llevar a cabo. Además, también quiero agradecer a todas aquellas personas que a lo largo de estos cinco años han sabido sacarme una sonrisa.

Por otro lado, quiero transmitir mi más profundo agradecimiento a Pedro, Aurora, Carmen y Coquito. Tal vez ellos no sepan lo mucho que me han ayudado a lo largo de estos cinco años, pero su cariño ha sido clave en todos aquellos momentos en los que mi familia estaba lejos y ellos, con los brazos abiertos, me han acogido en su casa y me han hecho que me sintiese como en la mía. Gracias por las tardes de descanso, los paseos, las conversaciones en la cocina y los consejos que siempre me habéis dado. Gracias por vuestras correcciones, por vuestra implicación desinteresada y por siempre tener palabras bonitas que dedicarme. Este tesis también es vuestra.

Por último a ti, Ricardo, por soportar mis lagrimas, mi cansancio, mis ideas locas y mis malas contestaciones. Gracias por amoldar tu vida a la mía durante estos cinco años, por tu implicación constante ante cualquier problema que me surgiese, por tu apoyo incondicional cada día y por ser la mejor persona que he conocido. Gracias por tus palabras de ánimo, tus correcciones, por levantarme cuando más lo necesitaba y por no cansarte nunca de mí, del *remake* y de esta tesis. Este trabajo es tuyo, y siempre lo será. Estoy totalmente convencido de que sin ti nunca lo hubiese logrado. Gracias por no fallarme nunca.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 7

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS 9
2.1. Objetivos 9
2.2. Hipótesis 10

3. METODOLOGÍA 11
3.1. Criterios de análisis y parámetros de delimitación del campo a estudio 16
3.2. Variedad de fuentes utilizadas 18

4. EL REMAKE CINEMATOGRÁFICO 20
4.1. Concepto, definición y características 20
4.2. Clasificaciones del *remake* cinematográfico según diferentes autores 25
4.2.1. Clasificación personal 40
4.3. Motivos por los que se realiza un *remake* 52
4.4. Conceptos que pueden llevar a equívocos 58
4.5. Aspectos legales del *remake* 77
4.6. Intertextualidad, hipertextualidad y reescritura fílmica 87

5. HISTORIA DEL REMAKE CINEMATOGRÁFICO ESPAÑOL 95
5.1. Introducción 95
5.2. Años 10 (1910 – 1919) 103
5.3. Años 20 (1920 – 1929) 113
5.4. Años 30 (1930 – 1939) 190
5.5. Años 40 (1940 – 1949) 305
5.6. Años 50 (1950 – 1959) 451
5.7. Años 60 (1960 – 1969) 669
5.8. Años 70 (1970 – 1979) 881
5.9. Años 80 (1980 -1989) 1088
5.10. Años 90 (1990 – 1999) 1230
5.11. Años 2000 (2000 – 2009) 1315
5.12. Años 2010 (2010 – 2019) 1393

5.13. Obras excluidas....1424

6. CONCLUSIONES....1439
6.1 Verificación de la hipótesis....1439
6.2 Evaluación de los objetivos....1440

7. BIBLIOGRAFÍA....1462

8. ANEXO....1542
8.1. Listado de remakes españoles....1542

1. INTRODUCCIÓN

La idea de esta tesis doctoral parte de un trabajo académico previo en el que se incidió, de manera superficial, en varias líneas de investigación relacionadas con el *autoremake* y el *remake* cinematográfico. Además, en dicho trabajo también se abordaron dichos conceptos desde un punto de vista práctico, lo que permitió establecer un contacto directo con la práctica a estudio. No obstante, y a pesar de todo lo detallado anteriormente, las limitaciones con las que cuenta un trabajo fin de máster no permitieron profundizar en los diferentes factores que definen y caracterizan estos dos conceptos fílmicos.

Antes de continuar, cabe señalar que esta tesis doctoral se documentó acerca de los posibles estudios previos sobre el *remake* y los diversos enfoques que pudieran existir respecto a esta práctica cinematográfico. En este sentido, y tras una ardua búsqueda por diferentes bases de datos, catálogos y bibliografías, se comprobó que a nivel nacional no existían estudios acerca del *remake* español, lo que supone una gran reto, pero también aporta valor a esta tesis doctoral.

Por otro lado, y en cuanto al tema de esta tesis doctoral, se ha decidido profundizar en el *remake* cinematográfico español, una de las prácticas fílmicas más utilizadas a lo largo de la historia del cine pero, también, una de las más cuestionadas tanto por el público como por la crítica. La controversia en torno a esta práctica está relacionada con una serie de prejuicios infundados que asocian el *remake* a la falta de ideas de los productores o directores y al intento de obtener unos beneficios económicos al repetir un éxito del pasado sin aportar nada nuevo.

Establecida dicha contextualización social de la práctica, esta tesis doctoral aborda el *remake* cinematográfico desde un punto de vista teórico. Además, se pretende valorar, objetivamente y con datos fehacientes, el recorrido de la misma a lo largo del séptimo arte nacional. Así, el objetivo principal de esta investigación es poner en valor dicha práctica fílmica y conocer su historia dentro de la industria audiovisual española. Para ello, se profundiza en el término a estudio, sus características, las diversas taxonomías que lo analizan y los motivos por los que se llevan a cabo versiones de obras ya filmadas. Además, se desarrolla una definición propia del concepto de *remake* cinematográfico y se establece una clasificación personal que profundiza, desde un nuevo enfoque, en la práctica a estudio.

Una vez establecidos los pilares teóricos del *remake*, esta tesis doctoral orienta su investigación hacia el terreno cinematográfico nacional, donde se estudia la evolución y el desarrollo del *remake* a lo largo de la historia del cine español. En este sentido, y a través de dicho enfoque, se conoce cuál ha sido el comportamiento de esta práctica dentro de la industria nacional. Así, se elabora un recorrido detallado y exhaustivo que aborda los 106 años de historia de esta práctica, desde la aparición del primer *remake* español en 1913 hasta la actualidad.

De este modo, y a través de un planteamiento histórico-estético y sociológico, se estudian los factores que forman parte de la historia del *remake* español, al igual que se revela la evolución de dicha práctica. A lo largo de esta nueva línea de investigación, también se ahonda en los directores que más *remakes* han realizado, los elementos que intervienen en la realización de nuevas versiones fílmicas, las posibles obras de referencia que se usan en los argumentos de estas películas o cómo influyen los acontecimientos sociales en la práctica a estudio.

En definitiva, esta tesis doctoral aborda, desde una perspectiva teórica y analítica, el estudio de una de las prácticas cinematográficas más utilizadas en la industria cinematográfica como es el *remake* y, además, extrapola dichos conocimientos al terreno fílmico nacional, donde se profundiza en su evolución y desarrollo a lo largo de la historia del cine español.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

2.1. Objetivos

Como se ha comentado anteriormente, esta tesis doctoral estudia la historia del *remake* cinematográfico español. Para ello, esta investigación realizará un análisis histórico-estético, y también sociológico, con el que poder incidir en profundidad en la historia de esta práctica dentro del séptimo arte nacional, su desarrollo y su evolución. De este modo, y para abordar el tema a estudio, se toma como punto de partida los 122 años de historia del cine español, con el objetivo de conocer la praxis a estudio desde su nacimiento hasta la actualidad. Además, dicho planteamiento permite profundizar en los cambios estéticos, técnicos, cinematográficos y sociales que se llevan a cabo entre la obra original y la nueva versión de dicha pieza.

En este sentido, el **objetivo principal** de esta tesis doctoral es poner en valor la práctica del *remake* cinematográfico español. Para ello, se profundizará de forma detallada en la praxis a estudio y en todos los elementos que la compone. Además, se profundizará en sus características, evolución y desarrollo. De este modo, se pretende demostrar la importancia de esta práctica fílmica dentro del séptimo arte español y revindicar así su reconocimiento.

No obstante, para alcanzar el objetivo principal descrito anteriormente, esta investigación establecerá diferentes **objetivos específicos** que complementan el tema a estudio y refuerzan esta tesis doctoral.

1. Elaborar una contextualización teórica que analice todos los aspectos vinculados con el *remake* cinematográfico.
2. Profundizar en el concepto de *remake*. Definir y delimitar las características básicas de la práctica a estudio y los motivos de su realización.
3. Fijar un listado completo y detallado de todos los *remakes* cinematográficos españoles.
4. Desarrollar una clasificación propia del *remake* cinematográfico.
5. Analizar la evolución de la práctica a estudio a lo largo de la historia del séptimo arte nacional.
6. Profundizar en el conocimiento del séptimo arte español a través de las películas a estudio.

7. Incidir en la evolución política, cultural e histórica de la sociedad española a través del *remake*.
8. Determinar los rasgos que definen el *remake* cinematográfico español.

2.2. Hipótesis

De acuerdo a todo lo anteriormente expuesto, y tomándolas como punto de partida para desarrollar esta investigación, se han establecido las siguientes hipótesis:

Hipótesis 1: El *remake* es una práctica cinematográfica que es independiente a las tendencias de las producciones fílmicas españolas.

Hipótesis 2: El *remake* español, a pesar de que actualmente se encuentra en decadencia, ha sido una de las prácticas cinematográficas más importantes en la historia del cine nacional.

Hipótesis 3: Los *remakes* en los que se lleva a cabo una actualización temporal de la narración reflejan la evolución de la sociedad.

3. METODOLOGÍA

Esta tesis doctoral es una investigación de índole histórico-descriptiva centrada en el cine español y está formada por dos partes claramente diferenciadas a través de las cuales se ha estudiado el concepto de *remake* cinematográfico, sus características, su evolución y su desarrollo dentro del séptimo arte nacional. Además, se ha podido profundizar en los motivos por lo que se realiza una nueva versión fílmica de una obra ya existente y en las diversas tipologías que analizan y estudian el *remake* como práctica cinematográfica. De este modo, y para llevar a cabo este proyecto, se han establecido dos caminos que se complementan y se refuerzan entre sí. Para ello, se ha desarrollado, en primer lugar, un marco teórico y conceptual que estudia el *remake* cinematográfico desde una perspectiva académica, para posteriormente extrapolar dichos conocimientos al cine español y profundizar, de forma exhaustiva, en la praxis a estudio desde un punto de vista práctico.

En este sentido, y debido a dicho planteamiento inicial, se debe señalar que esta tesis doctoral ha contado con dos sistemas de estudio que han sido aplicados de forma individual a cada una de las partes que forman esta investigación.

- Marco teórico

Antes de profundizar en los pasos que se siguieron a la hora de elaborar el marco teórico de esta investigación, se debe señalar que la génesis de esta tesis doctoral es un Trabajo de Fin de Máster personal que indaga, de forma superficial, en la práctica del *remake* y, más concretamente, en el *autoremake*. Así, y a partir de dicho trabajo, se contemplaron los posibles caminos a estudio y se decidió tomar como punto de partida el concepto de *remake*. Una vez establecido el tema de investigación, se realizó una búsqueda exhaustiva de material, bibliografía y estudios previos que permitieron contextualizar y conocer los diversos enfoques vinculados al tema a estudio. Además, se pudo comprobar que no existían investigadores nacionales que hayan estudiado, en profundidad, el *remake* español, lo que aporta originalidad y relevancia a esta tesis.

Una vez contextualizado el campo a estudio, y debido a la amplitud del concepto a tratar, se estableció que la investigación estaría centrada en el análisis de la historia del *remake* español. Además, se fijaron una serie de parámetros que delimitaban el campo a

estudio y establecían las obras que iban a ser contempladas en esta investigación. Cabe señalar que dichas pautas serán detalladas posteriormente.

Posteriormente, esta investigación profundizó en el concepto a estudio, las características del mismo, los motivos por los que se lleva a cabo, las diversas tipologías y los aspectos legales vinculados al *remake*. Además, esta tesis doctoral también abordó las diferencias existentes entre esta praxis y diversos términos fílmicos parejos al *remake*. Continuando con los temas tratados, se debe señalar que esta tesis doctoral también ha elaborado una clasificación, propia y personal, del concepto a estudio, planteada desde una perspectiva novedosa. En ella, se analiza el *remake* atendiendo a las semejanzas y diferencias existentes entre la nueva versión y la obra original. Por otro lado, se confeccionó una definición propia de dicha práctica, abarcando todos los aspectos que el *remake* recoge a lo largo de su ejecución.

Atendiendo a la realización de esta primera parte, cabe destacar que todos los aspectos analizados fueron estudiados a partir de una investigación bibliográfica. Para ello, se consultados estudios previos, monográficos relacionados con el cine y revistas especializadas en el terreno fílmico que estudiasen desde una perspectiva científica el concepto a tratar.

- Cuerpo del trabajo

Finalizado el marco teórico, y fijadas las bases sobre las que se sustenta el cuerpo de este trabajo de investigación, se detallará la metodología utilizada en la segunda parte de esta tesis doctoral. En primer lugar, se realizó una búsqueda exhaustiva para localizar las obras nacionales que reuniesen todos los requisitos establecidos en el marco teórico. Para ello, se consultaron enciclopedias de cine, diccionarios, catálogos, periódicos, revistas y libros especializados en versiones, adaptaciones y *remakes*. Además, esta investigación hizo un análisis comparado entre dichas fuentes para confirmar aquellas obras que no estuviesen detalladas de una forma clara.

Una vez concluido el primer borrador, esta tesis doctoral elaboró un primer listado que contemplaba, entre obras originales y *remakes*, con 350 películas a estudio. A partir de este momento, y tras profundizar en ellas, se tuvo que excluir un gran número de películas debido a que no cumplían con los requisitos establecidos previamente, lo que fijó el cuerpo a

estudio en un total de 255 películas. Finalizado el listado definitivo, se comenzó a buscar los ejemplares de dichas cintas para realizar un visionado directo de las mismas. Para ello, se consultaron bases de datos *online*, archivos fílmicos, bibliotecas, filmotecas y colecciones privadas. Tras esta búsqueda, se pudo conocer el estado actual de conservación de cada *film* a estudio. Como se verá más adelante, el hecho de que una estuviera desaparecida, *a priori*, no fue motivo de descarte, ya que se intentó recuperar la información necesaria para su análisis gracias a otras fuentes históricas.

Establecidas las obras originales y los *remakes* que actualmente cuentan con ejemplares conservados, se elaboró una ficha de análisis en la que se recogían una serie de parámetros con los que realizar un estudio pormenorizado del material fílmico visionado. Dentro de dichos ítems se encuentra:

- Aspectos técnicos: título, año de estreno, director, duración, color, sonido, etc.
- Sinopsis detallada de la obra.
- Género cinematográfico al que pertenece y si se produce un cambio respecto a las versiones anteriores.
- Cambios técnicos (color, sonido, calidad cinematográfica, etc.) y espacio-temporales (ubicación geográfica, histórica, evolución social y demás).
- Argumento: análisis comparado en el que se detalla si los elementos narrativas que componen la película se mantienen, eliminan, cambia o incorporan, respecto a la obra original.
- Personajes: análisis comparado en el que se detallan los personajes que se mantienen, eliminan, cambia o incorporan.
- Valoraciones personales.
- Establecer si se trata, o no, de un *remake* y cuál es su categoría.

Concluida la ficha de análisis, se tuvieron que realizar numerosos desplazamientos a la Filmoteca Española y a la Biblioteca Nacional con el objetivo de visionar todo el material fílmico necesario. Además, también se realizaron consultas en bibliotecas provinciales y universitarias para conocer así, y de primera mano, el contenido original. Paralelamente se fueron completando la ficha correspondiente a cada *film* para poder realizar posteriormente un análisis comparativo de las mismas. Una vez visualizadas todas las obras, esta

investigación realizó una actualización de la clasificación del *remake* para completarla con las películas visionadas y adaptarla a todo el campo a estudio de esta tesis doctoral.

Finalizada esta parte, se reordenó el listado de las 255 películas a estudio para poder comenzar con la redacción de la historia del *remake* cinematográfico nacional. En este sentido, el objetivo era realizar un estudio retrospectivo y en profundidad de la historia del *remake* cinematográfico dentro del séptimo arte nacional. Así, se buscaba establecer el nacimiento de la práctica, su desarrollo a lo largo de los años y su evolución dentro de la industria española.

Profundizando en este apartado, se debe incidir en que dichas obras fueron ordenadas teniendo en cuenta el *remake* y no la obra original. Así, y a modo de ejemplo, las películas *Recluta con niño* (Pedro Luis Ramírez, 1956) y *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970) se agruparon en la década de los 70, ya que la cinta de Fernández es el *remake* y, por tanto, se le da prioridad a ella. Además, éstas se agruparon en décadas, y dentro de cada una de ellas en primeros, segundos, terceros y sucesivos *remakes*. Además, las obras se establecieron por año y, si dentro de un mismo año se estrenaban más de un *remake*, por orden alfabético. Esto se debe a que no siempre se ha podido detallar la fecha exacta de estreno de una obra debido a la falta de información, especialmente de las primeras décadas.

Para la redacción del apartado de la historia del *remake* español, esta investigación realizó un análisis específico de cada obra a estudio, relacionándola con la cinta original y, si hubiera, con otras versiones anteriores. En este sentido, se tomó como referencia la ficha anteriormente descrita y se trataron todos los aspectos recogidos en ellas. Atendiendo a la redacción de estos análisis, cabe destacar que cada *remake* fue estudiado de la siguiente manera:

- Obra de referencia en el caso de que existiese.
- Cinta original.
- *Film* que podría ser un *remake*.
- Análisis comparativo de ambas cintas
- Conclusión en la que se establece si se da la práctica a estudio.

Además, para la realización de dichos estudios se consultaron múltiples fuentes de información, como la prensa de la época, revistas especializadas, actas de congresos,

publicidad de la película y cualquier otro documento que pudiese aportar información vinculada a las cintas. En este sentido, cabe destacar que hubo películas que se tuvieron que descartar debido a que la ausencia de datos imposibilitaba poder realizar el análisis comparativo necesario para determinar si eran o no un *remake*.

Por otro lado, y continuando con la historia de esta práctica cinematográfica, se debe incidir en la forma en la que se analizaron los segundos, terceros y sucesivos *remakes* a lo largo de este epígrafe. Así, cada película fue analizada con la obra original y con las versiones anteriores a ella. En este sentido, y tomando como ejemplo un tercer *remake*, esta investigación analiza, de forma comparativa, dicha obra con la pieza original y, posteriormente, con los dos *remakes* anteriores. De este modo, y a través de dicho método, se ha podido conocer las diferencias y semejanzas existentes entre todas estas versiones.

Finalmente, y para completar este apartado, se realizó una introducción global de la historia del *remake* y se redactaron otras introducciones individuales para cada década, con el objetivo de contextualizar la práctica a estudio dentro del panorama del séptimo arte nacional.

Una vez concluido el estudio de la historia del *remake* español a través de las 255 películas que lo componen, esta investigación realizó una nueva base de datos en la que se recogía el título de la obra, director, año, aspectos técnicos, peculiaridades y tipo y número de *remake.* Así, y a partir de esta recopilación de información, esta tesis doctoral realizó las conclusiones sobre el estudio de la historia del *remake* cinematográfico español.

Por otro lado, esta tesis doctoral decidió elaborar un último apartado en el que se contemplan todas las obras descartas a lo largo de dicha investigación. En este sentido, dicho epígrafe tiene un doble objetivo. Primero, se pretende aportar luz a aquellas obras que pueden parecer *remakes* por su título o temática y no lo son. Aquí se recogen películas que se llaman igual, pero no guardan ninguna relación argumental y aquellas que parten de un mismo personaje o hecho histórico, pero cuyas narraciones no guardan suficientes similitudes. Finalmente, y señalando futuras líneas de investigación, esta investigación ha decidido recoger todas aquellas películas que han tenido que ser descartadas por falta de información. De este modo, se recoge toda la información que se ha podido recopilar con el objetivo de continuar su estudio en futuras investigaciones.

3.1. Criterios de análisis y parámetros de delimitación del campo a estudio

En este apartado se detallarán las pautas que se han establecidos a la hora de analizar, visionar y categorizar el material cinematográfico que forma parte del objeto a estudio en esta tesis doctoral. Dichos criterios se han fijado para delimitar el campo a estudio y aplicar un criterio uniforme a lo largo de toda esta investigación. En este sentido, y debido a la gran amplitud de la industria audiovisual, esta tesis doctoral estableció una serie diversas acotaciones. Por otro lado, se debe señalar que dichos criterios han sido analizados en profundidad con el objetivo de establecer unos límites adecuados y coherentes que no llevasen a equívocos o dobles lecturas. Atendiendo a dichas pautas, esta investigación debe señalar que tan sólo se estudiaron aquellas películas que cumpliesen con los siguientes requisitos:

1. Obras cinematográficas de directores españoles o de nacionalidad española.
2. Películas nacionales o de coproducción nacional.
3. *Films* que hayan sido proyectados en la gran pantalla.
4. Obras cuyo estreno se encuentre recogido entre la aparición del cine en España y el presente, fijando el límite en 2018.
5. Cintas de las que se pueda obtener la información suficiente para realizar un estudio comparado.

Además, y con el objetivo de poder realizar una investigación coherente, esta tesis doctoral ha excluido cierto material cinematográfico que no encajaban dentro del cuerpo a estudio. En este sentido, no se ha contemplado el siguiente material fílmico:

1. Largometrajes de animación
2. Películas eróticas o pornográficas
3. Cine experimental
4. Teatro filmado o que muestren el desarrollo de zarzuelas o ballets
5. *Telefilms* o series de televisión
6. Cortometrajes
7. Películas cuyo recorrido tan sólo haya sido en festivales de cine

Sin embargo, se debe incidir en las dos excepciones que se han contemplado a lo largo de esta tesis doctoral. Por un lado, y en lo que respecta al teatro filmado, se debe señalar que esta investigación sí ha contemplado ciertas obras de este tipo. Así, y debido a que los primeros largometrajes de la historia del cine contaban con cierta teatralidad e, incluso, alguna de estas obras pudieran ser considerada como tales, esta investigación ha considerado necesario rescatar dichos metrajes para poder conocer la evolución del cine a lo largo de sus primeros años.

En lo que respecta a la segunda excepción, se debe mencionar que en esta investigación se han tenido en cuenta, de forma extraordinaria, aquellos cortometrajes de los que posteriormente se ha realizado un *remake* en formato largometraje. Así, estas películas deben tomar como base argumental el cortometraje de referencia y adaptarlo a la gran pantalla guardando semejanzas con él.

En definitiva, estos requisitos han facilitado un estudio controlado y coherente del *remake* cinematográfico español, delimitando una industria inabarcable que cada vez se hace más grande. Además, estas pautas han permitido conocer la práctica a estudio dentro de unos límites específicos.

3.2. Variedad de fuentes utilizadas

Los datos a estudio en esta tesis doctoral provienen, principalmente, de dos fuentes: las primarias (todas aquellas que están relacionadas directamente de las películas a estudio) y las secundarias (material que habla de dichas obras y pertenecen a terceras personas). Además, dentro de todo este material también se encuentran diversos elementos complementarios que han ayudado a la redacción de esta investigación y al estudio de las cintas seleccionadas:

Fuentes primarias:

- Películas a estudio en sus múltiples formatos (DVD, VHS y *online*).
- Guiones de dichas cintas.
- Material vinculado de forma directa a los largometrajes a estudio (*pressbook*, dosieres de prensa de las productoras, anotaciones de los directores o guionistas).
- Fotogramas de las obras.

Fuentes secundarias:

- Libros oficiales de las películas o su rodaje.
- Revistas que novelan los argumentos de las obras a estudio.
- Investigaciones académicas relacionadas con las películas y el concepto a estudio, ya sean capítulos, libros completos, artículos o monográficos.
- Prensa de la época (críticas, entrevistas, artículos, reportajes, etc.)
- Revistas especializadas.

Fuentes complementarias:

- Material adicional de dichos *remakes*.
- Filmografía de algunos de los directores a estudio.

Profundizando en las fuentes utilizadas, y como se ha comentado anteriormente, la consulta de todo este material se ha realizado, principalmente, a través de forma presencial, lo que ha supuesto numerosos desplazamientos a la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional de España, videoclubs, tiendas especializadas y otras bibliotecas. Por otro lado, y de forma *online*, se han accedido a múltiples bases de datos, hemerotecas, repositorios digitales

y webs de la Filmoteca de Cataluña, Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía, Instituto Cervantes y otros portales de publicaciones científicas. Además, esta investigación también ha podido adquirir varias de las obras cinematográficas a estudio en esta tesis doctoral.

En definitiva, el uso y consulta de todas estas fuentes de información ha permitido la realización de esta tesis doctoral y el estudio exhaustivo y pormenorizado del *remake* cinematográfico nacional. Gracias a ellas se han podido detallar elementos ausentes en otros investigaciones, confirmar datos dudosos y esclarecer ciertos elementos desconocidos hasta la fecha.

4. EL REMAKE CINEMATOGRÁFICO

4.1. Concepto, definición y características

En este epígrafe se pretende definir el concepto de *remake* cinematográfico y establecer las características básicas que debe tener una película para poder ser considerada como tal. Para ello, esta tesis doctoral realiza una detallada contextualización de la práctica a estudio a través de múltiples definiciones, puntos de vista, enfoques o perspectivas que aportan diferentes expertos cinematográficos. Finalmente, este apartado concluye con la realización de una definición propia del término a estudio, con la que se pretende delimitar este amplio concepto cinematográfico y englobar los distintos matices que van a ser analizados en este epígrafe.

Definición

A la hora de definir el concepto de *remake*, esta investigación debe señalar que dicha práctica cinematográfica es ambigua, compleja y difícil de delimitar, ya que puede ser abordada desde múltiples perspectivas. En este sentido se expresa Leonardo Quaresima (2002) quien señala que este "término es comúnmente usado en el lenguaje diario y en la publicidad cinematográfica, y sin embargo es un fenómeno de estatus indefinido" (p. 74).

De hecho, no es hasta 2005 cuando la Real Academia Española aborda por primera vez, a través de su *Diccionario panhispánico de dudas*, el concepto cinematográfico a estudio. Así, esta institución señala que la palabra *remake* es un anglicismo y aconseja que debe ser sustituido "por los equivalentes españoles *(nueva)* versión o adaptación, según los casos". De este modo, y a través de esta primera toma de contacto, se ha podido comprobar que la RAE no profundiza en el concepto, sino que establece dos sinónimos con los que recomienda que se nombre a dicha práctica fílmica.

Posteriormente, la edición del año 2014 del *Diccionario de la lengua española* incorpora en su nueva actualización una definición más completa del término de *remake*, afirmando que se trata de una "adaptación o nueva versión de una obra, especialmente de una película". Se entiende, por tanto, que la RAE acepta e incorpora el uso de la palabra *remake* para denominar a todas aquellas nuevas películas que parten de una cinta previa.

Por otro lado, y con la intención de lograr una definición más técnica de la praxis a estudio, esta investigación profundizará en varios diccionarios especializados en el terreno audiovisual como es el caso del *Diccionario de la Comunicación: Televisión, Publicidad, Prensa y Radio* (1988). En dicho libro, se determina que la práctica a tratar es un "vocablo inglés para designar la nueva versión de una película con otros actores y técnicas distintas" (p. 253). Por otro lado, el *Diccionario técnico Akal de cine* (2004) describe el *remake* como "nueva versión de una película realizada con anterioridad" (p. 472), mientras que el *Diccionario de teorías narrativas: Cine, televisión, transmedia* (2017) asegura que es "una reproducción, acción y efecto de volver a producir. No se confunde con la copia o el plagio, sino con la acción de restituir y restablecer, devolver y retornar un film o una obra literaria que había desaparecido temporalmente" (p. 709). Además, el *Diccionario terminológico de los medios de comunicación* (1991) establece que el *remake* es una "readaptación cinematográfica, nueva versión de una serie televisiva, remodelación comercial de un producto antiguo" (p. 233), mientras que el *Gran diccionario de la Comunicación y las Actividades Gráficas* (2009) asegura que dicha praxis cinematográfica consiste en "cambiar algún aspecto de la composición, del diseño, de la distribución, etc, constituyendo nuevas páginas o un documento con características distintas" (p. 767). Como se puede comprobar, esta última definición es la que más diferencias guarda con el resto de las interpretaciones, ya que afirma que el *remake* es un producto con características distintas a la pieza original.

En otro orden de cosas, y atendiendo al origen inglés del término, esta investigación ha analizado dicho concepto a través de diferentes diccionarios ingleses. Así, el *Paperback Oxford English Dictionary* (2012) encuadra el término *remake* dentro de un terreno amplio y lo define como "una película o pieza musical que ha sido filmada o grabada de nuevo"[1] (p. 611). Esta definición coincide con la aportada por el *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (2008): "hacer una nueva película que tiene un argumento y un título similar a otra anterior"[2] (p. 1202).

En este sentido, se puede comprobar que numerosos diccionarios, tanto castellanos como ingleses, coinciden en su definición acerca del concepto de *remake*. Así, todos ellos establecen que se tratan de películas cuyo argumento se basa en el de una obra fílmica anterior. Sin embargo, y como se verá a continuación, existen numerosos autores y expertos cinematográficos que definen el *remake* desde distintos puntos de vista.

[1] Traducción propia.
[2] Traducción propia.

El primer investigador a tener en cuenta en este epígrafe es Josetxo Cerdán (1993), autor del artículo *Del silente al sonoro: Remakes a la búsqueda de una clasificación*, quien analiza el concepto de *remake* desde una perspectiva cinematográfica y lo define como "una vuelta a un tema ya tratado para ofrecer un nuevo punto de vista sobre el mismo o, en los casos de mayor pobreza, para rendir un homenaje que muchas veces se queda en plagio" (p. 11).

Profundizando en lo aportado por Cerdán, se debe tener en cuenta la aportación que hace Jaime J. Pena (1993), autor del artículo *Remake/Intertextualidad*. Este investigador define la práctica a estudio, utilizando un planteamiento muy similar al de Cerdán y, además, establece ciertas características del *remake* cinematográfico, así como los motivos por los que se lleva a cabo esta praxis fílmica:

> Remake quiere decir, claro está, volver a hacer; un volver a hacer que, en términos cinematográficos, implica una reelaboración significante de una texto fílmico precedente, realizada normalmente a partir del guión original. Este reelaboración puede revestir los rasgos de un cambio temporal […], social, […], o más comúnmente, una readaptación genérica, […], pero también una variante argumental que puede llegar a modificar radicalmente el significado del texto original (p. 25).

Prosiguiendo con la contextualización del término a estudiar en esta tesis doctoral, el investigador Xosé Nogueira (1993), autor del artículo *La mosca y la tienda de los horrores: dos modo de acercamiento a un género y dos formas de concebir el remake*, sostiene que el *remake* es "una práctica que permite una relectura o una reelaboración coherente; incluso –si se quiere- una réplica al modelo original" (p. 30). Además, Nogueira afirma que existen dos tipos de *remakes*: los necesarios, es decir, aquellos que enriquecen; y los impersonales, obras que son "una manifestación molesta, inoportuna e innecesaria" (p. 30). Con esta nueva definición, Xosé Nogueira ahonda en los tipos de *remake*, en la fidelidad con respecto a la obra original y en los distintos procesos de adaptación a la hora de recuperar una historia ya filmada.

Continuando con las definiciones, la investigadora Raquel Segovia Martín (1998) considera que un *remake* es un "transvase cultural de naturaleza audiovisual que consiste en realizar una nueva versión de un relato fílmico de ficción" (p. 174); el estudioso fílmico José

Luis Carmona (2006) define esta práctica fílmica como "las nuevas versiones cinematográficas que se realizan del mismo material, ya sea una novela, un guión o una obra de teatro" (p. 19) y la doctora Sandra Sánchez Lopera (2016) afirma en su tesis doctoral que el *remake* es "aquella película que ha sido "rehecha" pero que, a pesar de algunos cambios, guarda suficientes contenidos argumentales como para reconocer en ella la esencia del film original" (p. 49).

Profundizando en los motivos por los que se puede llevar a la gran pantalla una historia ya filmada anteriormente, conviene tener en cuenta la definición que Pilar Pedraza (2004) recoge en la publicación *Lectora: Revista de Dones i Textualitat:*

> El *remake* es la práctica cinematográfica ligada a la serialidad y a la adaptación. […] supone rescatar un viejo éxito por parte de un estudio que cuenta con sus derechos, y rehacerlos empleando las tecnologías actuales (sonido, color, formato) nuevas estrellas y un marco moral y de censura generalmente más amplio (p. 38).

En este sentido, Alejandro Martínez Salinas (2011), autor del artículo titulado *Remake: La estética de la repetición*, define el concepto a estudio de la siguiente manera:

> Un *remake* sería todo filme que guarda una relación intertextual con otro filme donde la alusión referencial es explicita y que parte del mismo contenido del filme original, buscando representarlo en otras circunstancias, ya sean estilísticas, de mercado, puesta al día, o todavía más extremo, que busca anular todo sentido del filme original (s/p).

En otro orden de cosas, y a nivel internacional, conviene tener en cuenta las aportaciones de la investigadora italiana Federica Ballero (2007) ya que estudia el concepto de *remake* a través de su libro *L'estetica cinematografica del Remake: Il declino della creatività.* Para ella, esta práctica fílmica es una *riconfezione* (la acción de volver a confeccionar, volver a hacer algo) de la base de un guión previo con el que se ha hecho una película, prestando atención a los personajes y teniendo en cuenta la futura reacción del espectador. Para ella, *il ricalco* (la imagen calcada, es decir, el proceso por el que se llega a realizar el *remake* cinematográfico) es la reformulación de una historia de éxito sin que se de cuenta el espectador. Además, añade que el *remake* consiste en "repetir los elementos constitutivos de la película original y llegar a verse como un homenaje o redescubrimiento" (pp. 65 - 68).

Por otro lado, se debe destacar que para esta autora los puntos esenciales de este proceso cinematográfico son: la repetición, la serialidad y la dilatación. En este sentido, y siguiendo la teoría previa de Cosetta G. Saba, Ballero sostiene que el *remake* debe mantener algún elemento fijo de la película matriz. Es decir, en la película original existen elementos que forman el pilar operativo de su narración y que no se podrán cambiar en los textos adaptados. Sin embargo, existen una serie de elementos conectivos que pueden sufrir, o no, un cambio más o menos claro y explícito.

Como se ha podido comprobar, estos autores estudian desde diferentes perspectivas y puntos de vista el concepto de *remake*, sin embargo todos coinciden a la hora de definir dicha práctica como una adaptación de una película anteriormente filmada. Por tanto, se trata de una obra nueva creada a partir de otra obra original y con la que guarda una serie de semejanzas. Teniendo en cuenta todo lo anteriormente citado, esta tesis define el *remake* como una práctica cinematográfica que consiste en la creación de una nueva obra al cambiar o actualizar el argumento de otra obra original, debiendo existir siempre una serie de semejanzas reconocibles entre ellas. Así, para que una película sea considerada un remake debe cumplir dos premisas: que se base en una obra fílmica anterior y que guarde con ella ciertos elementos comunes. Profundizando en el primero de ellos, la nueva versión debe basarse en una obra cinematográfica anterior, manteniendo el cine como medio en el que ambos largometrajes se desarrollen. El segundo elemento esencial hace referencia a los vínculos que comparten ambas obras, ya que para que se produzca un *remake* debe respetarse e, incluso, repetirse, una parte del contenido argumental de la cinta original. Estos aspectos comunes pueden ser los personajes, las tramas principales, la historia o ciertos acontecimientos clave presentes en la pieza de referencia.

En otro orden de cosas, cabe destacar que también existen ciertas características secundarias presentes en la mayoría de *remakes*. Por ejemplo, las nuevas versiones fílmicas suelen mantener una estética homogénea respecto a las piezas base, existen ciertas mejoras tecnológicas, hay una evolución en el lenguaje narrativo empleado en el *remake*, y entre dichas obras siempre existe un espacio temporal, por mínimo que sea, que las distancia. A diferencia de los elementos esenciales, estas características pueden, o no, estar presentes en el nuevo *remake*, ya que no son determinantes para que se produzca la práctica a estudio.

4.2. Clasificaciones del *remake* cinematográfico según diferentes autores

En este nuevo epígrafe, se analizarán diversas taxonomías relacionadas con el *remake* cinematográfico. Además, también se profundizará en los criterios utilizados a la hora de establecer dichas clasificaciones, los distintos tipos de *remakes* y las peculiaridades de cada una de las tipologías a estudio, entre otros aspectos. Para ello, se tomarán como referencia los estudios sobre dicha práctica realizados por diversas investigadoras como Concepción Cascajosa, Federica Ballero y Linda Seger. Además, también se tendrán en cuenta las tipologías creadas por Robert Eberwein, Thomas M. Leitch o Harvey R. Greenberg, entre otros. De este modo, se podrán conocer los enfoques que cada uno de estos expertos aplican a la praxis a estudio, los diferentes puntos de vista y los criterios que se utilizan a la hora de clasificar el *remake* cinematográfico.

Por último, este epígrafe también recoge una clasificación personal de la práctica a estudio, utilizando como criterio base la fidelidad del *remake* respecto a la obra original. De este modo, dicha praxis cinematográfica será categorizada en tres grandes grupos con los que se pretende englobar todas las versiones fílmicas de una obra anterior.

a) Clasificación según Concepción Cascajosa

En esta primera categorización sobre el *remake* cinematográfico se toma como referencia la investigación realizada por la doctora barcelonesa Concepción Cascajosa (2006) y recogida en su libro *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. En dicho estudio, Cascajosa define el *remake* como "forma compleja que incluye elementos de diversa índole y que se ejecuta en diferentes grados." (p. 93), y afirma que habitualmente esta práctica cinematográfica se realiza "siguiendo el proceso que Genette denominó como transposición diegética, de forma que se alteran las coordenadas espaciales y/o temporales de la historia original para que el nuevo texto esté más próximo a las de sus espectadores" (p. 93). No obstante, y a pesar de que no exista transposición, "siempre se producirá una sustitución diegética" (p. 93). Antes de continuar con esta primera tipología del *remake*, cabe señalar que esta investigadora centra su estudio en el mercado cinematográfico norteamericano, obviando, por completo, el terreno fílmico nacional.

En otro orden de cosas, y profundizando en los distintos tipos de *remakes*, Cascajosa afirma que tan sólo existen dos categorías: la versión temporal y la versión espacial.

1. Versión temporal: En este primer gran grupo, Cascajosa toma como referencia el lapso temporal entre la obra original y la nueva versión como el elemento clave sobre el que se sustenta dicha categoría. Profundizando en esta variable, se debe señalar que el periodo de tiempo entre ambas obras puede ser muy amplio, llegando a no existir un límite establecido. No obstante, esta investigadora asegura que entre los ejemplos más recientes se puede hablar de "una distancia mínima de unos veinte años, un periodo necesario para distinguir los dos textos y las diferentes generaciones de público a los que se dirigen" (p. 94).

   Continuando con las peculiaridades de este tipo de *remake*, y en lo que respecta al análisis narrativo de la versión temporal, Concepción Cascajosa sostiene que:

   > El grado de cercanía entre una película y su versión puede variar desde la adaptación más libre hasta la transposición más literal. En la mayoría de las ocasiones las líneas básicas del argumento se siguen de una manera más o menos fiel, aunque actualizando las coordenadas temporales e introduciendo elementos narrativos contemporáneos (p. 97).

   En este sentido, y como se puede comprobar, Cascajosa sostiene que, en la mayoría de los casos, los *remakes* actualizan y adecúan la historia de referencia, trasladando la acción al presente. Este hecho permite que el espectador empatice con las tramas y se identifique con los personajes. No obstante, también existen nuevas versiones que no siguen esta regla, ya que mantienen las coordenadas temporales de la pieza de referencia. Esto es debido a que su modificación alteraría la historia base.

2. Versión espacial: En esta segunda categoría se encuentran recogidos todos aquellos *remakes* norteamericanos cuya base argumental es una película extranjera. En este sentido, se debe señalar que el objetivo principal no es realizar una copia exacta de la pieza de referencia, sino utilizar como base el argumento de la misma y adecuarla a la cultura americana. Además, con estos *remakes* se evita el doblaje de las películas extranjeras o la incorporación de subtítulos. En otro orden de cosas, se ha podido

comprobar que estas nuevas versiones cuentan con elementos propios de su cultura y, en la mayoría de los casos, con un elenco actoral fácilmente identificable por el público.

Una vez establecida esta primera categorización acerca del *remake* cinematográfico, se ha podido comprobar que los criterios utilizados por Concepción Cascajosa son generales y muy poco específicos, dificultado un estudio detallado de dicha práctica fílmica. Posteriormente, esta tesis doctoral analizará taxonomías más minuciosas y complejas, que abordarán múltiples tipos de *remakes*.

b) Clasificación según Federica Ballero

Esta nueva taxonomía del *remake* cinematográfico es establecida por la investigadora Federica Ballero (2010, pp. 118 – 154) y publicada en el libro *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*[3]. Cabe señalar que esta nueva clasificación toma como referencia la estrategia de copia que utiliza el *remake* a la hora de llevarse a cabo en el terreno cinematográfico. De este modo, Ballero categoriza esta práctica dependiendo de los distintos tipos de copia que se hayan realizado:

1. *Remake* de Culto *(Cult – remake)*: Como se propio nombre indica, en esta primera categoría se encuentran recogidos todos aquellos *remakes* basados en una película de culto. Por su parte, Ballero sostiene que el motivo por el que un director realizar este tipo de *remake* es debido al interés que siente por la obra original o por su aprecio hacia el director que la filmó, haciendo así una especie de tributo a la cinta de referencia.

   Además, y como recoge Ballero en su estudio, dicho respeto conlleva que, en la mayoría de los casos, no se altere el texto original o la estructura de la cinta base, y tan sólo se realicen cambios vinculados a la parte técnica. En este sentido, dichas modificaciones no alteran la naturaleza o la estructura central de la obra original.

[3] Como se puede comprobar por el título de la obra, el idioma original de este estudio es el italiano, no obstante, esta tesis doctoral ha traducido su contenido para facilitar así su comprensión y su análisis. Por lo tanto, las palabras recogidas a continuación no son una copia exacta de las publicadas por Ballero en su libro, sino un resumen de dicho contenido.

Por otro lado, Ballero asegura que el mercado norteamericano es el que más *remakes* de culto realiza, mientras que en Europa existe un gran respeto por las obras maestras del cine y no suelen versionarse.

2. *Remake* homenaje y *remake* de autor (*Remake-omaggio e Remake d'autore*): Estos dos nuevos tipos de *remake* guardan grandes similitudes con la categoría mencionada anteriormente, ya que todas estas nuevas versiones cinematográficas cuentan con un denominador común que es la devoción y el interés por la obra base.

   No obstante, y atendiendo a las diferencias existentes entre los *remakes* de culto y estas dos nuevas categorías, se debe señalar que el de culto implica la obligación de mantener intacto el texto original. En cambio, en el *remake* de homenaje o de autor, se puede alterar la historia de referencia, de forma consciente o inconsciente, lo que distancia a esta nueva obra de la original.

   Por otro lado, se debe señalar que los *remakes* de autor son, en la mayoría de los casos, el resultado de un recuerdo de los grandes mitos cinematográficos, mientras que los *remakes* homenaje buscan rendir tributo a una historia ya filmada, pero sin necesidad de copiarla.

3. *Autoremake*: En esta categoría se encuentran todos aquellos *remakes* que han sido filmados por el mismo director que realizó la obra original. En este sentido, y a pesar de que dichos cineastas se deben enfrentar de nuevo a su propio trabajo, un *autoremake* supone la posibilidad de abordar nuevos lenguajes expresivos y mejorar el producto original en múltiples ámbitos. Además, cabe destacar que este tipo de *remake* es la segunda oportunidad que tiene un cineasta de mejorar, cambiar o aportar un nuevo punto de vista a la historia base.

   Por otro lado, se debe señalar que esta categoría logra seducir una vez más al espectador para que acuda a las salas de cine, y así poder observar el *autoremake* con ojo crítico y nostálgico.

   En lo que respecta a los motivos por los que un director decide recuperar una obra propia se deben señalar la necesidad de alcanzar el liderazgo dentro de un género,

aportar un punto de vista más maduro, abrirse a nuevos mercados, mejorar un trabajo ya filmado o adecuarlo a un público actual. Además, también suelen existir motivos económicos a la hora de repetir un éxito pasado.

4. *Trans – remake*: En esta categoría se recogen todos aquellos *remakes* que modifican el género base de la pieza original, lo que supone, como señala Federica Ballero, un movimiento fuera del contexto original de la película.

   Por otro lado, se debe señalar que el concepto de trans-*remake* no sólo se centra en el traslado de un género a otro, sino también en el regreso de una historia bajo una identidad diferente.

5. *Parodia*: Antes de profundizar en este nuevo tipo de *remake*, se debe señalar que la parodia está estrechamente relacionada con la categoría anterior, ya que, independientemente del género cinematográfico de la obra original, las parodias siempre recurren a la comedia como elemento clave.

   Por otro lado, y profundizando en esta nueva categoría de *remake*, cabe destacar que la parodia no se limita a disfrazar una versión cinematográfica o realizar una burla de un género, sino que se trata de la imitación de un estilo. Además, se ha podido comprobar que estas nuevas versiones se mueven dentro de la estrategia repetitiva del *remake*.

   En otro orden de cosas, y continuando con el estudio de la parodia cinematográfica, se debe aclarar que no sólo la ironía sirve para definir esta práctica como *remake*. Para ello, existen diversas pautas que ayudan a identificar el mecanismo de transformación de un texto en parodia. Profundizando en esta matización, se debe señalar que el primer indicativo es el título, ya que una parodia debe ser intencional y explícito. Así, estas nuevas versiones utilizan juegos lingüísticos, ecos y deformaciones verbales o léxicas, que ayudan a hacer hincapié en la diferenciación con respecto al *film* original. Además, estos títulos muestran abiertamente la intención de su tono burlón e irónico.

6. *Remake* de personaje (*Remake del personaggio*): Este nuevo tipo de *remake* se centra en aquellos personajes con características similares que se repiten de obra en obra, ya

sea el protagonista o el antagonista. En esta categoría, Ballero también menciona la repetición de las actitudes, técnicas o acciones que realizan dichos personajes y que se mantienen en ambas películas.

Por otro lado, y debido a la importancia de dichos personajes dentro de una narración, ya que sin ellos no se podría contar una historia, se ha podido comprobar que estos se convierten en una marca distintiva del proyecto y definen el trabajo de la película. De este modo, se debe señalar que este personaje se reconoce de forma inmediata. Así, y dependiendo de las características del susodicho, la estructura narrativa del *film* se encamina por su historia, su comportamiento y sus antecedentes. En este sentido, el equilibrio entre la trama y el dominio del carácter del personaje suele posicionarse en beneficio del segundo.

7. *Remake* de restauración (*Remake-restauro*): Este nuevo tipo de *remake* engloba a las películas que recuperan las imágenes, escenas o secuencias descartadas en el montaje original y que son utilizadas para crear un largometraje nuevo. Como se puede comprobar, esta categoría puede ser comparada con la práctica del *collage*.

   Por otro lado, se debe señalar que este tipo de *remake* se puede realizarse de dos formas:

   - Simple o puro: En este caso se trata de una restauración de la película base sin la intervención del director.
   - Compuesta: En esta ocasión se añaden diversos ajustes al nuevo proyecto cinematográfico, incorporando sonido, color, efectos especiales o escenas suprimidas por la censura.

8. *Remake* escondido *(Remake nascoto)*: En esta categoría se encuentran recogidos todos aquellos *remakes* que imitan una obra previa, sin aportar creatividad al proyecto y sin realizar una nueva lectura de dicha historia base. Además, y debido a las características de este tipo de *remake*, se debe señalar que estas nuevas versiones cinematográficas se encuentran en el límite del plagio y el engaño.

9. Versiones múltiples (*Versioni multiple*): Profundizando en este último tipo de *remake*, y como señala la investigadora Federica Ballero, esta nueva categoría tiene dos vertientes:

    a. La primera de ellas está relacionada con el sonido, ya que con la llegada de este avance tecnológico, el séptimo arte realiza múltiples versiones, en varios idiomas, de una misma historia. De este modo, un mismo producto competía en diversos mercados cinematográficos distintos.
    b. La segunda categoría corresponde a las versiones cinematográficas de una misma película, que se hacían con actores y actrices distintos a los contratados en el *film* original. Profundizando en este proceso, se debe señalar que las escenas de la obra de referencia se rodaban en el idioma original y posteriormente, con otro elenco, se filmaba dichas escenas de nuevo adecuando la historia a las costumbres y a la cultura del país en el que iba a ser comercializada la cinta.

    No obstante, este tipo de películas tuvieron un corto recorrido debido a los altos costes de producción y a que con la llegada del doblaje cinematográfico se solventaron dichos problemas lingüísticos.

Concluida esta nueva clasificación, se ha podido comprobar que Federica Ballero realiza una categorización compleja y exhaustiva, en la que se abordan múltiples campos del *remake* cinematográfico. En ella, Ballero profundiza en los aspectos más minuciosos de la práctica a estudio, aportando una gran cantidad de ejemplos y contemplando todas las variantes posibles dentro de cada categoría.

c) Clasificación según Lucía Lijtmaer

Esta nueva categorización del *remake* cinematográfico toma como referencia las palabras publicadas por la periodista y escritora Lucía Lijtmaer (2013) en el artículo *Hollywood nunca dice que no a otro 'remake'*. En él, la periodista realiza una breve clasificación, propia y personal, de la práctica a estudio, en la que aporta su punto de vista respecto al tema a tratar en esta tesis doctoral. Profundizando en dicha investigación, Lijtmaer establece seis distintos tipos de *remakes* cinematográficos:

1. El *remake* básico**:** Esta primera categoría hace referencia a la adaptación de una obra que ya existe. Cabe señalar que es el *remake* más conocido y más usado, e incluso, el más mediático.
2. La reactualización o puesta al día: Esta segunda categoría es un subgénero del *remake* básico, y se trata, como su propio nombre indica, de una actualización argumental de la historia de referencia. Así, esta nueva versión cinematográfica adecúa sus tramas originales al presente y al nuevo espectador que acude a las salas de cine.
3. El *remake* como copia exacta: En este apartado Lijtmaer engloba a todos los *remakes* cinematográficos que no modifican nada de la historia original, y para ello realizan una recreación "toma a toma" de la cinta de referencia.
4. El *remake* para la audiencia anglosajona: Esta categoría se centra en los *remakes* que se filman a partir de una película original extranjera. El objetivo es acercar dichas historias a nuevos mercados cinematográficos, evitando el doblaje de la pieza de referencia, los subtítulos y la presencia de actores o actrices desconocidos para el público mayoritario.
5. Haz tu propio *remake*, o cuando el director tiene que adaptar su propia obra: Como su propio nombre indica, estas nuevas versiones son filmadas por los mismos directores que realizaron, en el pasado, las obras originales. Profundizando en esta categoría se debe señalar que con esta práctica cinematográfica se busca mejorar un producto ya terminado, incorporar ciertos avances tecnológicos o lograr un nuevo éxito. Cabe destacar que este tipo de *remake* es el equivalente al término *autoremake*, un concepto aportado por la investigadora Federica Ballero en su clasificación.
6. El *reboot*, o el *remake* que a mí me de la gana: Antes de profundizar en esta última categoría, se debe señalar que esta tesis doctoral no considera el *reboot* como un tipo de *remake*, ya que para esta investigación son dos términos distintos. No obstante, Lijtmaer sí afirma que reiniciar una narración, ya acabada, desde un punto de vista nuevo, y con cierta vinculación con la historia original, es un *remake*.

Una vez concluida esta tercera clasificación, se ha podido observar que Lucía Lijtmaer ofrece una taxonomía con un carácter más actual que sus antecesoras. En este sentido, se comprueba cierta jovialidad en los títulos con los que se denomina cada una de las categorías, en sus explicaciones y en los ejemplos empleados. De este modo, Lijtmaer aporta un punto de vista fresco a la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral.

Por otro lado, se debe señalar que esta escritora muestra una clasificación sólida, situándose en un punto intermedio entre todas las taxonomías a estudio, ya que no divide los *remakes* en dos grupos como Concepción Cascajosa (2006), ni realiza un despliegue tan amplio y detallado como Federica Ballero (2010).

d) Clasificación según Linda Seger

Por otro lado, y atendiendo a las palabras de la investigadora Linda Seger (2000, pp. 96 - 98) recogidas en su libro *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas,* se ha podido comprobar que esta experta cinematográfica clasifica el *remake* en tres grandes categorías. Además, cabe señalar que, al igual que Concepción Cascajosa, Seger también toma como referencia la industria cinematográfica norteamericana como base para su estudio.

1. Los de películas clásicas americanas: En esta categoría se encuentran recogidos todos aquellos *remakes* que utilizan como obra de referencia una película clásica americana. En este sentido, y como señala Linda Seger (2000), estas nuevas versiones suelen utilizan como base argumental las historias narradas en los primeros *films* mudos de la historia del cine, pero "la mayoría provienen de las mejores películas de los años treinta o cuarenta" (p. 97). Además, destaca que en "la mayoría de estas situaciones, la película original está basada en una novela u obra de teatro, de modo que el *remake* es, de hecho, la adaptación de otra adaptación" (p. 97).

   En relación con este punto, y como se ha comentado anteriormente, esta primera categoría guarda ciertas similitudes con el apartado que Cascajosa denomina como versiones temporales, ya que en él se encuentran recogidos todas aquellos *remake* norteamericanos que parten de una obra base con la misma nacionalidad. De este modo, y como se ha comentado anteriormente, Seger y Cascajosa contextualizan su estudio dentro de la misma industria cinematográfica, a pesar de que cada una de ellas estudia el *remake* desde puntos de vista distintos, ya que Cascajosa utiliza el lapso temporal entre ambas obras como un elemento clave para su clasificación, mientras que Seger únicamente habla de *remakes* norteamericanos que versionan películas clásicas americanas.

2. Las versiones americanas de películas extranjeras: Esta segunda categoría se centra en todos aquellos *remakes* norteamericanos que utilizan como base argumental largometrajes de producción extranjera. Atendiendo a este tipo de *remakes*, se debe señalar que el motivo principal por el que se realizan es por la falta de interés que tiene el espectador americano por películas que no son de producción nacional u obras demasiado viejas. Además, y como señalan los investigadores José M. Lavín, Álvaro Jiménez Sánchez y José Mª Navalpotro Sánchez-Peinado (2017) en su artículo *Siete personajes en busca de un remake: De Kurosawa a Fuqua, pasando por Sturges*, también pueden existir otros inconvenientes como "el problema del subtitulado, que no conocen a los actores o la necesidad de adaptar la historia a los paladares patrios y referencias más reconocibles" (p. 26).

3. Cortometrajes que se rehacen como largometrajes: Por último, Linda Seger concluye su clasificación sobre el *remake* cinematográfico con una categoría en la que está presente el cortometraje, una práctica fílmica que siempre ha permanecido en un segundo plano. En este sentido, Seger toma como punto de partida la evolución que sufren ciertos cortometrajes, especialmente aquellos realizados por alumnos de escuelas de cine o proyectos de fin de carrera, que posteriormente son llevados a gran pantalla en forma de largometraje.

   Profundizando en este proceso, se debe señalar que dichos cortometrajes son utilizados como carta de presentación con las que mostrar la idea a aquellos productores e inversores que pudieran estar interesados en financiar el futuro largometraje basado en la breve historia que se les ha presentado. De este modo, y debido al cambio de formato, la idea base se amplía y se complementa con nuevos personajes y situaciones, pero sin variar el sentido original.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, esta nueva clasificación del *remake* cinematográfico resulta poco precisa y muy general con respecto a otras tipologías detalladas en este epígrafe. En ella, Seger simplifica la práctica a estudio y evita delimitar, de una manera pulcra y minuciosa, las características que un *remake* puede tener. De este modo, la investigadora aporta una visión generalista del concepto, englobando esta práctica cinematográfica en tan sólo tres grandes categorías.

e) Clasificación de Michael B. Druxman

Continuando con el estudio del *remake* cinematográfico, se debe señalar que en 1975, y tras la publicación del libro *Make it again, Sam. A survey of movie remakes*, el guionista e investigador Michael B. Druxman clasifica la práctica a estudio en tres categorías diferentes (pp. 13 – 15). No obstante, y antes de profundizar en ellas, cabe destacar que dicha taxonomía parte de una revisión de la industria cinematográfica hollywoodiense y toma como referencia los aspectos más pragmáticos del *remake*:

1. *Remake* disfrazado (*Disguised remake*): En esta primera categoría se encuentran todas aquellas nuevas versiones cuyos cambios con respecto a la obra original son mínimos. Además, estas películas no mencionan que son *remakes*, llegando incluso a utilizar un título diferente al de la cinta de referencia.
2. *Remake* directo (*Direct remake*): Largometrajes en los que se especifica claramente que sus argumentos están basados en una obra anterior. En este tipo de *remakes* se suelen producir alteraciones en la historia de referencia, e incluso se utilizan títulos distintos.
3. No-*Remake* (*Nonremake*): Este tipo de obras corresponde a aquellos *films* que comparten título con la pieza original, pero sus argumentos son completamente distintos. Como se puede comprobar, esta última categoría no podría ser considera una *remake* cinematográfico, ya que el argumento de esta nueva versión no guarda ninguna relación con el de la pieza de referencia.

f) Clasificación Harvey R. Greenberg

Para esta nueva categorización del *remake* cinematográfico, el investigador Harvey Greenberg (1998) toma como referencia el estudio realizado por Michael B. Druxman en 1975 y publicado en el libro *Make it again, Sam. A survey of movie remakes.* De este modo, Greenberg cuenta con un importante punto de partida, que será clave a la hora de establecer su propia tipología (p. 126):

1. *The acknowledged close remake*: Se trata de nuevas versiones cinematográfica que respetan, fielmente, el *film* original. No obstante, cabe señalar que se pueden incorporar modificaciones mínimas en el argumento.

2. *The acknowledged transformed remake*: Este segundo tipo de *remake* hace referencia a las nuevas versiones en las que se realizan modificaciones destacables, ya sean en los personajes, tramas, épocas o escenarios. Sin embargo, y a pesar de dichos cambios, el *film* de referencia es reconocible. Además, estos *remakes* también nombran la cinta original en sus créditos.
3. *The unacknowledged, disguised remake*: En esta última categoría se encuentran recogidas todas aquellas películas que, modificando mucho o poco los elementos de la cinta original, no especifican en ningún momento que son una nueva versión cinematográfica de una película de referencia, llegando incluso a esconder que son un *remake*.

g) Clasificación Daniel Protopopoff

Prosiguiendo con el estudio del *remake* cinematográfico, esta investigación ha tomado como referencia la categorización que el investigador Daniel Protopopoff (1989), coautor del libro *Le Remake et l'adaptation*, realiza de la práctica a estudio en esta tesis doctoral. En ese sentido, Protopopoff no duda en clasificar el *remake* en tres grandes categorías en función del origen de la fuente de referencia (p. 17). De este modo, se habla de:

1. *Remake* que está inspirado en otra película.
2. *Remake* que se ha inspirado, al mismo tiempo, en una película y en otra obra cuyo origen no es cinematográfico.
3. *Remake* que toma como referencia una pieza no fílmica de forma exclusiva.

Con esta clasificación, Protopopoff centra su estudio en el origen argumental del *remake* y obvia el proceso creativo del mismo, evitando así profundizar en los cambios, actualizaciones, incorporaciones o elementos que han sido excluidos en esta nueva versión.

h) Clasificación Robert Eberwein

En este nuevo apartado, el profesor Robert Eberwein (1998, pp. 28 – 30) realiza una exhaustiva categorización de la práctica a estudio en esta tesis doctoral, llegando a establecer hasta quince distintos tipos de *remakes* cinematográficos. Cabe destacar que esto hace que

haya obras que puedan ser incorporadas en varias categorías. Además, y como señalan diversos investigadores, esta nueva taxonomía del *remake* es en ciertas ocasiones confusa, llegando incluso a resultar contradictoria en varias ocasiones:

1. Primera categoría:
    a. *Film* silente que se rehace como una película sonora.
    b. *Film* silente que se rehace como una película sonora por un mismo director.
    c. *Film* silente que se rehace como una película sonora por un director distintos al de la cinta original.
2. Segunda categoría:
    a. Película sonora que es rehecha por un mismo director dentro de un mismo país.
    b. Película sonora que es rehecha por un mismo director en otro país, pero que se mantiene el idioma original.
    c. Película sonora que es rehecha por un mismo director en otro país y en otro idioma distinto al original.
3. Tercera categoría:
    a. Un largometraje hecho por un director que toma como referencia elementos o películas de otro cineasta.
4. Cuarta categoría:
    a. Una película norteamericana rehecha como *film* extranjero.
    b. Un largometraje de un país extranjero que se ha vuelto a hacer en otro país extranjero.
    c. Un *film* extranjero que se ha hecho en otro país extranjero y que se hace, por segunda vez, en Estados Unidos.
    d. Un *film* extranjero rehecho en Estados Unidos.
5. Quinta categoría:
    a. Largometrajes con múltiple *remakes* durante la época muda y sonora.
    b. Películas que se rehacen dentro de la época muda y sonora, y también para la televisión.
6. Sexta categoría:
    a. Películas que se vuelven a hacer como *TV Movies.*
    b. Películas que se vuelven a hacer como una serie de televisión.
    c. Series de televisiones que se rehacen como una película.

7. Séptima categoría:
    a. *Remake* en el que se cambia el escenario cultural de la obra original.
    b. *Remake* que actualiza el escenario del largometraje base.
    c. *Remake* que cambia el marco cultural y el género de la cinta de referencia.
8. Octava categoría:
    a. *Remake* que cambia el género de los personajes protagonistas.
    b. *Remake* que muestra el contenido sexual de la película original de una forma más específica.
9. Novena categoría:
    a. Un *remake* que cambia la raza del personaje protagonista.
10. Décima categoría:
    a. Un *remake* en el que alguno de los actores o actrices de la obra original repite de nuevo su papel en dicha obra.
11. Undécima categoría:
    a. *Remake* de la secuela de un largometraje, que a su vez tiene múltiples *remakes*.
12. Duodécima categoría:
    a. Parodias y *remakes* cómicos.
13. Décimo tercera categoría:
    a. *Remakes* pornográficos.
14. Décimo cuarta categoría:
    a. Un *remake* que cambia el color de los fotogramas originales.
15. Décimo quinta categoría:
    a. Un aparente *remake* cuyo estatus de *remake* ha sido negado por el nuevo director.

Una vez establecida esta nueva clasificación acerca del *remake* cinematográfico se ha podido comprobar el trabajo, minucioso y detallado, que Robert Eberwein realiza a lo largo de su estudio. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, investigadores como David Ramírez Gómez (2015) y Sandra Sánchez Lopera (2016) sostienen que dicha categorización es restrictiva, poco práctica y, en ciertas ocasiones, confusa y contradictoria. Cabe señalar que estas críticas se deben a la amplitud de dicha clasificación, los criterios utilizados y la posibilidad de que una película pueda ser englobada en varias categorías a la vez.

i) Clasificación Thomas M. Leitch:

En esta nueva clasificación, el profesor e investigador Thomas M. Leitch (1990, pp. 142 – 147) establece, tomando como referencia la relación que existe entre la película original, el *remake* y la fuente literaria de ambas narraciones, que existen cuatro tipos de *remakes*. En este sentido, y como señala Isidora García Avis (2017), esta nueva categorización parte de "la relación de intertextualidad existente entre (estas) […] tres vertientes" (p. 98). De este modo, Leitch considera que la práctica a estudio en esta tesis doctoral puede ser tipificada de la siguiente manera:

1. Readaptación (*Readaptation*): Se trata de películas que llevan de nuevo a la gran pantalla una historia literaria conocida, obviando los *remakes* realizados anteriormente sobre ella. En este caso, la nueva obra busca una mayor fidelidad al texto de referencia como distintivo de las versiones ya filmadas.
2. Actualización (*Update*): Revisión y transformación del texto original, adecuándolo a un nuevo contexto y a la actualidad.
3. Homenaje (*Homage*): Películas que incluyen en sus argumentos o en sus escenas ciertas referencias, claras y visibles, a un largometraje anterior.
4. Verdadero *remake* (*True remake*): Obras cinematográficas que buscan actualizar las piezas original, hasta el punto de querer desplazarlas y que nadie se acuerde de ellas.

Finalizada esta nueva clasificación, se debe incidir en la reflexión que el investigador Constantine Verevis (2005) hace acerca de ella, en la que critica la parcialidad de la misma y los supuestos preliminares fijados por Leitch (pp. 14 – 17). Atendiendo a este último punto, Verevis asegura que no todas las obras originales y sus posteriores *remakes* están basados en pieza literaria previas, ya que existen películas cuyos argumentos son totalmente libres y originales.

Finalizado este epígrafe, se ha podido comprobar que el *remake* es una práctica cinematográfica que cuenta con múltiples aristas, lo que dificulta que pueda ser categorizarlo bajo una única tipología. En este sentido, y dependiendo del criterio base utilizado en cada estudio, el *remake* puede ser clasificado de una forma u otra. Profundizando en este aspecto, se deben señalar que existen dos grandes grupos en lo que respecta a las clasificaciones. El primero de ellos engloba los planteamientos de todos aquellos expertos que analizan el

remake cinematográfico desde un punto de vista general, sin llegar a profundizar en la complejidad de la práctica a estudio, y por otro, se encuentran aquellos investigadores que comprenden dicho fenómeno y lo analizan de forma exhaustiva y minuciosa. Además, también se debe señalar que ciertos expertos cinematográficos coinciden a la hora de estudiar el *remake*, llegando a establecer categorías casi idénticas en sus tipologías.

En otro orden de cosas, se ha podido comprobar que los parámetros utilizados a la hora de clasificar la práctica a estudio son muy variados, tales como el lapso temporal, el espacio, el lugar de procedencia, el género o la fuente literaria de referencia, entre otros. De este modo, y dependiendo del elemento base que se utilice como pilar de cada clasificación, se pueden encontrar distintos tipos de *remake*.

4.2.1. Clasificación personal

Una vez recopiladas, a través de una pequeña muestra representativa, varias de las taxonomías que analizan y categorizan los distintos tipos de *remake*, esta investigación ha decidido realizar una clasificación, propia y personal, de la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

En esta ocasión, se tomará como punto de partida, el grado de fidelidad que existe entre el *remake* y la obra de referencia, un criterio no abordado hasta el momento y que resulta esencial, ya que a través de él se puede determinar si una película es, o no, un *remake* cinematográfico. Como se ha podido observar, varios investigadores centran sus estudios en la relación existente entre la película original, la praxis a estudio y la obra literaria de referencia; el origen de la fuente, las razones que llevan a un director a hacer un *remake* o los aspectos pragmáticos de la industria hollywoodiense, entre otros. De este modo, y con la intención de clasificar dicho concepto cinematográfico utilizando un enfoque distinto, esta investigación profundizará en la fidelidad de la nueva versión respecto a la obra original. Así, y utilizando dicho criterio base, esta tesis doctoral considera que existen tres tipos de *remake*:

- *Remake* puro
- *Remake* semipuro
- *Remake* libre.

A continuación, se profundizará en cada una de estas categorías, en las que se conocerán las características y peculiaridades de cada tipo de *remake*, además de varios ejemplos que ilustren, de una forma precisa, el concepto a tratar. Además, cabe señalar que dentro de cada uno de ellas también se han realizado varias subcategorías, con el objetivo de conocer y analizar todas las variables posibles.

1. *Remake* puro: En esta primera categoría están recogidas las nuevas versiones cinematográficas de una obra original que son una copia muy fiel de la pieza de referencia. En este tipo de *remake* se mantienen todos los elementos argumentales y narrativos base de la cinta original. En este sentido, se puede considerar que es puro con respecto a la cinta original siempre y cuando las ampliaciones, cambios o modernizaciones que se realicen sobre la historia base sean mínimas y de carácter secundario. Así, el argumento, los personajes, las tramas principales y los acontecimientos clave deben permanecer de forma idéntica. Sin embargo, y a modo de ejemplo, si se amplia una escena con la incorporación de varios planos o un diálogo es acortado sin alterar el sentido global de la cinta, esta tesis doctoral también considera que dichas obras son *remakes* puros.

   Cabe señalar que esta categoría también engloba a todos aquellos *remakes* que argumentalmente son idénticos a la obra original, pero debido al paso del tiempo, incorporan a sus metrajes ciertos avances técnicos como pueden ser el color o el sonido. Esta peculiaridad será aceptada siempre y cuando dichos cambios no alteren el sentido argumental de la nueva obra.

   Por otro lado, se debe destacar que este tipo de *remakes* son poco comunes, ya que la fidelidad absoluta respecto a la obra original no suele producirse. Esto se debe a que las nuevas versiones incorporan pequeñas modificaciones o variaciones secundarias que no están recogidas en la película de referencia.

   Continuando con el estudio del *remake* puro, esta investigación ha decidido mencionar varios ejemplos de este tipo de obras como *Riña en un café* (Fructuoso Gelabert, 1952) o *Psicosis* (Gus Van Sant, 1998). Atendiendo a esta última película, cabe señalar que el cineasta rueda su obra en color, mientras que la cinta original fue

rodada en blanco y negro. No obstante, ambas obras continúan siendo idénticas, siendo esta una característica básica de los *remakes* puros.

Por su parte, la obra de 1952 dirigida por Fructuoso Gelabert narra de nuevo el conflicto que tiene lugar en un pequeño bar entre dos hombres, una historia ya filmada originalmente en 1897. Sin embargo, esta nueva versión mantiene a los mismos personajes, el único plano fijo que utilizó en la pieza base, el argumento e, incluso, la estética original. En el caso de *Psicosis*, el cineasta Gus Van Sant lleva de nuevo a la gran pantalla, con una enorme fidelidad, la famosísima historia de Alfred Hitchcock, *Psicosis*, filmada en 1971.

En otro orden de cosas, y como ejemplo particular, esta tesis doctoral quiere profundizar en la película *Funny Games* (Michael Haneke, 2007), un *autoremake* cinematográfico de una obra de 1997 titulada de igual forma y dirigida por el mismo director. Esta película, considerada un *remake* puro, cuenta con ciertas peculiaridades ya que el director encargado del proyecto modifica los decorados donde se filma el *remake*, cambiando los paisajes verdes de Austria por diferentes localizaciones norteamericanas. En este sentido, también se modifican las dimensiones de la casa de los protagonistas y los nombres de los mismos. No obstante, y a pesar de dichos cambios, este elementos secundarios no alteran el argumento de la cinta, se continúan filmando los mismos planos, se mantienen los diálogos, las tramas personales y el mensaje global de la obra. Por todo esto, *Funny Games* (2007) se encuentra categorizada dentro de este primer gran grupo de *remakes*.

2. *Remake* semipuro: En esta segunda categoría, y como su propio nombre indica, se encuentran recogidos los *remakes* que respetan la obra original pero se modifican ciertos elementos de la película de referencia. Cabe señalar que dichas alteraciones se pueden deber al cambio de alguna trama, personaje o escena; al hecho de que se supriman acontecimientos de la película base o a la incorporación de nuevas situaciones, personajes protagonistas o cualquier hecho ausente en el largometraje original.

   Por otro lado, y a diferencia del primer tipo de *remake* analizado anteriormente, estas nuevas versiones son muy populares, ya que otorgan a los responsables de dichas

obras una gran libertad creativa, siempre y cuando se respete y se mantenga la base argumental original.

A modo de ejemplo, y en los que respecta al ámbito nacional, esta tesis doctoral debe señalar películas como *La Dolores* (Florián Rey, 1939), *El niño de las monjas* (Ignacio F. Iquino, 1958), *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954), *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993) o *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966), entre otros. Por otro lado, y atendiendo al mercado cinematográfico internacional, existen películas como *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Una jaula de grillos* (Mike Nichols, 1996), *Tú y yo* (Leo McCarey, 1957) y *Nace una estrella* (William A. Wellman, 1976).

En otro orden de cosas, y debido a que este segundo tipo de *remakes* abarca múltiples matices, esta investigación ha considerado necesario realizar cinco subcategorías con las que se puedan abarcar todas las peculiaridades que están presentes en los *remakes* semipuros. No obstante, y antes de comenzar, se debe señalar que estas nuevas divisiones no son excluyentes, sino que pueden combinarse, llegando incluso a producirse varias a la vez, ya que todo depende del planteamiento que cada director realice en su película. De este modo, y una vez establecidas estas aclaraciones, el *remake* semipuro puede ser:

1. De actualización temporal: En esta primera subcategoría se encuentran las nuevas versiones que trasladan la historia original al presente, adecuándola a la sociedad del momento en el que se está filmando el largometraje. En estos casos, el esquema argumental base permanece intacto, pero los diálogos, la ropa, los coches, las ciudades, los elementos de *atrezzo*, los acontecimientos y los personajes, entre otros, se actualizan de acorde a la época en la que se está rodando la nueva obra cinematográfica. Este proceso de adecuación al presente permite que los nuevos espectadores conecten con la historia pasada y se identifiquen con las nuevas situaciones que ven en la gran pantalla.

   A modo de ejemplo, en esta primera subcategoría se pueden incluir *remakes* como *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970), *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1970), *El pan debajo del brazo* (Mariano Ozores, 1984), *Sangre y arena* (Javier

Elorrieta, 1989), *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992) o *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), entre otras.

Profundizando en algunos de estos ejemplos, se debe destacar que en la obra de Rafael Gil se muestra la evolución que sufren los medios de comunicación en España, ya que dicho cineasta incorpora la televisión como un elemento central de su historia, mientras que en la cinta original es la radio. Por otro lado, Javier Elorrieta retrata una sociedad mucho más abierta, divertida, despreocupada y alocada que en la obra original. En esta nueva película, el cineasta muestra cómo ha cambiado la forma de divertirse de la sociedad española, introduce en su obra las discotecas, el consumo de drogas o el sexo. Además, este director también presenta nuevas mentalidades, formas distintas de entender el amor y una evolución en las metas personales de los personajes, ya que a finales de los año 80 los jóvenes no buscaban lo mismo que en la obra de referencia de 1916.

Por último, esta investigación ha querido profundizar en la película de 1984 dirigida por Mariano Ozores, una divertida comedia coral en la que se recogen nuevas estructuras familiares (matrimonios heterosexuales de distintas edades, parejas que viven juntas y no están casadas, …), se introducen temas como el divorcio, la homosexualidad o el aborto y se muestra cómo ha evolucionado el papel de la mujer dentro de la sociedad, al retratar a personajes femeninos que trabajan fuera del hogar familiar, independientes y con el poder de decidir sobre su propio cuerpo. Estos cambios, consecuencia de la evolución de la sociedad, eran impensables en la obra original, donde únicamente se retratan matrimonios heterosexuales, mujeres trabajando en casa y dependientes de su marido, y jamás se menciona la posibilidad de abortar.

2. De actualización técnica: Dentro de esta subcategoría se encuentran los *remakes* que se realizan con el objetivo de incorporar avances técnicos a la obra original. Cabe señalar que este tipo de *remake* se produce de forma paralela a la evolución del séptimo arte y a medida que el cine perfecciona e incorpora nuevos aspectos técnicos. Así, esta nuevas versiones incorporan el sonido, el color, nuevos rescursos fílmicos o un lenguaje cinematográfico más cuidado, respecto a la obra original.

Atendiendo a esta subcategoría, se debe señalar *remakes* como *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974), *Solitud* (Romá Guardiet, 1991) o *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992) que incorporan el color en esta nueva versión; *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934) o *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936) dejando atrás el cine silente de la pieza original y desarrollándose dentro del cine sonoro español; o *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989), un *remake* que incorpora tanto el sonido como el color.

3. De ampliación: Esta categoría hace referencia a todos aquellos *remakes* que, a pesar de respetar la historia base, incorporan nuevos elementos argumentales a dicha narración. Cabe señalar que estas aportaciones pueden ser mínimas o, por el contrario, se pueden introducir múltiples situaciones nuevas que alarguen considerablemente la película de referencia. No obstante, e independientemente del grado de ampliación, todos estas aportaciones deben ser secundarias o complementarias, ya que no deben modificar o alterar la historia base de la cinta original.

   Con respecto a dichas incorporaciones, estos nuevos *remakes* pueden introducir personajes, tramas, acontecimientos, epílogos, prólogos o saltos en el tiempo, entre otros elementos. Así, y como se ha podido comprobar, estas novedades argumentales aportan mayor información a la historia o, incluso, un nuevo punto de vista con respecto a la narración original.

   A modo de ejemplo, y con el fin de comprender esta subcategoría, esta investigación ha decidido citar varios ejemplos de *remakes* que incorporan nuevos elementos a la historia base, como *Bueno y tierno como un ángel* (José María Blanco, 1988), *Ninette* (José Luis Garci, 2005), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973), *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981), *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1967) o *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954).

   Continuando con esta segunda subcategoría, y profundizando en alguna de las obras citadas anteriormente, esta investigación ha querido incidir en las incorporaciones que cada uno de estos *remakes* aporta a la historia base. En este

sentido, la obra de José María Blanco introduce una nueva trama amorosa que afecta directamente al personaje y un desenlace trágico ausente en la cinta de referencia; el *film* de José Luis Garci continúa la historia original mostrando a los personajes de nuevo en Murcia y su vida en la pequeña ciudad española; la historia de José Antonio Bardem aumenta el dramatismo y la crueldad de la pieza de referencia, al igual que los momentos de intimidad de la pareja protagonista o la forma en la que se refleja la vida española de principios de los años 50, y por último, el caso de Ricardo Núñez y su *remake* titulado *Lo que cuesta vivir*, donde se ve al protagonista desempeñar nuevos trabajos y se incorporan distintos personajes secundarios.

4. De montaje: Esta tercera subcategoría hace referencia a los *remakes* que narran la misma historia que la obra de referencia, pero modifican el montaje original. Cabe señalar que este cambio no altera el sentido de la historia, pero sí la forma en la que se presentan los acontecimientos de la obra base. Estos *remakes* pretenden distanciarse de la narración de referencia, mostrando la historia desde un punto de vista distinto, centrando los acontecimientos desde la perspectiva de un personaje, incorporando a un narrador que guíe al espectador por esta nueva obra o utilizando elementos que rompan con la linealidad de la obra original.

   Dentro de esta categoría se encuentran películas como *Morena Clara* (Luis Lucía, 1954), *A Esmorga* (Ignacio Vilar, 2014), *Fuenteovejuna* (Juan Guerrero, 1970) o *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001). Estos ejemplos utilizan un montaje completamente distinto al de las obras originales, ya que normalmente estos *remakes* desarrollan una narración preactiva, es decir, muestran los acontecimientos a través de una gran *flashback* que se produce a lo largo de toda la cinta.

   Profundizando en este tipo de *remake*, y como se ha comentado anteriormente, el elemento diferenciador entre la obra original y la nueva versión es el montaje. A modo de ejemplo, esta investigación ha querido incidir en la película del cineasta melillense Juan Guerrero y que lleva por título *Fuenteovejuna*. En ella, el espectador puede ver el levantamiento de un pueblo oprimido ante los abusos de poder que sufren por parte de varios altos cargos. No obstante, Guerrero decide

utilizar una estructura narrativa preactiva y alejarse así de la narración cronológica y lineal de la obra original. De este modo, el *film* de 1970 comienza mostrando ciertas imágenes que corresponden con los últimos minutos de la obra, para posteriormente, y a través de un gran *flashback*, dar un salto al pasado que lleva a los espectadores a conocer como comenzó todo. A partir de este punto, la obra transcurre de una forma lineal y progresiva hasta llegar de nuevo a las imágenes ya vistas. Cabe señalar que esta estructura es muy utilizada en el cine, como ocurre en la obra *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) o *A Esmorga* (Ignacio Vilar, 2014).

5. De perspectiva de autor: Esta última subcategoría está vinculada a los *remakes* que introducen cambios, de carácter secundario, en las tramas principales, en los personajes, o en situaciones específicas de la historia original. Así, dichas obras aportan pequeños matices con respecto a su antecesora, mostrando el punto de vista del cineasta encargado del proyecto. Profundizando en esta subcategoría, los *remakes* semipuros de perspectiva de autor guardan fidelidad a la obra original, pero pueden, por ejemplo, modificar el lugar en el que se desarrolla la historia, el detonante de la trama principal, el sexo del protagonista de la obra, las relaciones entre ciertos personajes o alterar alguna trama secundaria. Dentro de esta subcategoría se encuentran películas como *El celo* (Antoni Aloy, 1999), *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970), *A esmorga* (Ignacio Vilar, 2014) o *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1970), entre otros.

   Con el objetivo de profundizar en la subcategoría a estudio, esta tesis doctoral detallará aquellos elementos, cambios o situaciones que hacen que estos *remakes* sean de perspectiva de personaje. Atendiendo a la primera de las obras citadas anteriormente, se debe señalar que Antoni Aloy modifica el sexo del personaje protagonista y con ello ciertos aspectos de su trama personal. Así, mientras que en la película original los espectadores ven a un hombre encargado al cuidado de dos niños, en la película de 1999 ven a una mujer. Por su parte, Ramón Fernández modifica el destino militar al que debe acudir el joven protagonista. En este sentido, Miguel Cañete no acude al Ejército del Aire como en la obra original, sino a la Armada. Continuando con las obras a estudio, Ignacio Vilar suprime la historia del maestro presente en la película de 1977 y que aportaba un tono

metaficticio a la narración. Por último, y en lo que respecta a la cinta de 1970, Juan Bosch modifica y endurece la actividad criminal de la película original, y la sustituye con una trama de trata de blancas, prostitución y abusos.

En definitiva, el *remake* de perspectiva de autor es una subcategoría que incide en aquellas modificaciones, cambios o alteracionea argumentarias que se producen en las nuevas versiones de una obra ya existente y que no alteran el sentido global de la película, pero sí establecen una diferencia con su antecesora.

3. *Remake* libre: Este última categoría engloba a todos los *remakes* que guardan muy pocas similitudes con las obras originales, distanciándose de ellas. Sin embargo, y a pesar de que puedan parecer dos narraciones distintas, entre estos dos largometrajes siempre existe una conexión básica que permite categorizar a la nueva versión como *remake*.

Atendiendo a este tipo de obras, se debe señalar que estas cintas son las más complejas de analizar, ya que los elementos básicos que ambas mantienen entre sí son muy difíciles de establecer y, en ciertas ocasiones, no llegan a encontrarse en un primer visionado. Este hecho dificulta el estudio del nuevo *remake* y requiere un exhaustivo trabajo en el que se profundiza en los pequeños detalles.

En otro orden de cosas, y profundizando en nexos que pueden existir entre un *remake* libre y a la obra original se deben destacar, entre otros, la presencia de una estructura argumental básica que permanezca invariable, un personaje principal con una características comunes, o un acontecimiento histórico que sirva de base narrativa. De este modo, y atendiendo a dichos nexos, se establecen tres subcategorías de este tipo de *remake*:

1. De acontecimiento histórico: En primer lugar, esta tesis doctoral toma como referencia el *remake* titulado *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1982), una película de carácter histórico que narra una famosa leyenda catalana de principios del siglo XIX. Además de dichos acontecimientos, este largometraje también muestras otras tramas secundarias que complementan la acción principal. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, esta película es un *remake* de la

obra original *El tambor de Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), una obra que narra el mismo hecho histórico, pero cuyos elementos secundarios son completamente distintos a los desarrollados en el *film* de 1982. De este modo, el nuevo trabajo de Jorge Grau es un *remake* libre de acontecimiento histórico, ya que ese hecho, que permanece en ambas cinta de forma idéntica, es el único nexo de unión que conecta a ambas obras.

2. De personaje histórico: Continuando con los elementos históricos, se ha podido comprobar que las dos películas basadas en la vida de Agustina de Aragón, la de Florián Rey de 1928 y la de Juan de Orduña de 1950, utilizan como nexo de unión a dicho personaje histórico. De este modo, ambas mantienen las aventuras y la valentía de la joven catalana, pero las tramas secundarios que complementan dichas obras son completamente distintos entre si.

3. De base argumental: Por otro lado, en esta categoría también se encuentra la película *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968), un *remake* libre de la obra titulada *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1908). En esta ocasión, ambas cintas tan sólo comparten el esquema argumental base, ya que el resto de elementos son completamente distintos. De este modo, las dos obras narran la historia de un hombre casado que pide a su mejor amigo que seduzca a su mujer y así poder comprobar la fidelidad de la susodicha. Finalmente, y tras varios intentos, el amigo seduce a la mujer y comienzan una relación a espaldas del marido. Así, y como se ha comentado anteriormente, esta premisa es el nexo de unión entre estas dos obras, que desarrollan dos productos cinematográficos con grandes diferencias pero con un punto base común.

En lo que respecto a los *remakes* libres de personaje, esta investigación debe señalar que este tipo de obras tienen una naturaleza ambigua y son muy complejas de determinar, ya que no todos los largometrajes que comparten un mismo personaje pueden ser categorizados como *remakes*. En este sentido, para que se puedan considerar así, dichos *films* también deben tener ciertas semejanzas en cuanto a sus elementos argumentales, ya que sino se estaría hablando de una saga cinematográfica y no de un *remake*. Atendiendo a este último concepto, una saga es una serie de películas que muestra diversas aventuras, ya sean secuelas o precuelas, de uno o

varios personajes de la obra original. Además, dichas obras pueden, o no, guardar relación con la cinta base o ser simplemente una oportunidad para narrar una nueva historia sobre dicho personaje.

Profundizando en este último aspecto, y tomando como referencia la famosa figura del enmascarado El Zorro, se debe señalar que en la gran mayoría de estas películas dicho personaje vive aventuras totalmente distintas, con nuevos personajes secundarios, tramas personales, antagonistas, localizaciones e, incluso, espacios temporales diferentes. De este modo, y debido a las características básicas de estos largometrajes, dichos *films* no son *remakes* libres de personajes[4], ya que el argumento varía completamente de una a otras. En cambio, si además de el protagonista se mantuviese un esquema argumental común, en estos caso sí se podrían considerar ejemplos de la práctica a estudio.

Antes de finalizar con este apartado, se deben señalar otros *remakes* libres como *El Lazarillo de Tormes* (César Ardavín, 1959), *La novicia rebelde* (Luis Lucía, 1971), *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) o *Romanza final* (Gayarre) (José María Forqué, 1986), entre otros.

Una vez concluida esta nueva clasificación, propia y personal, se debe señalar que también existen otros tipos de *remakes* como son el *autoremake* y los "Cortometrajes que se rehacen como largometraje" (Seger, 2000, p.96). Sin embargo, y debido a que esta tesis doctoral tiene como criterio de análisis el grado de similitud entre la obra original y/o sus sucesivos *remakes*, se ha tomado la decisión de no incluir en dicha categorización estos dos importantes tipos de *remake* ya que los criterios en los que se basan están relacionados con el autor de la cinta o el formato/duración.

Finalizada esta clasificación, se ha podido comprobar que la práctica a estudio en esta tesis doctoral puede ser abordada desde múltiples puntos de vista. Además, cabe señalar que estas categorías no son excluyentes, ya que existen obras que, debido a su naturaleza y planteamiento, pueden pertenecer a distintos tipos de *remakes*. De este modo, la práctica a estudio es abordada desde todas las perspectivas posibles.

[4] Al no ser consideradas *remakes*, las diferentes películas basadas en personajes como El Zorro, Diego Corrientes y Luis Candelas no serán estudiadas, ni tenidas en cuenta en esta tesis doctoral.

Por último, y gracias a esta clasificación, se ha podido incidir en la relación que existe entre el *remake* cinematográfico y la obra original, profundizando así en el grado de fidelidad que ambas mantienen y en todas y cada una de las peculiaridades que estén relacionadas con este criterio base.

4.3. Motivos por los que se realiza un *remake*

Continuando con el estudio del *remake* cinematográfico, este epígrafe analizará los principales motivos por los que se lleva de nuevo a la gran pantalla una historia que ya ha sido filmada con anterioridad. Además, se ahondará en los intereses, factores y múltiples aspectos que influyen a la hora de tomar la decisión de realizar, o no, un *remake* cinematográfico.

En este sentido, y tras una exhaustiva búsqueda bibliográfica, esta tesis doctoral ha podido comprobar que la gran mayoría de los investigadores y teóricos cinematográficos establecen los mismos factores, alcanzando una cierta unanimidad con respecto al tema a tratar en este epígrafe. Así, y tomando como referencia los estudios consultados, las principales razones por las que se realiza un *remake* son: los motivos personales y los intereses económicos.

No obstante, esta investigación considera necesario incorporar dos nuevos factores no mencionados anteriormente: los motivos tecnológicos y los motivos externos. Este primer criterio es básico, ya que a lo largo de toda la historia del séptimo arte se han producido *remakes* para incorporar los nuevos avances tecnológico que han ido apareciendo. Así, y a modo de ejemplo, se deben señalar los *remakes* sonoros de una película muda o una nueva versión en color de una obra en blanco y negro. Atendiendo al segundo motivo, esta categoría hace referencia a todos aquellos intereses externos como pueden ser las presiones del público para recuperar una historia ya filmada.

En definitiva, y a modo de resumen, esta investigación establece que son cuatro los motivos principales por los que se realizan un *remake* cinematográfico:

- Motivos económicos
- Motivos personales
- Motivos técnicos
- Motivos externos

1. Motivos económicos: Este primer interés se encuentra vinculado directamente con la industria cinematográfica, ya que dicho sector siempre busca alcanzar unos altos

ingresos que permitan recuperar el dinero invertido en el producto y, además, obtener beneficios por dichas películas.

En el caso de la práctica a estudio, la recaudación alcanzada por la obra original es un indicador clave a la hora de decidir se si realiza, o no, un *remake* de dicha cinta. De este modo, y si la película de referencia logra grandes datos de taquilla, los estudios cinematográficos no dudan en llevar de nuevo a la gran pantalla dicha historia, con el objetivo de repetir ese éxito pasado. Por el contrario, si la recaudación de la obra de referencia fue un fracaso, los estudios muestran grandes reticencias a la hora de recuperar dicho contenido.

Por otro lado, y continuando con las motivaciones económicas, se debe señalar que los *remakes* también se hacen por la fama de la obra original y el *marketing* gratuito que dicha reputación supone en el nuevo proyecto. Además, también existe el objetivo de adaptar una historia extranjera a una nueva cultura y la necesidad de continuar explotando el uso de unos derechos de los que todavía se es dueño y así seguir obteniendo beneficios de ellos.

Profundizando en este primer motivo, y como señala el investigador Fernando De Cea (2014) en su libro *El autoremake en el cine: ¿Obsesión o repetición?,* también se deben incorporar en este apartado las versiones que se realizan "con el objetivo de reducir gastos y estar en mejor posición para competir con el resto de estudios, o con otros medios" (p. 15). Atendiendo a este aspecto, un *remake* puede reducir costes "al no pagar derechos, si es que se está actualizando un producto del propio estudio; también […] cuando incluye escenas ya rodadas anteriormente, descartadas no; pero también puede reducir riesgo al rentabilizar un producto taquillero previo" (pp. 15 – 16).

En otro orden de cosas, se debe tener en cuenta el ejemplo de la industria cinematográfica norteamericana. Así, y tomando como referencia las palabras del guionista y estudioso norteamericano Michael B. Druxman (1975), autor del libro *Make it again, Sam. A survey of movie remakes*, cabe destacar que en los años 30 y 40, los estudios de cine norteamericanos tenían la obligación de producir cierta cantidad de obras de forma anual. De este modo, y con el objetivo de alcanzar dichas

cifras, muchos de estos estudios recurrían de nuevo a historias ya filmadas, llevando una vez más a la gran pantalla dichos argumentos. No obstante, y para diferenciar unas obras de otras, estas nuevas versiones contaban con pequeños cambios diferenciadores (p. 13). Además, Druxman también afirma que debido a que estas grandes empresas fílmicas eran, en exclusiva, las dueñas de los derechos de dichas obras durante el tiempo que se había estipulado en los contratos, lo que permitía seguir explotando dichos derechos reciclando las historias una y otra vez. Así, y sin tener que pagar de nuevo por aquellas narraciones, el único gasto que hacían estos estudios cinematográficos era la contratación de un nuevo escritor que modernizase el contenido ya filmado (p. 15).

Por otro lado, y con respecto a estas nuevas versiones, a lo largo de la historia se ha podido observar que la mayoría del público que acude a las salas de cine no rechaza volver a ver una película que ya ha sido filmada. Por último, esta investigación quiere destacar un nuevo planteamiento recogido por el estudioso Michael B. Druxman en su libro. En él, Druxman sostiene que, con el objetivo de seguir generando beneficios, los estudios cinematográficos aseguraban que uno de los motivos por los que se realizaba un *remakes* era para actualizar al elenco actoral base, ya que los espectadores disfrutaban viendo a los actores de moda interpretar a grandes estrellas de antaño (p. 15).

En definitiva, y como se ha podido comprobar, con este primer motivo se busca obtener un buen rendimiento económico que aporte beneficios a la productora o el estudio cinematográfico que ha invertido en el proyecto.

2. Motivos personales: En esta nueva categoría se encuentran recogidos todos aquellos intereses, deseos, inquietudes o sentimientos, de cineastas o productores, que han servido como detonantes personales para filmar una nueva versión cinematográfica de una obra ya existente.

   Profundizando en este nuevo apartado, se puede encontrar el interés de corregir pequeños errores de la cinta de referencia, aportar un nuevo punto de vista al producto original, actualizar argumentalmente la historia base al presente, demostrar todo lo aprendido o llevar de nuevo a la gran pantalla una historia con la que se tiene

grandes lazos sentimentales. Como se puede comprobar, esta categoría cuenta con infinidad de motivos personales a la hora de realizar el *remake* cinematográfico de un largometraje ya existente.

3. Motivos técnicos: Este tercer factor engloba a todos los *remakes* cinematográficos que se han realizado para mejorar la calidad técnica de las obras originales e incorporar los avances tecnológicos que se han ido desarrollado a lo largo de los años. En esta categoría se encuentran recogidos, como señala el investigador Fernando De Cea (2014) las nuevas versiones que se realizan para:

> Transformar un original mudo a uno sonoro; para añadir color a una película que en origen fue en blanco y negro; para rodar la versión en formato panorámico o en tres dimensiones; o para cubrir de efectos especiales una cinta que inicialmente o no los tenía, o eran más pobres (p. 16).

De este modo, la llegada de nuevas técnicas al terreno cinematográfico abren un amplio abanico de posibilidades y opciones totalmente impensables en el pasado y que, debido a su ausencia, limitaban los rodajes. Así, estas nuevas versiones también pueden aportar escenas rodadas en *chroma*, imágenes retocadas a ordenador o nuevos efectos especiales, entre otros.

4. Motivos externos: Esta última categoría engloba todas aquellas peculiaridades o intereses relacionados con la presión del público por una nueva versión de una historia ya filmada. Este motivo, externo al mundo cinematográfico, fuerza en numerosos caso a la industria fílmica para que lleve de nuevo a la gran pantalla una película.

Una vez detallados los principales motivos por los que se realiza un *remake* cinematográfico, esta tesis doctoral ha querido dejar constancia de las clasificaciones que otros investigadores realizaron sobre dicho tema. De este modo, la profesora Federica Ballero (2010, pp. 154 – 1959) asegura que las motivaciones por las que se realizan los *remakes* son muy variadas. No obstante, Ballero establece tres categorías: la intencionalidad de los registros, el avance tecnológico y el público. En este sentido, la estudiosa Linda Hutcheon (2006), autora del libro *A Theory of Adaptation*, utiliza un planteamiento similar al detallado

anteriormente, pero engloba en tan sólo dos razones los motivos por los que se realizan un *remake*: los "alicientes económicos" y "los motivos personales y políticos" (pp. 86 - 95).

Continuando con estas categorizaciones, la investigadora Raquel Segovia Martín (1998), autora del estudio *Transvases culturales en cine y televisión: Los remakes*, plantea un enfoque totalmente distinto y sostiene que las causas que originan una nueva versión cinematográfica son "la posibilidad de aprovechar historias eficaces adaptándolas a las nuevas permisividades censoras […]; la nostalgia de muchos cinéfilos […] o la curiosidad de los espectadores interesados en el juego de las comparaciones" (p. 179). Además, esta investigadora también hace hincapié en los intereses económicos como factor clave a la hora de llevar a cabo un *remake*, a pesar de que sostiene que dicho motivo es menos loable.

Por otro lado, Isadora García Avis (2016), autora de la tesis doctoral *La adaptación de formatos en televisión: Los remakes transculturales de series de ficción*, afirma que son tres las razones por las que se realiza un *remake*: razones económicas, personales y narrativas (p. 106). Así, y atendiendo a esta última categoría, dicha investigadora señala que:

> Una de las motivaciones que tiene que conducir a la realización de todo *remakes* es la convicción de que el texto original tiene la fuerza suficiente para conquistar a nuevas audiencias […]. Si la fábula de la obra fuente no tiene vocación universal y no permite relecturas, entonces no cabe la realización de un *remake*. Esta razón narrativa, es, por tanto, una condición *sine qua non* que se debe cumplir en el desarrollo de todo *remake*. En los procesos de producción de *remakes* transculturales, esas historias con elementos universales son adaptadas a un determinado contexto local a través del ya mencionado proceso de "*glocalización*" (p. 106).

En definitiva, y como se ha recogido a lo largo de este epígrafe, se ha podido observar una cierta unanimidad respecto a los motivos por los que se realiza un *remake*, estableciendo clasificaciones casi idénticas o muy similares. Así, se ha podido comprobar que la industria cinematográfica es la primera interesada en recuperar antiguas historias y llevarlas de nuevo a la gran pantalla. Además, también influye el deseo personal de los propios autores, el respaldo del público a la hora de consumir un producto que no es nuevo y el interés por conocer como se ha realizado esa nueva versión y sus diferencias con la cinta original, entre otros. En este sentido, y como se ha podido observar, todos estos elementos son los

responsables de que el *remake* siga siendo una práctica cinematográfica que se consuma y que alcance, normalmente, buenos resultados de taquilla.

4.4. Conceptos que pueden llevar a equívocos

En este nuevo epígrafe se analizarán todos aquellos conceptos cinematográficos que pueden ser vinculados de forma errónea con la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Además, en este apartado también se realizará una comparación entre estos términos y el *remake* cinematográfico, con el fin de esclarecer las diferencias existentes entre ellos. Con este planteamiento, se busca establecer los límites de cada una de estas prácticas fílmicas, conocer sus características básicas y evitar así un uso incorrecto de las mismas dentro del contexto cinematográfico.

Antes de continuar, cabe señalar que estos términos pueden estar vinculados también a otros ámbitos como la literatura o la televisión. No obstante, en este epígrafe únicamente se analizarán dichos conceptos desde un punto de vista cinematográfico.

Adaptación

El primer término a estudio en este epígrafe es la adaptación cinematográfica que, como define el investigador Ira Konigsberg (2004) en su libro *Diccionario técnico Akal de cine*, se trata de la "obra ejecutada en un medio expresivo cuyo espíritu rector, así como un número variable de sus elementos, proceden de una obra realizada en otro medio" (p. 18).

En este sentido, cabe destacar que las adaptaciones cinematográficas puede basarse en múltiples obras, desde literarias hasta musicales. Además, y profundizando en este primer término, se debe señalar que la manera en la que se traslada el texto original al medio cinematográfico puede ser de una forma libre, tomando únicamente como referencia la obra e incorporando nuevos elementos, o lo más fiel posible, respetando, con exactitud, los personajes, acontecimientos o situaciones descritas en el texto base. No obstante, y debido a que esta práctica cinematográfica supone un cambio de medio, existen ocasiones que se producen ciertas dificultadas al trasladar a la gran pantalla las tramas desarrolladas en otras obras. De este modo, y como afirma la investigadora María Victoria Sotomayor Sáez (2005) en su artículo *Literatura, sociedad y educación*, una adaptación supone un cambio de códigos tanto estéticos como narrativos (p. 223).

Por otro lado, y profundizando en la práctica a estudio, se debe señalar las palabras publicadas por Antonine Jaime (2000), quien afirma que al realizarse una adaptación cinematográfica "el cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales" (p. 105).

En otro orden de cosas, y continuando con el estudio de dicha práctica cinematográfica, esta investigación ha querido recoger varios ejemplos de películas que adaptan a la gran pantalla famosas obras de teatro, novelas o zarzuelas, como *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987), *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1949), *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962). Por otro lado, a nivel internacional se encuentran largometrajes como *Promesa al amanecer* (Eric Barbier, 2017), *Viaje al centro de la tierra* (Henry Levin, 1959), *El rojo y el negro* (Claude Autant-Lara, 1954), *La gaviota* (Michael Mayer, 2018) o *Anna Karenina* (Aleksandr Zarkhi, 1967), entre otras.

De este modo, y una vez delimitado el concepto de adaptación cinematográfica, esta investigación debe señalar que esta práctica no guarda relación con el *remake*, ya que este último no cambia o altera el medio de la pieza original, pasando de un relato fílmico a otro.

Secuela

Esta nueva práctica cinematográfica es, como señala el investigador David Ramírez Gómez (2015) en su tesis doctoral *El plagio cinematográfico. Un método para su detección*, "la continuación legal de una película" (p. 30). Además, para que se pueda realizar esta obra, la productora encargada debe tener "los derechos para realizarla, ya que, de no ser así, se arriesga a un pleito" (p. 30).

Continuando con la definición de este nuevo concepto, la profesora Concepción Cascajosa (2006), autora del libro *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones de en Hollywood*, afirma que una secuela "supone prolongar el universo de la película original a través de una expansión diegética" (p. 113). Además, Cascajosa no duda en señalar la existencia de "procedimientos muy diversos a la hora de realizar una continuación, desde

recuperar a los protagonistas originales o al antagonista hasta la reutilización del mismo planteamiento narrativo o las coordenadas espacio-temporales" (pp. 113 – 114).

De este modo, y como se ha comentado anteriormente, con la secuela "el universo diegético de la película original se expande linealmente mostrando en un sentido cronológico nuevas aventuras del personaje o personajes protagonistas" (p. 119). Sin embargo, Cascajosa asegura que "no siempre estas continuaciones cuentan con los mismos personajes, ya que en algunas ocasiones se trata de un descendiente, un recurso para prolongar un argumento que ya estaba cerrado o para evitar la repetición" (p. 119).

Por otro lado, y atendiendo al motivo principal por el que se realiza una secuela, los expertos afirman que es por un interés económico, ya que se pretende revalidar el éxito obtenido por la obra de referencia. Por ello, los directores y productores encargados de este nuevo proyecto evitan alejarse del tono y del estilo establecido en la pieza original.

A modo de ejemplo, y en lo que respecta al séptimo arte nacional, se pueden señalar *Blácula: Condemor II* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1997), una secuela de la película original *Aquí llega Condemor, el pecador de la pradera* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1996); *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2005) una secuela de *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002); o *El crack II* (José Luis Garcí, 1983) y su secuela *El crack* (José Luis Garci, 1981).

Una vez contextualizada esta nueva práctica cinematográfica se debe determinar que una secuela no es un *remake*, ya que éste lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de una película ya existente, mientras que la secuela narra una nueva historia que avanza "en el tiempo narrativo para mostrarnos el futuro de los protagonistas con respecto a la narración de la primera" (Ramírez, 2015, p. 31).

Precuela

En esta ocasión, y como señala la investigadora Concepción Cascajosa (2006), las precuelas son "continuaciones que muestran acontecimientos anteriores a los de la película original" (p. 115). Profundizando en el concepto a estudio, cabe señalar que Cascajosa considera que esta práctica es una continuación retrospectiva, es decir, "la expansión

diegética que muestra acontecimientos anteriores a los descritos en el texto original […] (y) que temporalmente se sitúa en un periodo precedente" (p. 115).

De este modo, dicha práctica cinematográfica hace referencia a una película cuya historia precede a los acontecimientos que ya han sido narrados previamente en una primera cinta. Así, la nueva obra se centra en aquellas acciones que tuvieron lugar antes de los hechos iniciales recogidos en la película base.

En lo que respecta a esta práctica cinematográfica, cabe señalar que una precuela narra una historia previa a la cinta original. Normalmente, en este nuevo largometraje se explican todas aquellas situaciones que propiciaron las tramas –ya conocidas por el público- de la cinta de referencia. De este modo, una precuela busca dar una explicación a lo ya visto en la gran pantalla. Por otro lado, y profundizando en otros usos de las precuelas, esta obras también suelen incidir en el origen de uno o varios de los personajes presentes en la obra de referencia.

Profundizando en el origen de este término, Concepción Cascajosa afirma que no es un fenómeno nuevo y asegura que "tampoco es una práctica estrictamente cinematográfica" (p. 115). En este sentido, la investigadora establece varios ejemplos de obras de teatro que a partir de las cuales se han realizado nuevas precuelas en las que se indaga en acontecimientos previos a la obra base.

Por otro lado, y tomando como referencia el cine español, se puede señalar el largometraje de José Luis Garci titulado *El crack Cero* (2019), una precuela de la película *El crack* (1981), dirigida también por el cineasta madrileño. A nivel internacional se deben señalar varias precuelas como *El dragón rojo* (Brett Ratner, 2002), *Los picapiedras en Viva Rock Vegas* (Brian Levant, 2000), *Amanecer Zulú* (Douglas Hickox, 1979) o *X-Men: Primera Generación* (Matthew Vaughn, 2011), entre otras.

Concluido el estudio de este nuevo concepto, y como se ha podido comprobar, las precuelas no guardan ninguna relación con la práctica a estudio en esta tesis doctoral, ya que muestran una historia completamente nueva a la ya filmada anteriormente.

Midquel

Continuando con los conceptos a estudio en este epígrafe, un *midquel* es, como define William D. Crump (2017) en su libro *How the movies saved Christmas. 228 Rescues from Clausnappers, Sleigh Crashes, Lost Presents and Holiday Disasters*, "una película cuya historia se desarrolla dentro del marco temporal de la cinta original" (p. 19). Profundizando en este término, y teniendo en cuenta las afirmaciones que Mark J, P. Wolf (2012) realiza en su libro *Building imaginary worlds: The theory and history of subcreation*, se debe señalar que un *midquel* es una historia que tiene lugar entre secciones o secuencias narrativas de una obra ya existente, combinando las funciones de secuela y precuela. Además, esta práctica es frecuentemente dividida en dos conceptos nuevos: *interquels* y *intraquels* (p. 378).

- *Interquel*:

  Atendiendo a las palabras de Mark J, P. Wolf (2012) este término hace referencia a las historias que tienen lugar entre dos obras ya finalizadas (p. 208). Esta nueva narración se produce durante una pausa o un vacío argumental existente entre dichos largometrajes y muestra una trama no tratada hasta la fecha. Profundizando en este término, Wolf señala que dicha práctica es muy común dentro de los mundos narrativos amplios y bien desarrollados y, además, permite incorporar nuevas historias entre una obra y otra.

  En este sentido, y tomando como referencia el cine español, un *interquel* sería aquella película cuyo argumento transcurriese entre, por ejemplo, *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) y *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001). De este modo, el espectador podría conocer todos aquellos acontecimientos que hubiesen tenido lugar después de que concluyese la primera parte de esta franquicia y antes de que comenzase su secuela.

  A nivel internacional, Wolf afirma que el episodio II y III de la saga *Star Wars* son *interquels*, ya que se desarrollan entre los episodios I y IV. Además, *Star Wars: La guerra de los clones* (Dave Filoni, 2008) también puede ser considerada un *interquel*, debido a que la historia narrada tiene lugar entre los episodios II y III (p. 208).

De este modo, cabe destacar que un *interquel*, al ser una película nueva cuyo desarrollo tiene lugar entre dos obras ya finalizadas, es incompatible con la práctica a estudio en esta tesis doctoral, ya que un *remake* es una versión nueva de una cinta ya existente.

- *Intraquel*:

  En lo que respecta a este concepto, el investigador Mark J, P. Wolf (2012) sostiene que un *intraquel* es una narración que llena ciertos espacios vacíos de un trabajo anterior (p. 208). Profundizando en este término, Wolf afirma que estas nuevas narraciones transcurren en elipsis temporales o espacios pequeños de la historia original.

  En este sentido, dicho concepto cuenta con mayores restricciones que un *interquel*, ya que el espacio donde se desarrolla un *intraquel* se encuentra dentro del hilo argumental de una obra y no entre el amplio espacio que puede existir entre dos películas. De este modo, el periodo de tiempo del *intraquel* es más reducido, algo que afecta al desarrollo de los arcos argumentales de los personajes, dificultando el trabajo narrativo.

  Además, Wolf (2012) también incide en que un *intraquel* puede cumplir un propósito similar a una secuela, ya que esta nueva película que se desarrolla dentro de una elipsis temporal de la historia original puede aportar al público nuevas informaciones de los personajes, su historia, su bagaje personal y su mundo particular (p. 209).

  Por otro lado, cabe señalar que esta práctica cinematográfica suele estar protagonizada por los mismos personajes que la obra original, ya que la nueva historia transcurre en el mismo universo que el de la pieza de referencia. A modo de ejemplo, películas como *El rey león 3: Hakuna Matata* (Bradley Raymond, 2004), *Bambi 2* (Brian Pimental, 2006) o *La bella y la bestia 2: Una navidad encantada* (Andy Knight, 1997) son *intraquels*, ya que estas historias transcurren en la presentación de Simba en Roca del Rey, el crecimiento y aprendizaje de Bambi durante la estancia con su padre y las vivencias de Bella en el castillo de Bestia, respectivamente. Así, y a diferencia del *remake* cinematográfico, una

> *intraquel* es una película que narra una historia que, a pesar de desarrollarse en el mismo universo narrativo y con los mismos personajes, es completamente nueva a la pieza de referencia.

Antes de finalizar el estudio de esta nuevo concepto, y como recoge Wolf (2018) en su libro *The Routledge companion to imaginary words*, los aspectos más complejos del *midquel* es que el nuevo material debe conectar con elementos ya existentes y mantener así la continuidad de la historia base general (pp. 47 - 48).

Sidequel

Profundizando en este nuevo concepto cinematográfico, se debe señalar que el *sidequel*, también llamado *parallaquel* o historia cruzada, es un término muy poco conocido debido a su escaso uso dentro del séptimo arte. No obstante, y atendiendo a la definición de la doctora Stéphanie Marty (2014), esta práctica cinematográfica es una película cuya acción transcurre de forma paralela a la de la obra original. Además, esta autora también señala que los *sidequels* suelen presentar nuevos elementos narrativos y lo hacen desde un punto de vista distinto al establecido previamente (p. 68).

En este sentido, y como afirma la investigadora Ana Vukadin (2019) en su libro *Metadata for transmedia resources*, esta práctica cinematográfica ofrece una nueva perspectiva totalmente distinta de una historia que ya ha sido filmada anteriormente. Además, estas películas también pueden mejorar la experiencia o el mundo ficticio de referencia aportando información geográfica, histórica o cultural (p. 194). Sin embargo, la doctora Stéphanie Marty sostiene que este tipo de películas deben ser categorizadas como un nuevo tipo de secuela (p. 68).

Profundizando en este concepto, los *sidequels* se centran en un arco argumental diferente al ya establecido. Además, cabe señalar que esta narración puede afectar al contexto de referencia, ya que en ciertas ocasiones este nuevo largometraje cuenta con unas intenciones narrativas completamente distintas a las ya mostradas.

Por otro lado, y a modo de ejemplo, esta investigación ha querido citar dos películas del cineasta norteamericano Clint Eastwood, en las que se produce la práctica a estudio, ya

que ambas toman como referencia la Batalla de Iwo Jima durante la Segunda Guerra Mundial. La primera de ellas, *Cartas desde Iwo Jima* (2006), muestra los acontecimientos ocurridos durante dicha batalla desde la perspectiva del ejército japonés, mientras que *Banderas de nuestros padres* (2006), lo hace desde el punto de vista de los militares norteamericanos que lucharon en el conflicto.

De este modo, y como se ha detallado anteriormente, para que se produzca un *sidequel* deben existir dos largometraje que narren un mismo hecho pero desde puntos de vista distintos. Así, y a pesar de que exista un hecho que une a ambas obras, estos dos *films* narran historias totalmente diferentes. En este sentido, un *sidequel* no guarda ninguna relación con un *remake* cinematográfico, ya que este último lleva de nuevo a la gran pantalla una historia ya filmada, respetando el punto de vista inicial.

Pseudosecuela

Prosiguiendo con estos términos cinematográficos, se debe señalar la existencia de las pseudosecuelas, o también conocidas con el nombre de *pseuquel*, es decir, obras que supuestamente son una secuela de una película previa, pero que en realidad no tienen nada que ver con la cinta de referencia. En ciertas ocasiones, estos nuevos largometrajes pueden mantener pequeños vínculos con la historia original, utilizando títulos parecidos o carteles cinematográficos muy similares. En esta categoría se encuentran películas como *Titanic II* (Shane Van Dyke, 2010) o *The Terminators* (Xavier S. Puslowsk, 2009). En este sentido, una pseudosecuela no es más que una nueva película que intenta aprovecharse de la fama de una cinta previa. De este modo, y debido a la naturaleza de dicho concepto, se debe señalar que una pseudosecuela no tiene nada que ver con un *remake* cinematográfico, ya que este último si guarda semejanzas con el argumento de la obra de referencia.

Secuela-precuela (*Sequel-prequel*)

Este concepto cinematográfico hace referencia a las películas que continúan una historia ya narrada, pero que a la vez también muestran los acontecimientos que ocurrieron en el pasado, como una precuela. Profundizando en este término, la película que mejor muestra esta práctica fílmica es *El padrino: Parte II* (Francis Ford Coppola, 1974) , ya que narra la

infancia y la madurez de Vito Corleone, pero también incide en la forma en la que Michael lleva el legado de la familia al ser el nuevo patriarca del clan.

En esta ocasión, y al igual que en los términos descritos anteriormente, se puede comprobar que una secuela-precuela no es más que una película nueva que continúa una historia ya filmada, y a su vez también detalla elementos previos a los recogidos en la cinta base. De este modo, una secuela-precuela no busca llevar de nuevo a la gran pantalla la historia narrada en la obra original sino que la continúa.

Recuela

Atendiendo a este nuevo término, se debe señalar que una recuela es la combinación de un *remake* y un secuela a la vez. Así, cabe destacar que este planteamiento muestra una práctica cinematográfica híbrida, ya que combina en un mismo producto dos conceptos antagónicos.

En otro orden de cosas, y profundizando en este nuevo término a estudio, cabe destacar que fue el cineasta cántabro Nacho Vigalondo quien acuñó, por primera vez y a través de una red social, dicho término. Varios años después, en 2017, la investigadora Irene Raya Bravo publica un artículo titulado *La recuela: entre el remake y la secuela. El caso de Jurassic World*, en el que estudia el concepto en cuestión. En este sentido, y como señala Raya Bravo (2017), la recuela es consecuencia "del auge de la intertextualidad y el valor en alza de la nostalgia" (p. 45). Además, señala que "la alta competencia del espectador descifrando el discurso audiovisual ha propiciado la creación de ficciones cuya comprensión aumenta si se conocen otros textos a los que se hace referencia, ya sea mediante personajes, espacios, tramas o estéticas muy identificables" (p. 46). De este modo, y ante la evolución de las tendencias narrativas, se ha podido comprobar que existen nuevas conexiones entre textos audiovisuales de naturalezas muy dispares.

Por otro lado, se debe señalar que la recuela es una práctica cinematográfica en la que se "cuenta una nueva historia, y aunque guarde múltiples conexiones con la anterior obra, realmente está avanzando el discurso y expandiendo la diégesis original" (p. 50). En este sentido, una recuela guarda una vinculación con el texto base, incluso puede repetir el mismo

esquema narrativo, pero narra una historia diferente a la que recoge en la cinta original, siendo éste el matiz que diferencia a una recuela de un *remake*.

Saga

Continuando con los conceptos a estudio, el investigador Lorenzo Vilches Manterola (2007), autor del libro *Diccionario de teorías narrativas: Cine, televisión, transmedia*, define saga como "producciones de largo recorrido, con frecuencia basadas en novelas o retomadas en diversas versiones a lo largo de varios años, de géneros diversos, entre ellos, los más populares son ciencia ficción o basados en personajes de cómic" (p. 721). Por otro lado, el guionista y estudioso cinematográfico Luis Miguel Carmona (2006), autor del libro *¡Tócala otra vez! Guía definitiva de secuelas, sagas y remakes*, sostiene que "una saga cinematográfica es aquella en que sus títulos son superados por cuatro o más películas que se asemejan en contenido y mantienen una misma estructura en su argumento" (p. 201). Además, Carmona afirma que "en realidad, […], (una saga) se trata de secuelas o trilogías aumentadas, a veces hasta el agotamiento" (p. 201).

En otro orden de cosas, y antes de profundizar en esta nueva práctica fílmica, esta investigación ha querido reseñar que existe muy pocos investigadores que estudien las sagas cinematográficas y, por tanto, la información sobre ella es escasa. No obstante, se han podido conocer diversas características que configuran dicha praxis. La primera y más importante es que, para que se produzca una saga, todas las películas que pertenezcan a ella deben desarrollarse dentro de un mismo universo creativo y mantener ciertos elementos comunes que sirvan de nexos de unión.

Por otro lado, y continuando con las características de las sagas cinematográficas, se debe señalar que todas las obras que configuran esta práctica deben ser estrenadas una detrás de otra, sin importar el tiempo que pase entre ellas o los giros argumentales que se desarrollen dentro de cada una, ya que pueden producirse secuelas o precuelas, indistintamente, siempre y cuando se respete el mismo mundo diegético y guarden relación unas con otras.

A modo de ejemplo, esta investigación ha querido recoger varias sagas cinematográficas entre las que se encuentra: *Airport* (George Seaton, 1970), *Airport '75* (Jack

Smight, 1975), *Airport '77* (Jerry Jameson, 1977) y *The concorde – Airport '79* (David Lowell Rich, 1979); *Angelique* (Bernard Borderie, 1964), *Angelique et le roi* (Bernard Borderie, 1965), *Merveilleuse Angélique* (Bernard Borderie, 1966), *Indomptable Angélique* (Bernard Borderie, 1967) y *Angelique et le sultan* (Bernard Borderie, 1968); o *Arma letal* (Richard Donner,1984), *Arma letal 2* (Richard Donner, 1989), *Arma letal 3* (Richard Donner, 1992) y *Arma letal 4* (Richard Donner, 1998), entre otras.

De este modo, y tras conocer las peculiaridades de esta nueva práctica cinematográfica, se establece que una saga no tiene nada que ver con un *remake*, ya éste no continúa ninguna historia, sino que narra de nuevo los acontecimientos de la cinta original.

Retrocontinuidad o retrocontinuación

Este nuevo concepto, también conocido como continuidad relativa o *retcon*, es un término que guarda una estrecha relación con el universo de los superhéroes y el mundo del cómic. No obstante, esta práctica también ha tenido lugar dentro del séptimo arte, y por este motivo será estudiada en este epígrafe.

Profundizando en dicha práctica, el investigador James Kakalios (2006), autor del libro *La física de los superhéroes*, afirma que la *retcon* "es un acrónimo de *retroactive continuity*, idea utilizada por primera vez en 1983 por el escritor de cómics Ray Thomas, quien dijo haberla escuchado en una convención" (p. 41). Continuando con dicho término, la *retcon* "se refiere a los cambios que se efectúan a posteriori en una obra en serie y que afectan a hechos anteriores. Estos cambios se producen debido a nuevos guionistas o para adaptarse a las demandas del público" (p. 41).

De este modo, la retrocontinuidad se centra en aquellas películas que son secuelas de tan sólo una parte de la saga y, por tanto, obvian el resto de acontecimientos ya narrados en la gran pantalla. A modo de ejemplo, se puede citar la película *Superman returns* (Bryan Singer, 2006), una secuela de las dos primeras películas que llevan a la gran pantalla la historia de este famoso superhéroe, pero se ignoran por completo los sucesos ocurridos en *Superman III* (Richard Lester, 1983), *Superman IV: En busca de la paz* (Sidney J. Furie, 1987).

Por otro lado, y debido a la naturaleza de esta nueva práctica cinematográfica, la retrocontinuidad no guarda ninguna relación con el *remake*, ya que éste no busca proseguir la historia de ninguna obra dentro de una saga.

Refrito

Atendiendo a este nuevo concepto cinematográfico, y tomando como referencia la definición que establece la *Real Academia Española* (2014), un refrito es una "obra, especialmente literaria, rehecha, recompuesta o refundida a partir de otras" (s/p). De este modo, un refrito cinematográfico se forma combinando diversos elementos fílmicos de otras películas.

En este sentido, y debido al carácter de refundición de dicha práctica, y ante la ausencia de una fidelidad a la historia original, un refrito no puede ser un *remake* cinematográfico. Sin embargo, cabe señalar que en ciertos países de Latinoamérica el término refrito se utiliza para referirse, de forma despectiva, al *remake* cinematográfico.

Reboot

Por otro lado, y atendiendo a este nuevo concepto cinematográfico, el profesor e investigador Chuck Tryon (2013) afirma en su artículo *Reboot cinema* que un *reboot* es el reinicio o el relanzamiento de un producto fílmico ya rodado, regresando al punto de origen (p. 432). De este modo, la nueva película toma como punto de partida la premisa base de la pieza de referencia pero se crea una nueva versión de la historia, llegando incluso a dar una visión totalmente nueva de dicho argumento. En este sentido, el *reboot* recupera ciertos elementos de la película base y con ellos comienza de nuevo una narración desde el inicio. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, esta práctica cinematográfica también puede llegar a modificar por completo el sentido global del *film* original.

Atendiendo a esta nueva práctica cinematográfica, y como señala Tryon, el *reboot* busca promover de nuevo el interés del espectador por una franquicia o por un producto fílmico anterior (p. 432). Además, esta reformulación de una cinta ya existente permite realizar ciertas modificaciones de la historia original, como su formato o su estilo, sin la

necesidad de tener que respetar la pieza de referencia. De este modo, tan solo se conservan los acontecimientos que se consideran más importantes o relevantes de la película original.

Antes de continuar, esta investigación ha querido recopilar una pequeña muestra de varios *reboots* cinematográficos como *Batman Begins* (Christopher Nola, 2005), *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), *The Amazing Spider-Man* (Marc Webb, 2012), *Spider-Man: Lejos de Casa* (Jon Watts, 2019) o *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller, 2015).

Una vez definido este nuevo término cinematográfico, se ha puede comprobar que un *reboot* no es un *remake*, ya que este último busca recuperar el argumento de una historia ya narrada.

Reedición

Este concepto cinematográfico hace referencia, como señala la Real Academia Española (2001), a la acción de volver a comercializar un libro, una publicación o una película que ya había estado previamente en el mercado (p. 1305). Así, este nuevo producto audiovisual puede incorporar mejoras técnicas, remasterizaciones, escenas eliminadas en el montaje original, comentarios del director, *tráileres* e imágenes del rodaje. No obstante, y a pesar de que la historia original pueda ser complementada con nuevos acontecimientos o escenas no emitidas en la gran pantalla, esta obra es un largometraje al que se le han incorporado elementos extra o mejorado su calidad técnica. De este modo, y como se ha comentado anteriormente, la obra reeditada no vuelve a filmarse para su comercialización, sino que se mejoran ciertos aspectos de la copia original o, incluso, se aportan nuevos contenidos ya filmados, pero que fueron excluidos del montaje inicial. Por todo ello, este nuevo concepto no debe confundirse con un *remake* cinematográfico.

Spin-off

Continuando con los términos a estudio en este epígrafe, se debe señalar que el *spin-off* puede ser utilizado en múltiples y variados ámbitos como el televisivo, fílmico o, incluso, el empresarial. Además, y como recoge Concepción Cascajosa (2006), "el *spin-off* cinematográfico es una práctica de producción escasamente desarrollada y estudiada,

principalmente porque es una modalidad de la continuación que no ha tenido tanto desarrollo como su versión televisiva" (p. 125). Por otro lado, y profundizando en la práctica a estudio, Concepción Cascajosa afirma que:

> El *spin-off* cinematográfico siempre parte de un personaje que ocupa el lugar no central de la narración, un secundario desde el punto de vista industrial, y que, desde el narrativo no es el eje de la acción y actúa habitualmente como ayudante del protagonista. El hipertexto comienza su desarrollo cuando los artífices de una película llegan a la conclusión de que un personaje que ocupaba un lugar secundario es lo suficientemente interesante para convertirse en el eje de la acción de su propio relato. Esta preeminencia en el universo diegético del personaje llevará aparejada una serie de modificaciones y en ocasiones será necesario alterar las coordenadas espacio-temporales para ofrecer un contexto verosímil en el que el personaje pueda desarrollarse satisfactoriamente para desempeñar su nuevo cometido (pp. 125 - 126).

Continuando con las definiciones de esta práctica cinematográfica, la Real Academia Española (RAE) y la Fundación del español urgente (Fundéu) sostienen que este concepto es un anglicismo innecesario que puede ser traducido al castellano como "producto derivado", "derivado" o "esqueje". Además, y como se desprende de dichos conceptos, esta práctica se trata de una nueva película que deriva de una obra anterior.

De este modo, y como se ha comentado anteriormente, un *spin-off* es una película que utiliza, principalmente, a un personaje secundario de un largometraje anterior y lo convierte en el protagonista de una nueva historia cinematográfica. No obstante, existen excepciones ya que el elemento común entre ambas narraciones no tiene por qué ser únicamente un personaje secundario, sino que también puede ser un protagonista cuya acción ha transcurrido en un segundo plano, una situación importante o un rasgo clave. Profundizando en este último aspecto, se debe citar el caso de Lobezno, un personaje protagonista de las adaptaciones cinematográficas de los cómics que narran las aventuras de los superhéroes *X-Men* y que contó con el *spin off X-Men orígenes: Lobezno* (Gavin Hood, 2009), que posteriormente constituyó una trilogía sobre la vida de dicho superhéroe.

En este sentido, se debe señalar que para que se produzca una película *spin-off* debe aparecer, al menos, un personaje de la cinta original, al que se le ha creado un mundo propio

en el que se desarrollan nuevos acontecimientos. Así, este personaje suele contar con un nuevo grupo que lo acompaña en estas aventuras. Por otro lado, en ciertas ocasiones también pueden aparecer, y en un ámbito completamente secundario, personajes o elementos de la cinta original.

Atendiendo a la práctica a estudio, y como señala el investigador David Ramírez Gómez (2015) en su tesis doctoral *El plagio cinematográfico. Un método para su detección*, existen dos motivos que llevan a recurrir al *spin-off*: "que el producto original languidezca y que uno de sus elementos surja como sobresaliente para el público" (p. 34). Profundizando en estos dos aspectos:

> En el primer caso los productores quieres continuar una historia pero se encuentran con demasiados problemas para la secuela, bien sea porque los actores se niegan a retomar su papel, exigen demasiado dinero, ya que no tienen el mismo gancho en taquilla o han muertos; bien, porque han detectado un excesivo hartazgo entre crítica y público con los consiguientes malos resultados económicos de la última entrega. El segundo caso lo hallamos cuando un actor y su personaje destacan más de lo que esperaba (p. 34).

Una vez delimitado este nuevo concepto cinematográfico, esta investigación destaca varias obras fílmicas que son *spin-offs* como es el caso de *Las fabulosas aventuras de Sharpay* (Michael Lembeck, 2011), *Ma and Pa Kettle* (Charle Lamont, 1949), *U.S. Marshals* (Stuart Baird, 1998), *Going Places* (John Turturro, 2017), *Valiente marino* (Joshua Logan, 1964) o *La aventura de los Ewoks* (John Korty, 1984).

Por otro lado, y tras el estudio de esta nueva práctica cinematográfica, se debe establecer que este concepto no guarda relación con el *remake*, ya que la praxis a estudio en esta tesis doctoral no narra una historia nueva, sino que recupera los acontecimientos ya narrados en una obra previa. Además, se suele mantener el mensaje de la película de referencia, los personajes protagonistas, las tramas principales y ciertos acontecimientos claves del argumento base.

Crossover

Esta nueva práctica cinematográfica engloba, como explica Daniel Tubau (2011) en el libro *El guión del siglo 21: El futuro de la narrativa en el mundo digital*, un nuevo "ejemplo de intertextualidad […] que se refiere a cuando dos obras diferentes se cruzan" (p. 326). De este modo, es la "conexión entre dos narraciones diferentes" (p. 326) en un nuevo proyecto cinematográfico. Además, cabe señalar que este concepto "es un método muy empleado en el cómic de superhéroes" (p. 326) y ayuda a responder ciertas preguntas o dudas planteadas por los fans acerca de batallas entre dos universos ficcionales/superhéroes o diversas suposiciones.

Profundizando en esta nueva práctica cinematográfica, se ha podido comprobar que un *crossover* hace referencia a todas aquellas películas en las que se produce un cruce ficcional entre dos o más personajes que pertenecen a universos narrativos distintos, pero que en este nuevo proyecto comparten protagonismo, espacio y argumento.

Atendiendo a esta nueva práctica cinematográfica, y como se ha comentado anteriormente, la gran mayoría de *crossover* están relacionados con el mundo de los superhéroes y las figuras del género de terror. A modo de ejemplo, se deben destacar películas como: *Batman v Superman: el amanecer de la justicia* (Zack Snyder, 2016), *Alien vs. Predator* (Paul W. Anderson, 2004), *Freddy vs. Jason* (Ronny Yu, 2003) o *Sadako vs. Kayako* (Koji Shiraishi, 2016).

Por otro lado, se debe señalar que el objetivo principal de esta praxis es económico, ya que se busca atraer al mayor número de espectadores posible a la gran pantalla. Además, esta práctica también cuenta con una gran campaña publicitaria, que en la mayoría de los casos es promovida por los estudios cinematográficos. Esto se debe a que las productoras no dudan en hacerse eco de los deseos del público por ver a sus personajes favoritos interactuar en una misma película.

Comparando este nuevo concepto con la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral, se ha podido comprobar que a diferencia de un *crossover*, un *remake* no combina elementos, personajes o universos diferentes en una misma película, sino que lleva de nuevo a la gran pantalla una historia ya narrada con anterioridad.

Películas de parodia (*Spoof Movie*)

En esta nueva categoría se encuentran todos aquellos largometraje cómicos que parodian escenas, géneros o argumentos de otras películas, utilizando para ello el humor absurdo o gamberro. Cabe señalar que estas obras son un subgénero de las películas cómicas. Además, se trata de una práctica cinematográfica con muchos años de historia y que ha ido evolucionando a lo largo de los años.

Profundizando en este concepto, el investigador Vicente Pinel (2006), autor del libro *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, señala que "la película paródica constituye la parodia de un género o de una obra cinematográfica" (p. 226). Para ello, y al igual género burlesco, utilizan "la risa del espectador cómplice para desmontar los mecanismos y los procedimientos de un material cinematográfico conocido" (p. 226). Dicho autor también señala que "la película de parodia exige una complicidad entre el realizador y el espectador. Supone el conocimiento común de la obra parodiada que es pasada por el filtro de los burlesco, quemando sus artificios y dejándola exudar su énfasis excesivo" (p. 227).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la realización de estas parodias, el investigador Robert A. Saunders (2014) afirma que, en la gran mayoría de casos, estas nuevas cintas utilizan anacronismos deliberados, dobles sentidos, intertextualidad o alteran el estilo de la obra original (p. 730). Además, las *spoof movies* también usan el sarcasmo, los estereotipos, las bromas, el humor gestual y, en algunos casos, ciertas situaciones de violencia o golpes.

Por otro lado, y continuando con el estudio de este término, se debe señalar que ciertos investigadores consideran que las parodias son un subgénero menor y que dichas películas tienen un bajo nivel cinematográfico. No obstante, y como se ha recogido anteriormente, este tipo de largometrajes tienen una larga historia, siendo una de las primeras películas de parodia la obra *The little train robbery* (Edwin S. Porter, 1905). Posteriormente se estrenaron otras cintas como *Help! Help!* (Mack Sennett, 1912), *Teddy at the throttle* (Wallace Beery, 1917), *Three Ages* (Buster Keaton, 1923) o *Movie Crazy* (Harold Lloyd, 1932).

Atendiendo a estas primeras obras, se ha podido comprobar que las primeras *spoof movies* son largometrajes cómicos, que buscan la carcajada del espectador con situaciones absurdas, golpes o la repetición continua de un suceso. No obstante, con el paso del tiempo, la práctica a estudio evoluciona y da lugar a una nueva tendencia en la que se toman como referencia imágenes de otras obras. En este sentido, dichos largometrajes se basan en escenas, acontecimientos o situaciones de otras películas que son llevadas al extremo y buscan la carcajada del público que las consume. De este modo, dicho concepto también podría ser categorizado como un refrito de escenas y elementos de otros *films*. A modo de ejemplo, el cine español cuenta con la película *Spanish Movie* (Javier Ruiz Caldera, 2009).

Este tipo de películas busca la parodia, el humor y la diversión en un producto nuevo que se forma a partir de diversas situaciones que pertenecen a otros largometrajes y que no suele guardar ninguna relación con las películas originales. Así, y debido a las características de este nuevo concepto, se ha podido observar que las obras de parodia no tienen nada que ver con la práctica a estudio en este epígrafe.

Revival

Este nuevo término, muy utilizado en la actualidad por los críticos cinematográficos, se refiere a las películas que, como recogen las investigadoras Gloria Gómez–Escalonilla y Sofía Riesgo Gadea (2017) en el artículo *Estudio de los remakes estrenados en España en el Siglo XXI*, continúan "una obra ya comenzada" (p. 12) en el pasado. En este sentido, un *revival* es un renacimiento o un resurgimiento de dicha pieza de referencia.

En este sentido, y como afirma Tom Dowd (2013) en su libro *Storytelling across worlds: Transmedia for creatives and producers*, para que se produzca esta práctica cinematográfica, se debe retomar una película que ya ha concluido, recuperando a todos o a varios de los personajes originales y narrando una historia nueva (p. 131). Cabe señalar que las tramas principales se pueden retomar desde donde se dejaron o incorporar grandes elipsis temporales que permitan establecer una cierta distancia con la pieza original. Por otro lado, Dowd también señala que esta práctica cinematográfica permite que el espectador conozca cómo han cambiado los personajes de la obra original y dicho concepto se sustenta en la nostalgia como reclamo (p. 131).

De este modo, y como se ha podido comprobar, el matiz que diferencia esta obra de una secuela es que la historia narrada en la película original ha concluido. Así, un *revival* supone una continuación de una historia que parecía que había concluido. Para ello, y a diferencia del *remake* cinematográfico, se narra una historia desconocida hasta el momento, algo totalmente diferente a la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Por otro lado, cabe señalar que, en su mayoría, el periodo de tiempo que transcurre entre una película base y su *revival* es muy amplio, pudiendo llegar a ser de varias décadas.

4.5. Aspectos legales del *remake*

En este apartado se analizarán todas aquellas cuestiones legales que, de un modo u otro, están vinculadas con el *remake* cinematográfico. Sin embargo, antes de profundizar en este apartado legal, se realizará una breve contextualización sobre algunos de los términos que serán utilizados a lo largo de este epígrafe, con el objetivo de facilitar su comprensión y establecer así una primera toma de contacto con dicha terminología. Posteriormente, y una vez establecidas las bases legales, se realizará una revisión específica del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), prestando especial atención a los artículos[5] relacionados con el *remake* cinematográfico y a la cesión de los derechos en relación con dicha praxis.

Definición legal del *remake*

En lo que respecta a este primer punto, y atendiendo al concepto de *remake* desde una perspectiva legal, esta investigación ha querido conocer las diferentes definiciones que se dan de esta práctica desde dicho ámbito. Para ello, se han consultado diferentes manuales del mundo del Derecho. Así, el *Diccionario jurídico de los medios de comunicación* (2006) determina que el *remake* cinematográfico es la "transformación de una obra preexistente" (p. 316).

Por otro lado, la investigadora Susana Navas Navarro (2002) explica en el libro *Anuario de Propiedad Intelectual 2002* que un *remake* "consiste en una nueva versión de una obra audiovisual anterior apreciada en su conjunto y con idéntico argumento" (p. 300). Además, Navas sostiene que un *remake* "sería, a su vez, una obra audiovisual derivada que precisa que se ceda la facultad de transformación de la obra audiovisual que se transforma ya que dicha facultad no se presume cedida al productor" (pp. 300 – 301).

Continuando con estas definiciones, la experta Nazareth Pérez de Castro (2001), coautora del libro *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: Cuestiones puntuales*, afirma que un *remake* cinematográfico es "una nueva versión de una obra cinematográfica anterior con idéntico argumento" (p. 116). Además, Pérez de Castro sostiene que:

[5] Todos los artículos del TRLPI mencionados en este epígrafe están recogidos al final de esta tesis doctoral como anexo.

> No existe "remake" de una obra cinematográfica anterior cuando la actividad no atiende al conjunto de las aportaciones creativas que se integran, dando lugar a una unidad de resultado como es la obra cinematográfica, puesto que la obra cinematográfica es una obra distinta e independiente de cada una de las creaciones que la conforman. El "remake" de la película, para ser tal, debe atender a la obra definitiva y resultante y no a las contribuciones singulares y creativas que pueden ser contempladas como obras independientes (p. 115).

De este modo, y como se ha podido comprobar, las definiciones legales dicho término coinciden con las descripciones cinematográficas que se han dado de la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, un *remake* continúa siendo una nueva versión de una obra cinematográfica ya filmada.

Conceptos legales

a) Derecho:

Atendiendo a este primer concepto, y tomando como referencia la definición establecida por la Real Academia Española en su duodécima acepción, el derecho es la "acción que se tiene sobre una persona o sobre una cosa". Es decir, toda persona tiene derecho sobre algo o sobre alguien.

b) Derecho de autor:

Este concepto hace referencia, como señala José Luis Caballero Leal (2004) en su libro *Derecho de autor para autores*, al "poder jurídico que corresponde al creador intelectual para ejercer derechos de naturaleza moral y patrimonial respecto de sus obras, independientemente del género a que éstas pertenezcan" (p. 1). De este modo, dicho derecho permite al autor de una obra obtener beneficios de su trabajo en el caso de se que publicite, ejecute o reproduzca.

Continuando con este concepto, y atendiendo a las palabras que la profesora e investigadora Beatriz Sanjurjo (2009) recoge en su libro *Manual de Derecho de la Información. Una perspectiva legal para un mundo cada día más mediático*, el autor de una obra cuenta con ciertos derechos como "el derecho de decidir la divulgación de su obra y la

forma de ésta, el derecho a exigir su reconocimiento como autor, el derecho a decidir el titulo de la obra (o) el derecho de acceso al ejemplar único y raro" (p. 127), entre otros.

Ley de Propiedad Intelectual

Por otro lado, y una vez contextualizados los dos primeros términos clave, esta investigación profundizará en la Ley de Propiedad Intelectual, un texto legislativo en el que se regulan todos aquellos aspectos vinculados con las nuevas creaciones, delimitando y estableciendo los factores que pueden afectar a dichas obras. Además, este texto legal protege los derechos de los autores y otros titulares con respecto a sus creaciones y prestaciones originales. Cabe señalar que dicha ley es un elemento esencial en esta investigación, y en ella se encuentran recogidos todos los artículos, que de una forma u otra, afectan a la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

Sin embargo, y debido a que no es el tema central de esta investigación de carácter cinematográfico, cabe señalar que el estudio de esta ley no se realizará en profundidad, sino que será simplemente una aproximación. No obstante, y con el fin de contextualizar el *remake* cinematográfico dentro del ámbito legal, se incidirá en aquellos artículos del TRLPI que están vinculados con la práctica fílmica a estudio. Así, se profundizará en las obras compuestas, obras derivadas, el derecho de transformación, la cesión de derechos y el proceso relativo a la modificación de la obra preexistente con el objetivo de lograr una nueva obra, entre otros.

En este sentido, el primer artículo a tratar es el artículo 9: "Obras compuestas e independientes". Así, dicho artículo del TRLPI determina que "se considerará obra compuesta la obra que incorpore una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización". En este sentido, se entiende que un nuevo trabajo es una obra compuesta cuando ésta incorpora una obra preexistente. A modo de ejemplo, se debe señalar que obras compuestas son las traducciones de un texto o la musicalización de un poema de otro autor.

El siguiente artículo a analizar es el 21 que determina la "Transformación" y cuenta con dos apartados. Así, y profundizando en cada uno de ellos, el artículo 21.1 señala que "la transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra

modificación en su forma de la que se derive una obra diferente". De este modo, y como se puede comprobar, el *remake* cinematográfico podría ser considerado como una "obra transformada", ya que la obra original sufre una modificación, lo que deriva en una obra diferente.

Continuando con el derecho de transformación, se debe señalar que este segundo apartado fue ampliado por el art. 3 de la Ley 5/1998[6] para incorporar nuevas matizaciones. Así, el artículo 21.2 sostiene que:

> Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre ésta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación.

Con esta modificación, el artículo 21.2 reconoce, de manera expresa, al autor de la obra transformada y las facultades de explotación sobre la obra resultante. Además, esta ampliación también especifica los derechos que cada autor tiene con respecto a sus obras. Sin embargo, y profundizando en este artículo, se ha podido comprobar que dicho texto no define lo que es el derecho o la acción de transformación, algo que dificulta el estudio de esta actividad. No obstante, se debe tener en cuenta que toda transformación conlleva una modificación o alteración de la obra preexistente. En este sentido, el investigador Francisco Rivero (2004), coautor del libro *Interpretación y autoría*, afirma que:

> La transformación no es el resultado de un trabajo material, como en la reproducción, ni hay en ella mera apropiación material de obra ajena, como la "cita" […], sino actividad (y cierta aprehensión) intelectual: aplicación de ciertos elementos de una obra anterior, incluso apropiación intelectual e indirecta de los mismos, para la realización de la nueva: de ahí la protección que merece el que ha puesto aquella inicial actividad creadora (p. 106).

[6] Boletín Oficial del Estado (BOE), nº 57, de 7 de marzo de 1998

De este modo, y como señala Rivero (2004), transformar significa cambiar o modificar una obra preexistente para crear una nueva obra distinta a la original, que a su vez también cuenta con sus propios derechos y debe estar protegida. Así, se puede señalar que la transformación da lugar a dos obras: una pieza original y una obra resultante o derivada de dichos cambios.

Continuando con el estudio de este derecho de transformación, cabe destacar las palabras de la investigadora Aurora Marlene Tactuk (2009) cuando afirma que:

> La transformación implica la toma de ciertos elementos de la obra primigenia para conseguir la creación de una diferente, la cual existirá y disfrutará de derechos propios frente a los de la obra originaria, y esta última continuará en su explotación disfrutando, además, del beneficio económico que le supondrá la autorización prestada para la creación y explotación de la obra derivada.
>
> Ahora bien, sin perjuicio de todo lo anterior, es preciso señalar que en ausencia de parámetros concretos que definan la actividad transformadora, se ha delegado a los tribunales la labor de resolver las controversias y disputas que puedan surgir al respecto (p. 115)

Por otro lado, cabe señalar que dicho epígrafe tan sólo menciona dos ejemplos de transformación: la traducción y la adaptación. No obstante, existen investigadores como Francisco Rivero (2007) y Aurora Marlene Tactuk (2009) que consideran que dichos ejemplos, tratados de forma diferenciada, abren un amplio abanico de posibilidades para el resto de creaciones que surgen a partir de una obra original ya existente. De este modo, se puede afirmar que las adaptaciones y las traducciones sí están recogidas de una forma clara y explícita en la Ley, mientras que el resto de transformaciones no lo están.

En lo que respecta a la práctica a estudio en esta tesis doctoral, Tactuk (2009) sostiene que para llevar a cabo un *remake* cinematográfico "es necesario recabar el derecho de transformación" (p. 119). En este sentido, también afirma que "en tales casos la forma de la obra preexistente apenas se tocará, siendo básicamente el contenido lo único que se verá afectado" (p. 119). Por otro lado, se debe señalar que para poder transformar una obra

preexistente, previamente se deben obtener los derechos de dicha obra y el consentimiento de su autor.

Una vez concluido el estudio de este artículo, se ha podido comprobar que existe una relación entre el *remake* cinematográfico y el derecho de transformación, llegando a poder establecer que sin este derecho, dicha práctica fílmica no se podría llegar a desarrollar.

Por otro lado, y continuando con los aspectos legales vinculados al *remake*, esta investigación también debe estudiar el artículo 11 del TRLPI, que habla de las obras derivadas. No obstante, este apartado no establece una definición de dicho concepto, sino que únicamente muestra un listado de las obras que la LPI considera como derivadas y que son:

1. Las traducciones y adaptaciones.
2. Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.
3. Los compendios, resúmenes y extractos.
4. Los arreglos musicales.
5. Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

Como se ha podido comprobar a través de este listado, una obra derivada es una obra intelectual que surge de la transformación de una obra preexistente. Continuando con este nuevo término, y atendiendo a las palabras de Francisco Rivero Hernández (2004, p. 102) recogidas en el libro *Interpretación y autoría*, los parámetros normativos de la obra derivada son:

a) resultado de la transformación de una obra originaria;
b) que de ella derive una obra diferente;
c) esa diferencia debe ser obra protegida (art. 11 LPI): por tanto, debe reunir los requisitos de una obra protegida para la LPI (art. 10);
d) que aquella transformación consista en una modificación.

Atendiendo a estos parámetros, cabe señalar que una obra derivada debe suponer un cambio, es decir, algo distinto y nuevo respecto a la pieza base. De este modo, dicha obras son algo nuevo "que afecta a la identidad, a los caracteres propios de la preexistente" (Rivero,

2004, p. 103). Continuando con las características de estas obras, y como señala Francisco Rivero (2004), si "los cambios introducidos en la obra original no son suficientemente relevantes […] jurídicamente se considera que no se trata ya de transformación, sino de una reproducción, y no hay obra derivada" (p. 104). No obstante, esta matización aborda un asunto complicado ya que no resulta sencillo determinar cuál debe ser el grado de novedad o de diferencia respecto a la cinta original para que pueda ser considerada una obra derivada. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, las obras derivadas deben "reunir los requisitos de una obra", es decir, creatividad, originalidad y exteriorización respecto a la obra originaria y a "cualquier obra derivada anterior de la preexistente" (p. 105).

Concluyendo con las características de este tipo de obras, el investigador Rodrigo Bercovitz (2007) afirma que una obra derivada depende de la originalidad de la pieza preexistente, ya que la nueva creación mantiene los caracteres clave de la obra. De este modo, dicha cualidad es la diferencia que existe entre las obras derivadas y las otras creaciones que tan sólo se inspiran en la obra preexistente (p. 199).

En otro orden de cosas, se debe señalar que la LPI indica que si la obra preexistente se encuentra en el dominio privado es necesaria la autorización del autor de la obra original para realizar la obra derivada. No obstante, este no ocurre con las obras preexistentes de dominio público, ya que no se necesita permiso alguno para la realización de la obra derivada.

En definitiva, se ha podido comprobar que la práctica a estudio en este epígrafe reúne las características básicas de una obra derivada. Esto se debe a que las nuevas versiones guardan un vínculo con la pieza de referencia, ya que en ellas se produce una transformación respecto a la obra original y a su vez son creaciones nuevas.

El *remake*: ¿el límite entre dos conceptos?

Tras analizar los diferentes conceptos legales relacionados con la práctica a estudio, esta investigación defiende que el *remake* cinematográfico es una obra derivada, ya que modifica una obra preexistente transformándola. Sin embargo, existen otros términos como el de obra compuesta, que puede generar cierta confusión a la hora de categorizar la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

En este sentido, y con el objetivo de aclarar dichas dudas, esta investigación ha decidido profundizar en las diferentes que existen entre ambos términos. Así, y en lo que respecta a las obras compuestas, el investigador Leonardo B. Pérez Gallardo (2012) define dicho término como el "resultado de la incorporación, en esencia, sin transformación de una obra preexistente a la cual se adicionan aportes creativos de su autor, por demás distinto del de la obra primigenia" (p. 144). Además, Pérez Gallardo señala que dichas incorporaciones necesitan "la autorización del autor de la obra base o de sus derechohabientes, pero solo a los efectos de su explotación, no así de su creación" (p. 144).

Continuando con las definiciones de dicho concepto, la investigadora Cristina Soler (2016) afirma que una obra compuesta es aquella "que incorpora en sus constitución una obra ya existente, y a la que se añaden elementos creativos por parte de un nuevo autor, diferenciándola así de la obra originaria" (pp. 49 – 50). De este modo, una obra compuesta debe seguir el siguiente precepto: "hace algo nuevo con cosas antiguas" (p. 50). Además, cabe señalar que para que se produzca una obra compuesta no puede colaborar el autor de la pieza original y es esencial que "la obra sobre la que se trabaja sea utilizada incorporándola en una nueva creación" (p. 50), ya que sino se estaría realizando una simple reproducción de la obra base.

Una vez definidos y delimitados ambos conceptos, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre ambos residen en que, para que se produzca una obra derivada, la obra preexistente debe ser modificada por las nuevas aportaciones creativas. De este modo, la obra compuesta mantiene la integridad de la obra preexistente a la que otro autor añade nuevos elementos intelectuales, mientras que en la obra derivada se modifica y transforma la obra original. En resumen, para que se produzca una obra compuesta debe haber una incorporación, mientras que en las obras derivadas se debe dar una transformación.

Como último aspecto a señalar, el investigador Leonardo B. Pérez Gallardo (2012) asegura que a nivel jurídico, estos dos conceptos a estudio son prácticamente lo mismo (p. 148). No obstante, se debe hacer hincapié en que a nivel artístico ambos términos son completamente diferentes y corresponden a procesos creativos distintos.

En este sentido, y tras el estudio de estos dos términos, se ha podido comprobar que el *remake* cinematográfico es una práctica fílmica que modifica la obra preexistente a la hora de

crear un nuevo producto. De este modo, dicha transformación hace que la obra creada sea considerada una obra derivada. Por otro lado, se debe señalar que esta práctica fílmica no incorpora en su creación a la obra originaria, como si se hace en una obra compuesta. En el caso de que esto se produjese, el producto final no sería un *remake*.

Cesión de derechos

En otro orden de cosas, y como se ha podido observar, un aspecto fundamental a la hora de producir un *remake* cinematográfico es cumplir con los requisitos legales a la hora de la cesión de derecho, respetando los derechos de la obra original, tanto la inmediatamente anterior como de cualquier otra obra estrenada antes que la pieza derivada y en la que se base.

Así, y como señalaba anteriormente la investigadora Susana Navas Navarro (2002), un *remake* es "una obra audiovisual derivada que precisa que se ceda la facultad de transformación de la obra audiovisual que se transforma ya que dicha facultad no se presume cedida al productor" (pp. 300 – 301). En este sentido, se debe señalar que:

> El art. 89.1 en relación con el art. 88.1 TRLPI no recoge a la facultad de transformación en el elenco de facultades patrimoniales que se presumen cedidas al productor audiovisual por lo que deberá darse un pacto expreso al respecto. El *remake* puede ser llevado a cabo por el propio productor de la obra audiovisual preexistente, al que se le cedió la facultad de transformación, como por otro productor. En este caso, será necesario que este segundo productor pacte con los autores de la obra audiovisual o con el primer productor en caso de que éstos hayan cedido la facultad de transformación a él, la cesión de la facultad de transformación de la obra audiovisual en la que se basará el *remake*. Debe contarse además con el consentimiento del autor de la primera obra preexistente. (pp. 300 -301)

Por otro lado, y continuando con la cesión de derechos, el *Diccionario Jurídico de los medios de comunicación* (2006) afirma que:

> (Un *remake*) es una obra derivada de una anterior, principalmente cinematográficamente, por lo que, con los mismos elementos de la primigenia –

argumento, guión, diálogos, banda sonora-, éstos se adaptan a un nuevo escenario contemporáneo. Para ello habrá de estar expresamente cedido el derecho patrimonial de transformación a favor del productor de la obra derivada.

Concluye la TRLPI que los derechos cedidos del autor de la obra preexistente –autor literario, Director- Realizador, guionista, etc – al productor se agotan a los quince años de haber puesto su aportación a disposición del productor, pudiendo aquél disponer de ella para otra obra audiovisual.

Si el autor quiere llevar a cabo un *remake*, un spin-off o una secuela deberá llegar a un acuerdo expreso con el autor de la obra preexistente, amén de con los autores de la obra audiovisual que se quiere transformar con posterioridad. (p. 306).

A través de estas matizaciones, se ha podido comprobar que para poder realizar un *remake* cinematográfico se deben negociar los derechos de propiedad intelectual de la obra preexistente. Así, se necesita el consentimiento y la cesión expresa del derecho de transformación de la pieza base para poder crear un nuevo producto. Además, todo este proceso debe que tener el consentimiento expreso del autor de la obra inicial. Por último, cabe señalar que dichas cesiones se realizan por periodos de tiempo, y una vez finalizan los plazos, el autor de la obra original puede ceder los derechos a otras personas.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, la cesión de derechos también varía dependiendo de si la obra preexistente es de dominio público o privado. Además, puede existir la posibilidad de que la obra base sea una adaptación de una pieza literaria, teatral o musical, y entonces también se deben tener los derechos correspondientes a la obra de referencia.

4.6. Intertextualidad, hipertextualidad y reescritura fílmica

En este nuevo epígrafe se realizará una aproximación a la intertextualidad en el cine, es decir, se estudiará esta perspectiva teórica que permite analizar la incorporación de otros textos fílmicos dentro de un texto presente. Además, también se contextualizará dicho concepto, se conocerá el origen lingüístico del mismo y la vinculación que tiene en el séptimo arte.

Atendiendo al concepto a estudio en este epígrafe, y antes de incidir en su vinculación con el séptimo arte, esta investigación contextualizará brevemente el origen del mismo. En este sentido, el concepto de intertextualidad se remonta al segundo tercio del siglo XX, cuando el filósofo ruso M. Bajtín publica varios trabajos sobre la teoría literaria y el dialogismo[7] o dialogicidad. No obstante, cabe señalar que no será hasta finales de los años 60 cuando se le empiece a denominar intertextualidad. Continuando con los trabajos de Bajtín, y como se ha comentado anteriormente, éste enfoca su investigación hacia la teoría de la literatura y reflexiona sobre el carácter dialógico que está presente en todos los discursos. Además, también defiende que todo emisor ha sido receptor de múltiples textos que tiene almacenados en su memoria y a la hora de producir un nuevo texto, dicho contenido queda plasmado en dicho documento. A partir de este planteamiento, de la pluralidad existente en un discurso y de las relaciones entre los enunciados, Bajtín ahonda en la teoría del discurso dialógico.

Más adelante, dicha teoría es objeto de estudio por parte de diversos pensadores europeos entre los que se encuentran la teórica búlgara Julia Kristeva, quien acuña el término de intertextualidad en 1967. En lo que respecta a este nuevo concepto, la investigadora Kristeva utiliza por primera vez dicha terminología en su artículo titulado *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En él, esta filósofa también acerca las teorías establecidas por Bajtín sobre el dialogismo literario al terreno académico francés. Además, combina dicha teoría con la semiótica estructurista del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Profundizando en el estudio de esta autora, y como señala Mercedes Tasende-Grabowski (1994) en su libro *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de El ruedo ibérico*, Kristeva considera que

[7] "Todo texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre estas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos" (p. 236) definición que aporta Robert Stam (2000) en su libro *Teorías del cine. Una introducción*.

"la intertextualidad es un concepto revolucionario que introduce cambios considerables con respecto al estudio de fuentes […] (ya que) es un proceso que denota la transposición de un sistema de signos en otros" (p. 16).

Tras dicha publicación, múltiples teóricos y estudiosos en la materia profundizan en el tema a estudio, incorporando importantes aportaciones sobre la intertextualidad. A modo de ejemplo, se pueden citar autores como Roland Barthes, Harold Bloom, Mijaíl Iampolski o Gérard Genette. Atendiendo a este último, cabe destacar que este importante escritor, crítico y teórico literario francés publica en 1982 el libro titulado *Palimpsestes: La littérature au second degré*. En él, Genette investiga el concepto de intertextualidad dentro del marco de la transtextualidad o transcendencia del texto. Además, categoriza dicho término en una detallada taxonomía constituida por los siguientes apartados: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. En este sentido, se debe señalar que, teniendo en cuanta la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral, únicamente se profundizará en la intertextualidad y la hipertextualidad.

Así, Genette considera que la intertextualidad es "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otros" (p. 10). Por otro lado, para este investigador la hipertextualidad es "toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (p. 14).

Por otro lado, y antes de analizar desde una perspectiva fílmica ambos conceptos, esta investigación ha querido recoger diferentes definiciones de estos términos. Así, la investigadora Alicia G. Andreu (1989), autora del libro *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, establece que la intertextualidad es "el mecanismo que gobierna el injerto de un texto dentro de otro y el que permite la incorporación de un texto en otro, creando una especie de "collage" o de superposición en la superficie de un segundo texto" (p. 1). Por otro lado, la doctora Angélica García-Manso (2012), autora el libro, *(Séptimo arte)*^{2} *Intertextualidad fílmica y metacine*, sostiene que:

> La intertextualidad es el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otro de procedencia variada, es decir, del mismo autor o más

> frecuentemente de otros, de época coetánea o de épocas anteriores, a través de una referencia explícita o la apelación a un género, a un arquetipo textual, etcétera (p. 19).

En otro orden de cosas, Jaime J. Pena (1993) autor del artículo *Remake / Intertextualidad* afirma que la intertextualidad es "la forma en que un texto incorpora textos anteriores" (p. 26). Además, y en lo que respecta al terreno fílmico, Pena sostiene que "el cine de Hollywood es por naturaleza intertextual, de tal modo que una serie de temas codificados van apareciendo recurrentemente de film a film, componiendo un amplio y unitario género" (p. 26). En este sentido, Angélica García-Manso (2012) asegura que "el séptimo arte posee una capacidad especular, reflexiva, en función de la cual una película puede reflejar etapas, movimientos, género, directores, largometrajes, personajes, lugares, temas e icono del arte fílmico" (p. 15).

Profundizando en el aspecto cinematográfico de la intertextualidad, y como señala la autora Angélica García-Manso (2012), "el nacimiento del arte cinematográfico vino a corroborar la existencia de vínculos entre las diferentes expresiones artísticas, dada la capacidad del cine de aglutinarlas a todas ellas" (p. 35). Además, García-Manso puntualiza que fue el dramaturgo y periodista italiano Ricciatto Canudo "el primero en considera la cinematográfica como epicentro y culminación de arquitectura, escultura, pintura, poesía, música y danza" (p. 35). En este sentido, y atendiendo a dichos vínculos, esta investigadora enumera en su estudio las diversas interrelaciones que se dan en el séptimo arte, como entre cine y literatura, cine y arquitectura, cine y pintura, cine y escultura, cine e iconografía, cine y música, cine y fotografía, y cine y alta costura, entre otras.

Continuando con la intertextualidad en el séptimo arte, y como se ha comentado anteriormente, el cine tiene una clara actividad referencial ya que existe "un rápido contagio de ideas y recursos expresivos entre textos fílmicos" (García-Manso, 2012, p. 77). En este sentido, la intertextualidad, entendida como un texto dentro de otro texto, se plasma en el cine cuando una película incorpora elementos, escenas, secuencias o diálogos de otras cintas anteriores. Así, cabe señalar que el escritor francés Genette es el primer investigador que analiza la relación intertextual entre dos películas, inaugurando "la concepción del film como un discurso que, al igual que el literario, puede mantener conexiones manifiestas o subterráneas con otros textos fílmicos previos" (García-Manso, 2012, pp. 79 – 80).

A partir de este momento, numeroso estudiosos e investigadores comienzan a investigar en este sentido, comprobando que la intertextualidad también se puede aplicar al cine. Como se ha comentado anteriormente, una película puede tomar como referencia o inspirarse en elementos de otras obras, pero se debe señalar que también refleja el bagaje interior del director y del guionista que han desarrollado dicho proyecto. Esto se debe a que sus vivencias y sus conocimientos también influyen en este nuevo trabajo.

En otro orden de cosas, también se debe tener en cuenta la perspectiva que el profesor norteamericano Robert Stam (2000) plantea en su libro *Teorías del cine. Una introducción*. En esta publicación, Stam analiza, a modo de contextualización, la teoría del dialogismo desarrollada por los investigadores Bajtin y Kristeva, para posteriormente profundizar, desde un sentido amplio, en el concepto de dialogismo intertextual. Así, este profesor define dicho término como:

> Las posibilidades, infinitas y abiertas, generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, toda la matriz de enunciados comunicativos en cuyo interior se sitúa el texto artístico, que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también mediante un sutil proceso de diseminación (p. 236).

En este sentido, Stam afirma que "el cine […], hereda (y transforma) milenios de artística. Lleva inscrita, por así decirlo, toda la historia del arte" (p. 236). De este modo, y continuando con la investigación de Robert Stam, se debe señalar que:

> El dialogismo opera en toda producción cultural, sea culta o popular, verbal o no verbal, intelectual o vulgar. El artista del cine, desde este punto de vista, se convierte en el orquestador, el amplificador de mensajes que flotan en el ambiente lanzados por todas las series, sean éstas literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas, publicitarias o de cualquier otro tipo (p. 249).

Por otro lado, y en lo que respecta a intertextualidad, este investigador sostiene que:

> La intertextualidad no puede reducirse a cuestiones de influencia o de fuentes de un texto en el antiguo sentido fitológico […] (ya que) el intertexto de la obra de arte puede, en consecuencia, dar cabida no sólo a otras obras de arte cuya forma sea

idéntica o similar, sino a todas las <<series>> en cuyo seno se sitúa un determinado texto (p. 236).

Además, se debe señalar que Robert Stam también profundiza en el término de transtextualidad detallado por Gérard Genette en 1982 y traslada al terreno cinematográfico las cinco categorías que forman este concepto, incorporando ejemplos y analizando desde un punto de vista fílmico cada apartado. No obstante, y atendiendo al *remake* cinematográfico, este investigador señala únicamente la hipertextualidad, un término que según él "posee un rico potencial para su aplicación al cine, especialmente en el caso de películas derivadas de textos preexistentes en formas más precisas y específicas que las evocadas por el término <<intertextualidad>>" (Stam, 2000, p. 243). En este sentido, dicho concepto abarca las adaptaciones, las parodias, los *remakes*, los "duplicados pierremenardianos" (p. 245) y los "*westerns* revisionistas" (p. 245), estos últimos términos son creaciones de Robert Stam. De este modo, y como se ha podido comprobar, la hipertextualidad abarca todas aquellas películas que "presuponen la competencia del espectador en distintos códigos genéricos, son desviaciones calculadas para su apreciación por parte de entendidos" (p. 245).

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido incidir en la categorización que realiza la profesora Concepción Cascajosa (2006) acerca de la hipertextualidad, quien divide este procedimiento en tres subcategorías: interna, cruzada y externa. No obstante, Cascajosa también afirma que "muy a menudo se combinan en elaboradas fórmulas de hipertextualidad múltiple en donde los hipertextos cuentan con diversos hipertextos" (p. 314). En este sentido, esta autora señala que:

> Las posibilidades de estudiar las narrativas que continúan o reciclan materiales anteriores se abren a múltiples perspectivas. Se puede optar por centrarse en un trasvase concreto (como un *remake*, una trilogía o una adaptación literaria) o trazar el recorrido de un material objeto de numerosos intercambios. También se puede analizar qué se altera, se innova o se excluye e intentar buscar una explicación a ello en las propias características de cada medio, los gustos del público, la evolución de los géneros y factores históricos. El texto es el eje sobre el que debe girar cada análisis, pero también son relevantes los apartados de la recepción y de la creación (p. 314).

En lo que respecta a la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral, Concepción Cascajosa sostiene que un *remake* es: "tomar los elementos argumentales de una película y utilizarlos como base para su nuevo filme, de forma que la relación entre ambos textos es reconocida y patente" (p. 93). No obstante, esta investigadora realiza un estudio restrictivo del *remake*, considerándolo "tan sólo como una modalidad de la hipertextualidad interna en la que un texto toma como referencia para realizar una nueva exposición de su argumento básico" (p. 93). Sin embargo, y a pesar de los criterios utilizados, Cascajosa afirma que el *remake* cinematográfico es un ejemplo de hipertextualidad, ya que dicha práctica respeta la relación existente entre un texto y otro texto anterior, que el primer modifica, transforma y altera.

En definitiva, y como se ha podido comprobar a lo largo de este epígrafe, estos dos conceptos a estudio, originariamente vinculados a la literatura, también pueden contemplarse desde otros ámbitos culturales como es la cinematografía. De este modo, las interconexiones entre los textos y sus significaciones pueden ser aplicadas a nuevos terrenos.

Profundizando en este aspecto, y debido a los vínculos que el séptimo arte establece con las diferentes expresiones artísticas desde su nacimiento, resulta imposible no profundizar en dichas conexiones, ya que el cine es un arte que concilia a todas las demás en un mismo universo. De este modo, y aplicando la intertextualidad e hipertextualidad al ámbito cinematográfico, se debe señalar que la presencia de un texto en otro texto o la relación de un texto y otro anterior modificado por el primero se cumple, a la perfección, también en el terreno fílmico.

En conclusión, y ante lo detallado anteriormente, el cine es un arte que combina elementos propios, referencias de otras artes, recursos expresivos de *films* anteriores y situaciones autoreferenciales, que son los pilares fundamentes de este complejo universo fílmico. Y como ejemplo claro de estas referencias previas se encuentra el *remake*, una práctica que versiona una historia ya filmada recuperando dicho contenido, pero aportando ciertos cambios que no están presentes en la obra original y que normalmente están vinculados a la evolución de la sociedad, la tecnología o los gustos del autor de esta nueva obra.

En otro orden de cosas, y antes de concluir este epígrafe, esta investigación ha querido profundizar en el planteamiento que el catedrático José Antonio Pérez Bowie (2010) realiza acerca de la reescritura fílmica en su libro *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. En este sentido, Bowie afirma que la ficción actual es "el elemento primordial del que se nutre el pujante mercado del entretenimiento; y la necesidad de la industria de proporcionar constantemente nuevos contenidos hace que el reciclaje de materiales ficcionales y el intercambio entre los diversos soportes sea una práctica común" (p. 22).

Continuando con este aspecto, Bowie sostiene que el cine acude de modo compulsivo "a filmes precedentes para revisionarlos, repensarlos y reelaborarlos" (p. 29). Atendiendo a este proceso, cabe señalar que a menudo se usan otros films, o fragmento de ellos, para citarlos o comentarlos pero también se emplean como base argumental para un nuevo proyecto, como es el caso del *remake* cinematográfico. En este sentido, Bowie afirma que tanto en la adaptación como en el *remake* "intervienen un elevado número de factores de cuya elección, manipulación y combinación dependerá el resultado final. La evolución de dicho resultado no puede, pues, realizarse sin tener presente la multiplicidad y heterogenidad de esos factores puestos en juego" (p. 23).

Profundizando en la práctica a estudio en esta tesis doctoral, y como se ha comprobado, se puede afirmar que el *remake* es la expresión más común de la reescritura fílmica. En este sentido, Bowie se centra en el uso de esta praxis como "revisión consciente y reflexiva de escrituras fílmicas precedentes, en especial las del periodo clásico de Hollywood, que constituyen un paradigma de referencia ineludible" (p. 31). No obstante, también menciona el lado más "industrial" de esta práctica, al considerar que está destinada mayoritariamente a "rentabilizar éxitos anteriores y como un recurso frente a la carencia de argumento originales" (p. 31).

En lo que respecta a los motivos de dicha reescritura, el autor afirma que existe "un cierto *revival* nostálgico que desemboca a menudo en fragantes pastiches" (p. 31). No obstante, también se debe señalar que existen otros elementos que influyen a la hora de llevar a cabo un *remake* como puede ser una mejora técnica, una actualización del argumento de referencia o un homenaje, entre otros.

Por otro lado, esta investigación ha querido dejar constancia de otros tipos de reescritura fílmica como el uso de algunos fragmentos significativos de un *film* de referencia en un largometraje nuevo o el reciclado de escenas precedentes de otros *films* empleados para crear una historia totalmente nueva.

En definitiva, y como afirma Bowie, la reescritura fílmica "es un actividad omnívora que determina las relaciones del cine con las otras artes y con todos los medios de expresión más o menos próximos" (pp. 27 – 28). Así, y debido al paso del tiempo, la reescritura no sólo afecta a sus relaciones tradicionales con la literatura sino que se extiende a textos de otros medios, como es el caso del *remake* cinematográfico.

5. HISTORIA DEL REMAKE CINEMATOGRÁFICO ESPAÑOL

5.1. Introducción

Una vez establecido y delimitado el marco teórico sobre el que se sustenta esta tesis doctoral, se realizará una breve contextualización histórica de la práctica a estudio con el objetivo de ahondar en el desarrollo del *remake* cinematográfico a lo largo del séptimo arte. En este recorrido, se repasará el nacimiento de la práctica, su evolución a lo largo de la historia del cine y todos aquellos acontecimientos clave que forman parte de esta importante praxis fílmica.

Atendiendo al nacimiento de la práctica a estudio, y como señala el investigador Fernando De Cea (2014) en su libro *El autoremake en el cine: ¿Obsesión o repetición?,* "desde que los hermanos Lumière, allá por 1895, exhibieran sus primeros cortometrajes, la actividad de rehacer o repetir películas ha evolucionado con el propio cine a lo largo de la historia" (p. 11). Así, el nacimiento del *remake* cinematográfico tiene lugar poco tiempo después de la invención del cine, llegando incluso a desarrollarse de forma paralela al séptimo arte. Cabe señalar que esto viene propiciado por la propia industria cinematográfica que, a pesar de estar en continua evolución, también guarda fuertes conexiones con su pasado, recuperando historias ya filmadas o aportando un nuevo punto de vista a argumentos ya tratados. En este sentido, y continuando con las palabras del investigador De Cea (2014), en el caso de los primeros cortos "el propio exhibidor podía editarlos a su conveniencia para proyectar distintas versiones sin preocuparse de adquirir los derechos legales –que entonces no existían- cuando el cine no era otra cosa que un espectáculo de feria" (p. 11).

Antes de continuar con la historia del *remake* cinematográfico, cabe señalar que las primeras producciones fílmicas llevan a la gran pantalla acciones cotidianas, ya que, como señala la investigadora Federica Ballero (2007) en su libro *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, los hermanos Lumière entendían el cine como un medio de ilustración realista de la vida (p. 32). No obstante, y a pesar de su carácter documental, estas primeras obras también fueron imitadas, versionadas y adaptadas por otros cineastas que, al igual que los hermanos Luimière, se iniciaban en este nuevo arte. En este sentido, y como recoge la investigadora Jennifer Forrest (2002), autora del estudio *The "Personal" Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema*, "a pesar de la novedad del

medio, el *remake* figuró de manera prominente en la experiencia cinematográfica de 1896 a 1906"[8] (p. 89).

Pocos años después, y tras incorporar importantes avances fílmicos, la industria cinematográfica se adentra en el mundo de ficción, dejando atrás las acciones cotidianas. No obstante, y a pesar de que las historias a mostrar eran infinitas, seguía la tendencia a volver a narrar obras ya filmadas. Profundizando en este aspecto, la investigadora Concepción Cascajosa (2006) afirma que en los primeros años del *remake,* el espacio entre la obra original y la nueva versión era muy estrecho "debido a las cuestiones legales planteadas por el cine en una etapa tan temprana de su desarrollo" (p. 94). Además, la brevedad de dicho margen temporal también se debía al desgaste de los materiales y a la destrucción de los negativos con el paso del tiempo. Por otro lado, también cabe señalar que en estas primera versiones se enmascaraba el título original con un nuevo nombre, buscando así una clara diferenciación con el *film* de referencia.

De este modo, y como se ha comentado anteriormente a lo largo de esta tesis doctoral, se comprueba que el *remake* es una práctica cinematográfica que la propia industria fílmica ha potenciado desde su creación, recurriendo a ella en múltiples ocasiones, ya que ven en esta una forma rápida y económica de obtener grandes beneficios. Así, numerosos directores recurren a dicha praxis para llevar de nuevo a la gran pantalla alguna de las historias ya filmadas en el pasado. Además, el uso del *remake* cinematográfico a lo largo de estos primeros años también se debe a la demanda de ciertos temas por parte del público, la necesidad de crear nuevos contenidos y el escaso gasto que suponían estas nuevas versiones.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los primeros *remakes* de la historia del cine, la investigadora Jenniffer Forrest (2002) recoge en su estudio que varias de las primeras películas de los cineastas Thomas Edison y George Meéliè son *remakes*, o al menos están inspiradas, en obras originales de los hermanos Luimière (p. 89). Profundizando en dichas cintas, Forrest afirma que:

> Edison's *Clark's Thread Mills* is considered by many a remake of *La Sortie des usines*; Biograph's *Empire State Express* (1986) and Edison's *The Black Diamond*

[8] Traducción propia del texto original.

> *Express* (1986) are both remakes of *Arrivée d'un train*; and Biograph's *Sausage Machine* (1987) is a remake of *Charcuterie mécanique* […] On the contrary, even George Méliès's earliest efforts imitated Lumière subjects; his *L'Arroseur* (1986) is take from *L'Arroseur arrosé*, and *Arrivée d'un train* (1896) and *Les Forgerons* (1986) from Lumière subjects of the same name (p. 89).

Así, Forrest señala que no sólo los documentales o películas que retratan hechos cotidianos de los hermanos Luimière fueron versionadas posteriormente por otros cineastas, sino que también se hizo un *remake*, tan sólo un año después, del estreno de la primera película de ficción de la historia del cine, *L'Arroseur arrosé* (1985). De este modo, se confirma que el *remake* cinematográfico es una práctica que nace prácticamente a la vez que el séptimo arte.

Prosiguiendo con la historia del *remake*, y con la llegada del cine sonoro a la gran pantalla a finales de los años 20, esta práctica cinematográfico vivió, como señala Concepción Cascajosa (2006), "una época de especial esplendor y todas las productoras se lanzaron a realizar versiones habladas de las películas mudas hasta entonces producidas para que pudieran llegar de una forma completamente nueva al público sin tener que pagar por material adicional" (p. 95). A modo de ejemplo se deben destacar *remakes* sonoros como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934), *Don Quintín, el amargao* (Luis Marquina, 1935) o *La casa de la Troya* (Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, 1936). En lo que respecta al mercado internacional se deben mencionar películas como *Se necesita un rival* (John G. Adolfi, 1933), *De Eva para acá* (George Marshall, 1934), *Tormenta a la vista* (Ian Dalrymple, Victor Saville, 1937) o *Her husband lies* (Edward Ludwig, 1937).

Con la llegada del sonido, aparece un nuevo motivo, en esta ocasión técnico, por el que los cineastas se animan a realizar un *remake* de una obra ya filmada. En este sentido, con estas nuevas versiones se mejora la calidad del producto inicial, se incorporan diálogos, sonidos, música y efectos, elementos impensables cuando se rodaron las películas originales en las que se basan estos nuevos *remakes*.

Por otro lado, la llegada del cine sonoro y la ausencia del doblaje también provocaron, como recoge Fernando De Cea (2014), "la aparición de múltiples versiones para exportar las

películas en el idioma extranjera del país destinatario" (p. 11.). Atendiendo a este tipo de *remakes*, el investigador Josetxo Cerdán (1993), autor del artículo *Del silente al sonoro: Remakes a la búsqueda de una clasificación*, afirma que "con la llegada del sonido al cine, o mejor, con la posibilidad de la palabra sincrónica en el cine, un imperio económico se tambalea" (p. 12). En este sentido, "las películas que hasta entonces salvaron las barreras idiomáticas cambiando sus rótulos, tropezaron con la imposibilidad de los actores para hablar las diferentes lenguas" (p. 12). Sin embargo, y con el objetivo de hacer frente a dichos problemas, las grandes industrias cinematográficas comenzaron "la producción paralela de versiones de un mismo argumento en diferentes lenguas" (p. 12). Profundizando en esta nueva situación, Cerdán sostiene que:

> Las versiones paralelas fueron moneda corriente a finales de los veinte y comenzaron su decadencia en el decenio de los treinta. Pero no fueron estos los únicos casos de producción de versiones múltiples de un mismo argumento. En otras ocasiones, y como fruto de la meteórica aceptación que entre el público tuvo el sonoro, películas cuya producción se había iniciado como silente durante los primeros meses de la transición, quedaron anticuadas antes de ser estrenadas. Cuando esto ocurrió, los productores optaron, la mayoría de las veces, por rodar alguna secuencia sonora –no siempre dialogada- e insertarla en el producto final para poder así anunciar una película "parcialmente" sonora. Pero en otras ocasiones la película se filmaba completamente desde el principio al final, con el mismo equipo técnico y artístico, esta vez con equipos sonoros (p. 12).

Continuando con el estudio de estos *remakes* sonoros, se debe señalar que estas nuevas versiones normalmente cuentan con ciertas diferencias respecto a las películas rodadas dentro del cine silente. Así, y como afirma Cerdán:

> La propia naturaleza diferente de los productos hizo que los equipos de producción tuviesen que buscar soluciones alternativas para la filmación de las mismas secuencias (ya que) la pesadez y la poca capacidad de maniobra que ofrecían los nuevos equipos impedían la realización de películas con un lenguaje visual tan rico en montaje y desplazamiento de cámara como el que se está produciendo en los últimos años del silente (pp. 12 – 13).

En este sentido, y debido a la naturaleza de la nueva obra y ante los problemas técnicos detallados anteriormente, los *remakes* sonoros cuentan con ciertas diferencias respecto a las obras de referencia. Sin embargo, ambos largometrajes continúan narrando una misma historia, a pesar de utilizar recursos técnicos distintos.

Por otro lado, esta investigación también ha querido profundizar en las obras que se producían de forma simultánea pero en diferentes idiomas. Con respecto a estas películas, cabe señalar que "las únicas secuencias que se rodaban en diferentes versiones eran las dialogadas y aquellas en las que aparecían de forma reconocible alguno de sus protagonistas" (Cerdán, 1993, p. 15). En este sentido, "sólo variaban los actores y las actrices principales, los secundarios eran los mismos en las diferentes versiones así que, cuando alguno de ellos tenía una pequeña frase […], la decía en el mismo idioma en las tres versiones, el suyo materno" (p. 15). No obstante, y a pesar de que tan sólo se modificaban idiomáticamente las secuencias dialogadas, existían ocasiones en las que el montaje que se hacía de ellas era distinto al original, independientemente de que dichas secuencias contasen con los mismos planos que la obra de referencia.

Como se ha podido comprobar, la llegada del cine sonoro supuso un importantísimo impulso para la práctica a estudio, ya que gracias a este nuevo avance tecnológico surgieron nuevas posibilidades de *remake*. A partir de dicha innovación tecnológica, la industria cinematográfica recupera las historias de obras silentes que ahora pueden tener voz y se multiplican las versiones múltiples, y con ellas, los mercados fílmicos a los que se tienen acceso. En este sentido, y gracias a las innovaciones tecnológicas, la industria cinematográfica ha mejorado la calidad de sus obras fílmica, aumentando la duración de las películas y cuidando más la imagen y el sonido de sus productos. Poco a poco, el número de espectadores que disfrutan de este arte aumenta y con ello, la producción de las películas. Esta acentuación conlleva una mayor cantidad de obras, y también de *remakes*, ya que el interés por las historias antiguas no desaparece.

En otro orden de cosas, cabe señalar que con la llegada del cine sonoro también se potencian los *remakes* que cambian, por completo, el género de la obra original, presentando un misma historia, pero con enfoques distintos. En este sentido, y a modo de ejemplo, se ha podido observar que numerosas comedias mudas se convierten ahora en divertidos *remakes* musicales.

Más adelante, a finales de la década de los años 30, el cine vuelve a sufrir un gran cambio estético con la llegada del color a la gran pantalla. El desarrollo de esta nueva técnica, al igual que ocurre con el cine sonoro, se produce de forma paulatina y se convierte en un gran atractivo para las obras que lo incorporan, ya que existe un gran deseo entre el público por ver las cintas filmadas en color. A partir de este momento, y al igual que ocurrió una década atrás con la aparición del sonido al cine, la industria cinematográfica comienza a versionar, esta vez incorporando el color, antiguos largometrajes rodados inicialmente en blanco y negro. En este sentido, y una vez más, el *remake* se utiliza para mejorar la calidad técnica de la obra original. Profundizando en estos *remakes*, son incontables las nuevas versiones que incorporan el color a sus metrajes, pero se pueden destacar largometrajes como *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1950), *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954), *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1955) o *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955), entre otros.

Continuando con el estudio del *remake* cinematográfico, esta investigación ha querido ahondar en un matiz que no ha sido tratado hasta el momento, y que hace referencia a las múltiples versiones nuevas que se realizan durante las primeras décadas de esta práctica fílmica. Atendiendo a este aspecto, Concepción Cascajosa (2006) afirma que:

> Los estudios podían realizar estas adaptaciones tan próximas temporalmente porque en esa época la vida de una película era muy corta comparada con el momento actual. Después de los pases en los mercados principales y su larga trayectoria por los secundarios, los estudios no tenían más alternativa que guardar los originales en sus archivos. La única forma de explotación era realizar nuevas versiones con un reparto diferentes, a veces con grandes estrellas en producciones A o, más a menudo, con actores menos conocidos en producciones B. Excepto éxitos muy llamativos, las películas solían desaparecer rápidamente del imaginario de los espectadores mientras que en la actualidad, gracias a los pases en televisión y el vídeo, la vida de una película se prolonga hasta caso el infinito, algo que hace aún más notable la visibilidad de las versiones (pp. 96 – 97).

En otro orden de cosas, cabe destacar que a finales de los años 40, el *remake* cinematográfico norteamericano comienza a versionar películas extranjeras. Esto supone un cambio en la industria fílmica de los EEUU, ya que hasta ese momento la tendencia mayoritaria era realizar *remakes* de clásicos norteamericanos. Antes de continuar, se debe

aclarar que durante las primeras décadas, existen algunas excepciones puntuales de versiones de obras extranjeras. En este sentido, y como recoge la investigadora Concepción Cascajosa (2006), "hay que destacar que Hollywood siempre ha acudido a las cinematografías más desarrolladas y cercanas a sus características culturales, como muestra el hecho de que el grueso de las películas utilizadas son producciones europeas, con alguna adicción menor latinoamericana y asiática" (p. 103). Continuando con el estudio de estos nuevos *remakes*, y profundizando en los motivos principales que incentivaron dicho cambio, la investigadora Sandra Sánchez Lopera (2016) sostiene que:

> A finales de los años 40, se puso final a una guerra entre los estudios que luchaban por hacerse con el dominio de la industria. Estas disputas habían propiciado que el mercado extranjero cayera casi en el olvido, ya que lo importante era controlar el mercado nacional, mucho más rentable y sólido. Además, a los estudios no les resultaba rentable la distribución en otros países ya que muchos gobiernos prohibían la repatriación del dinero y las ganancias no podían volver en forma de dólares a tierras estadounidenses así que dejaron de ser inversiones interesantes para la industria hasta que las políticas de estos países empezaron a cambiar (p. 50).

Así, y gracias a la nueva situación política internacional, la industria fílmica norteamericana se fija en otros mercados cinematográficos y empieza a distribuir ciertas películas extranjeras. No obstante, estas nuevas obras no logran el éxito esperado, ya que son "entendidas como obras de autor, cine experimental, no como entretenimiento" (Sánchez, 2016, p. 51). Esto es debido a que el público no logra conectar con dichas narraciones, ya que no se sienten identificados con sus tramas, la cultura que se muestra y el idioma en el que se narran los diálogos.

En este sentido, son dichos inconvenientes los que motivan que los grandes estudios cinematográficos decidan versionar estas obras y adaptarlas al gusto de los espectadores. Para ello, además de adaptar las narraciones al inglés, muchos de estos *remakes* cambian la ubicación en la que transcurre la acción principal, utilizan actores y actrices reconocidos dentro de la industria norteamericana y se adecua la historia base a las costumbres y a la cultura de los EEUU. A modo de ejemplo, se deben señalar *remakes* como *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *Tres hombres y un bebé* (Leonard Nimoy, 1987), *Tres fugitivos* (Francis Veber, 1989) o *Una jaula de grillos* (Mike Nichols, 1996).

En lo que respecta a las décadas siguientes, durante los años 60 y 70, la práctica a estudio se mantiene, a pesar de que aparecen nuevas tendencias fílmicas como las secuelas, que comienzan a ocupar un hueco importante dentro de la historia del cine. Posteriormente, en la década de los años 80 y 90, el *remake* sufre, como recoge Concepción Cascajosa, "una época de especial relevancia" (p. 106). Así, Cascajosa señala que esta mejoría se debe, entre otros motivos, al mayor número de películas producidas y "al aumento presupuestario que elevó la utilización de material reciclado" (p. 106). Además, se ha podido comprobar que la gran mayoría de los *remakes* realizados en estas décadas obtienen una buena acogida por parte del público y de la crítica.

Por otro lado, y en lo que respecta a la actualidad cinematográfica, el *remake* continúa hoy en día siendo una práctica en auge y con un gran repunte en los últimos años. Así, caben destacar *remakes* como *Tres metros sobre el cielo* (Fernández González Molina, 2010), *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016), *Perfectos desconocidos* (Álex de la Iglesia, 2017), *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016), *Diez días sin mamá* (Alessandro Genovesi, 2019), *La boda de mi mejor amigo* (Celso R. García, 2019) o *Timadoras compulsivas* (Chris Addison). La buena acogida de dichos *films* corrobora la importancia de esta práctica en la industria cinematográfica y demuestra la aceptación entre el público. De hecho, varias de estas obras han sido grandes éxitos de taquilla

En definitiva, y como se ha podido comprobar a lo largo de este epígrafe, el *remake* es una práctica cinematográfica que se ha desarrollado de forma paralela a la historia del cine en todo el mundo. La tendencia de los directores cinematográficos a volver a llevar de nuevo a la gran pantalla historias ya narradas, se da tanto en la industria norteamericana como en la europea. Además, cabe señalar que la práctica a estudio ha ido evolucionando, adaptándose a las nuevas tendencias cinematográficas y a las necesidades de los espectadores. De este modo, se han estrenados tanto *remakes* puros como nuevas versiones muy distintas a las originales, se han introducido cambios de género e incluso se han realizado *autoremakes*.

Por otro lado, a lo largo de los próximos apartados esta investigación analizará pormenorizadamente la historia del *remake* en España. Para ello, se estudiará, década a década, todos los ejemplos de dicha práctica cinematográfica que han tenido lugar en la industria nacional. Además, cada apartado se iniciará con una breve contextualización histórica sobre el panorama del cine español de cada momento.

5.2. Años 10 (1910 – 1919)

A lo largo de la segunda década del siglo XX, y con apenas trece años de recorrido, el cine español comienza a experimentar con diferentes posibilidades visuales y narrativas para ofrecer a los espectadores nuevos contenidos cinematográficos. En este sentido, los realizadores incorporan a sus proyectos fílmicos diversas técnicas de efectos especiales y montajes más profesionales. Además, exploran nuevas temáticas, argumentos más complejos e incluso recuperan historias ya narradas en películas anteriores. Esta última tendencia, carente de nombre por aquel entonces, supone el nacimiento de una nueva práctica cinematográfica que actualmente es conocida como *remake*. De este modo, y como se puede comprobar a lo largo de esta investigación, dicha praxis se inicia de forma paralela al nacimiento del séptimo arte en España, acompañando al cine nacional desde sus comienzos hasta la actualidad.

No obstante, y antes de profundizar en la práctica a estudio en esta tesis doctoral, se debe tener en cuenta, de forma breve y concisa, las características básicas propias del cine de la época. En este sentido, se puede afirmar que existe una tendencia o estilo propio que se mantiene a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Así, cabe destacar que estas obras son películas mudas, rodadas en blanco y negro, de carácter eminentemente documental y con una duración breve, de tan sólo unos minutos. Por otro lado, estas primitivas cintas suelen carecer de postproducción, ya que se tratan de planos fijos sin cortes, o son sometidas a montajes muy sencillos, donde las transiciones y los cortes tienden a ser bruscos. Finalmente, se debe señalar que estas películas también cuentan, si así lo requiere la historia filmada, con unos efectos especiales muy básicos.

Continuando con estas primeras películas, cabe destacar que en ellas predomina una fuerte estética teatral debido al uso de ciertos decorados, la ausencia de dinamismo en los planos, el abuso de planos fijos y estáticos durante las acciones principales y la sobreactuación de los interpretes a la hora de llevar a cabo su papel. De hecho, este tipo de cine tan característico llega a ser clasificado por ciertos investigadores como teatro filmado. Por otro lado, y en lo que respecta a los argumentos de estas obras, se ha podido comprobar que la gran mayoría de películas se tratan de adaptaciones de novelas u obras de teatro clásicas. En cuanto a los *films* documentales, y como se ha comentado anteriormente, los cineastas reflejan situaciones cotidianas como, por ejemplo, un grupo de gente saliendo de

misa, trabajadores terminando su jornada laboral en la fábrica o la llegada de un tren. Por otro lado, cabe destacar que también existen algunas películas que utilizan un guión original que no se basa en ningún texto literario de referencia, y que se puede considerar como el origen de la ficción cinematográfica española.

Antes de analizar la práctica a estudio en esta tesis, y en lo que respecta a las películas de esta década, se debe señalar que los datos conservados sobre ellas son escasos e inexactos, ya que gran parte del material filmado a lo largo de estos diez primeros años está desaparecido, incompleto o en muy mal estado. Así, este hecho dificulta el estudio de dichos *films* e imposibilita conocer en profundidad la producción cinematográfica de la década. Sin embargo, y gracias a la prensa del momento y al trabajo de un gran grupo de investigadores especializados en el nacimiento del cine español, esta tesis doctoral ha podido conocer los primeros pasos fílmicos dados en el séptimo arte nacional.

En otro orden de cosas, y profundizando en el *remake* cinematográfico, esta tesis doctoral debe señalar la existencia en esta década de tan sólo un *film* categorizado como un primer *remake*. Con dicha obra, el cine español inicia su andadura por esta práctica fílmica, con la que se recuperan historias ya filmadas, se narran de nuevo argumentos que han sido llevados a la gran pantalla e, incluso, se versiona material ya filmado en un nuevo producto. Así, la práctica a estudio en esta tesis doctoral comienza con la película titulada *Lucha de corazones* dirigida por Joan M. Codina en 1913, un melodrama basado en una obra de teatro y que es *remake* de la obra *María Rosa* de Fructuoso Gelabert estrenada en 1908. En este sentido, y profundizando en dichas obras, se debe señalar que ambas basan sus argumentos en la pieza teatral titulada *María Rosa* y escrita por Ángel Guimerá en 1894. Así, y a pesar de que Codina adapta de forma libre las palabras del dramaturgo barcelonés, se ha podido comprobar que mantiene los elementos clave de la obra de referencia a lo largo de sus narraciones. Profundizando en dicha cinta de 1913, cabe destacar que este *remake* deja atrás el teatro filmado de la película original, agilizando la narración, incorporando nuevos personajes y adecuando el contenido a un público más exigente. De este modo, a través de la práctica cinematográfica a estudio se incorporan en las nuevas versiones recursos fílmicos ausentes en la pieza original, ciertas mejoras narrativas y se produce un distanciamientos del terreno teatral.

En otro orden de cosas, se debe señalar que esta investigación ha tenido que descartar diversas cintas de esta década por falta de información, inexactitudes en los datos y ausencia de ejemplares conservados. Así, los largometrajes *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Narciso Cuyás (1910) y *La fatalidad* de Segundo de Chomón (1910) no han podido ser estudiados ya que no existe ni un solo dato que determine cuál de las dos fue producida y estrenada primero. Sin embargo, todo apunta a que son ejemplos de la práctica a estudio ya que ambas se basan en la obra de teatro *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Ángel de Saavedra, 1835) y cuyos argumentos narran una historia muy similar. Además, se debe señalar que existe un *film* de 1913 titulado *La fuerza del destino* y dirigido por Ricardo de Baños y Alberto Marro y que se basa en la misma novela que las anteriores. Sin embargo, no se ha podido estudiar ya que no se conserva ninguna información acerca de la historia que narra, lo que impide realizar el necesario análisis comparativo.

Siguiendo con las obras descartadas, también se han tenido en cuenta las obras *El calvario de un héroe* (Adrià Gual, 1915) y *El cuervo del campamento* (Fructuoso Gelabert / José de Togores, 1915), ya que ambas obras también se basan en una misma pieza teatral común, titulada *El soldado de San Marcial* (Valentín Gómez / Felix G. Llana, 1894). No obstante, y al igual que en el caso anterior, no se ha podido determinar cuál de las dos películas se estrenó ante. Este hecho impide poder conocer cuál es el *remake* y cuál es la obra original.

En resumen, y como se ha recogido a lo largo de esta primera introducción, la práctica del *remake* comienza de manera paralela al nacimiento del séptimo arte nacional. Además, y a pesar de la poca información conservada sobre la cinematografía de la época, se puede comprobar que la praxis a estudio tiene como origen el deseo de aquellos cineastas que buscaban recuperar una historia ya filmada para incorporar a su nueva versión las mejoras tecnológicas y narrativas presentes en el cine español. En esta década, los realizadores aportan un nuevo enfoque, distinto al original, pero no interfieren en el relato narrado.

Lucha de corazones

- Original: *María Rosa* (Fructuoso Gelabert, 1908)
- Primer *remake: Lucha de corazones (Lluita de Cors)* (Joan M. Codina, 1913)
- Segundo *remake*: *María Rosa* (Armando Moreno, 1965)

En 1908, el director, guionista y productor catalán Fructuoso Gelabert estrena su nueva película titulada *María Rosa*. Esta obra, un drama amoroso protagonizado por María Llorente y Alejandro Nolla, basa su argumento en una obra de teatro homónima escrita en 1894 por el poeta y dramaturgo canario Ángel Guimerá. Cabe señalar que esta es la primera adaptación de dicha pieza teatral.

Atendiendo a la obra literaria de referencia, se debe señalar que el título elegido por Guimerá corresponde al nombre de la protagonista femenina. Por otro lado, se trata de un drama social y amoroso, estructurado en tres actos y escrito en prosa. Dicha pieza narra las duras vivencia de una mujer casada y los problemas a los que debe enfrentarse a lo largo de su vida. Originalmente esta obra fue escrita en catalán, siendo traducida posteriormente al español, inglés, francés y portugués, entre otros idiomas. En lo que respecta al estreno de la obra, *María Rosa* (1894) fue presentada en el Teatro Novedades de Barcelona bajo la dirección de Enrique Borrás, y con la participación de Concepción Ferrer en el papel protagonista.

En otro orden de cosas, varios años después de la publicación de esta pieza teatral, *María Rosa* (1894) se convierte en la primera parte de una trilogía compuesta también por *Terra Baixa* (1896) y *La hija del mar* (1900). Así, y gracias a su trabajo, Guimerá logra una importante fama internacional y un gran reconocimiento tanto dentro como fuera de España, llegando a ser el único dramaturgo catalán del siglo XIX con proyección europea.

Profundizando en el argumento, Guimerá narra la trágica historia que vive María Rosa, una mujer que ve como Andreu, su marido, es encerrado en una prisión en Ceuta al ser acusado de haber matado a su capataz. Lo que no sabe María Rosa es que Marçal, un amigo y compañero del trabajo de Andreu, es el verdadero asesino. Por su parte, Marçal ha urdido una estratagema para culpar a Andreu y librarse así de los problemas judiciales. Además, este personaje está enamorado de María Rosa y no dudará en luchar por ella durante la ausencia

de su marido. No obstante, María Rosa no descansará hasta descubrir la verdad y lograr que se haga justicia con su marido.

En otro orden de cosas, se debe señalar que la narración de Guimerá está ambientada en la época en la que fue escrita dicha pieza. En lo que respecta a la localización, se trata de algún lugar no especificado de la Cataluña rural. Además, Guimerá estructura su obra en tres grandes bloques, correspondiendo con el esquema clásico de las narraciones: planteamiento, nudo y desenlace. Con esta obra, Guimerá renueva la escena catalana del momento y fusiona su perspectiva romántica, un signo característico de sus creaciones, con nuevos elementos realistas y naturalistas. Así, Guimerá se aproxima por primera vez a un ambiente más realista, ya que rompe el culto al verso y se introduce en el mundo de la prosa y del lenguaje coloquial. No obstante, este dramaturgo evita retratar los problemas sociales del momento centrándose en los sentimientos y pasiones de los protagonistas, sin hacer referencia a la situación económica o laboral de sus personajes.

A pesar de tratarse de una obra de teatro, escrita para ser interpretada sobre los escenarios, la nueva pieza del dramaturgo canario también se desarrolla en nuevos medios artísticos. Con el paso de los años y tras la llegada del séptimo arte a la sociedad española, diversos directores cinematográficos comienzan a interesarse por la ella. De hecho, la pieza teatral en cuestión cuenta con diversas adaptaciones cinematográficas nacionales e internacionales[9] realizadas a lo largo de los años. En lo que respecta a este estudio, únicamente se analizarán y estudiarán aquellas que cumplan los requisitos establecidos previamente.

En este sentido, en 1908, catorce años después del estreno de la obra en los escenarios catalanes, los cineastas Fructuoso Gelabert y Joan M. Codina[10] realizan la primera adaptación cinematográfica de dicha obra bajo el título de *María Rosa*. Como se puede comprobar, ambos directores respetan el título de la pieza teatral de referencia. Cabe señalar que

[9] Actualmente existen cinco versiones cinematográficas de la obra de teatro *María Rosa* (1894). En el terreno nacional se encuentra: *María Rosa* (Fructuosos Gelabert y Joan M. Codina, 1908); *Lucha de Corazones* (Joan María Codina, 1913) y *María Rosa* (Armando Moreno, 1964). Y en el panorama internacional: *María Rosa* (Cecil B. DeMille, 1916) y *María Rosa* (Luis José Moglia Barth, 1946).

[10] Con respecto a la dirección de la obra existen distintas teorías. Luis Gasca (1988) considera que Joan María Codina es el director artístico de la obra, mientras que Gelabert únicamente sería el director de fotografía o director técnico. Por otro lado, Palmira González (1987) no contempla esa posibilidad y considera que Codina fue sólo ayudante de dirección de Gelabert, estableciendo así a Fructuosos Gelabert como único autor de la obra. No obstante, la misma investigadora realiza una aclaración varios años después, aceptando la teoría de Gasca (González, 2005, p. 54).

actualmente no se conservan ejemplares de esta pieza cinematográfica, por lo que no se puede realizar un visionado directo de la obra. A través de las fuentes consultadas, se han podido matizar diversos aspectos técnicos relacionados con dicho *film*.

Con esta obra, Gelabert y Codina presenta un drama silente, con una duración aproximada de dieciocho minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, la empresa encargada de dicha obra es Film Barcelona. Curiosamente, esta misma compañía produce un año antes la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Terra Baixa* (1896), también de Ángel Guimerá.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, Fructuoso Gelabert y Joan M. Codina fueron los cineastas encargados de la dirección de la misma. Además, Gelabert también se ocupó de la fotografía, mientras que Codina realizó el guión de este metraje. En lo que respecta al elenco actoral de la pieza cinematográfica, y como señala Palmira González (2005), dicha obra es "interpretada por la compañía de Josep Claramunt y Llorença Adriá que trabajaban en el Principal de Gracia" (p. 54). Además, otros miembros del elenco son María Llorente, Alejandro Nolla, María Vega y la señora Vincent.

Profundizando en la obra a estudio, los investigadores Serge Salaün y Carlos Serrano (1991), autores del libro *1900 en España*, consideran que esta primera adaptación se trata de "teatro filmado"[11] (p. 152). Sin embargo, Fernando Vizcaíno Casas (1976), autor del libro *Historia y anécdota del cine español*, categoriza esta nueva obra de Fructuoso Gelabert como "cine argumental" (p. 14). Por su parte, Gómez Mesa (2000) afirma que el realizador catalán "intenta entroncar con las aspiraciones populares del teatro del momento y vincular al cine con una tradición cultural proletaria, alejada de la estética burguesa" (p. 29).

En otro orden de cosas, la única información de la que se dispone sobre el argumento de la obra de 1908 es la sinopsis que el historiador cinematográfico Luis Gasca (1998) recoge en su libro *Un siglo de cine español*. Así, Gasca resume el largometraje de la siguiente manera: "El marido de María Rosa muere en la cárcel, donde ha ingresado por el falso testimonio de Marçal. Este, enamorado de la mujer, acaba casándose con ella, pero María

[11] "Es una extraña paradoja un cine mudo que filma, con cámaras inmóviles, palabras y canciones: hay un organillo y un "explicador", y además está la memoria musical del público, pero de todas maneras faltan los diálogos y la orquesta" (Salaün y Robin, 1991, p. 152).

Rosa le arranca la confesión de su crimen" (p. 320). Según dicha sinopsis, el director catalán respeta la estructura base de la pieza teatral de referencia y utiliza los mismos personajes principales, sus tramas personales, sus inquietudes, objetivos y acciones.

Por otro lado, en 1913, cinco años después del estreno de *María Rosa* (1908), el director Joan María Codina estrena *Lucha de corazones*, su nueva película. Con esta obra, un drama amoroso protagonizado por Lorenza Adrià y José Claramunt, basa su argumento en una obra de teatro titulada María Rosa y escrita por Ángel Guimerá en 1894. Se debe señalar que el *film* de Codina es la segunda adaptación de dicha pieza teatral.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, y como se ha comentado anteriormente, Joan María Codina es el director de este nuevo proyecto. Además, cabe destaca que Fructuoso Gelabert, director de la anterior adaptación, también participa en esta nueva película como encargado de fotografía. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra fue protagonizada por Lorenza Adrià, José Claramunt y Carlota de Mena. Por otro lado, la productora de la cinta, Barcelona Films es la misma que en la cinta anterior.

Profundizando en la obra de 1913, ésta cuenta con 1080[12] metros de celuloide de metraje y fue rodada, según ciertas fuentes de la época, en un solo día. Sin embargo, este aspecto es cuestionado por los nuevos investigadores que han estudiado la realización de la obra[13].

En lo que respecta al argumento, se debe señalar que Joan M. Codina realiza una adaptación libre de la obra de teatro. No obstante, el realizador tarraconense respeta el drama rural característico de la pieza base y divide el *film* en tres actos, respetando así la estructura establecida por Guimerá. Así, el cineasta comienza su narración presentando a los protagonistas, Rosario, Manuel y Paco, y situando al espectador en un pequeño barrio de Barcelona. Tras un tiempo de relación, Manuel y Rosario se casan, un hecho que no gusta nada a Paco, el tercero en discordia ya que está enamorado de la joven.

[12] El nº 71 de la revista *Arte y Cinematografía* (13/10/1923) señala que son 900 metros la longitud de la obra de Joan M. Codina (p. 48).
[13] Las fuentes consultados ponen en duda que esta obra fuera realizada en un único día. De hecho, se ha podido comprobar, gracias al visionado del material conservado, que la narración transcurre en distintas localizaciones y con escenas de noche y de día. Siendo prácticamente imposible que haya rodado todo el contenido en 24 horas.

Más adelante, durante el convite de la boda, un hombre borracho besa a Rosario debido a una apuesta y provoca el enfado de Manuel, golpeando al susodicho en defensa de su esposa. Durante esta pelea, Rosario pierde un pañuelo, un objeto que recoge Paco y se lo esconde. Mientras Rosario cura a su amado, Paco se enfrenta al hombre que ha ocasionado el altercado y se cita con él en el barranco para, alejados de la multitud, solucionar sus diferencias.

Una vez allí, Paco asesina al borracho clavándole un cuchillo y limpia el arma con el pañuelo de Rosario y termina. Poco después, tira todas las pruebas del homicidio en la casa donde vive el joven matrimonio para evitar cualquier prueba que lo incriminase. Pasados unos días, Paco desaparece de la zona y Manuel es detenido y encarcelado por asesinato, debido a que todas las pruebas apuntan a él. Mientras el joven sufre una condena injusta, Paco acude a consolar a Rosario e intenta seducirla de nuevo. Durante estos últimos acontecimientos, la joven descubre la verdad sobre el asesinato, pero necesita la declaración de Paco para que su marido pueda ser puesto en libertad. Así, a través de la seducción, la protagonista logra que Paco confiese y sea detenido. Finalmente, Manuel es puesto en libertad y puede volver al lado de Rosario.

Como se puede comprobar, la obra de 1913 presenta un cambio radical respecto a la pieza teatral de referencia, ya que Joan M. Codina modifica el nombre de los protagonistas, reduce el número de personajes principales y otorga una mayor importancia a los secundarios. A través de estas modificaciones el realizador rompe con el teatro filmado e introduce en su obra una nueva corriente cinematográfica alejada de los elementos teatrales. Este cambio estético y visual es clave para la evolución posterior del séptimo arte nacional. Sin embargo, Codina mantiene el esquema base de la obra original, respetando la condena del marido de María Rosa, su estancia en prisión, el asesinato de un hombre, la injusta condena del marido de María Rosa y la confesión final del asesino, entre otros.

En la actualidad, la Filmoteca Nacional Española conserva un ejemplar de la obra de Codina, lo que permite visionar de forma directa la narración del realizador tarraconense. A pesar de que el deterioro de los fotogramas y las modificaciones realizadas en el montaje impiden conocer en profundidad el metraje original, se ha podido comprobar que esta adaptación cinematográfica cuenta con importantes avances técnicos. Así, a lo largo de la narración se aprecian diversas panorámicas, el uso del zoom en ciertos momentos y la

utilización de nuevos planos, encuadres y técnicas fotográficas. Gracias a ello, Joan M. Codina logra romper con el teatro filmado, otorgando a la historia un gran dinamismo, mayor agilidad y un lenguaje propiamente cinematográfico. En este sentido, la revista *Arte y Cinematografía* en su número 67, describe *Lucha de corazones* como *"*un hecho de la vida real, de sabor y carácter regional, pero muy humano, que detalla y especifica admirablemente en sus variadísimas situaciones dramática, toda un psicología" (p. 9). Profundizando en las habilidades narrativas del *film* de Codina, el investigador Joan M. Minguet Batllori (2008), autor del libro *Paisaje(s) del cine mudo en España,* aporta la siguiente reflexión:

> Un *film* en el que se reflejan unas habilidades narrativas que no pueden pasarse por alto, a pesar de que el tema central sea un drama archiconocido, el de los celos de una amante no correspondido […]. Estas habilidades se demuestran ya en un uso inteligente –y mesurado- de los intertítulos, siempre en constante compenetración con las imágenes del *film*. También en el juego de miradas de los personajes, que la cámara sigue con atención lo cual dota al *film* de un sentido original y moderno. Por otra parte, el director ha precisado con gran talento la composición visual del plano y muchas veces ofrece dos centros de atención al espectador (en primer y en segundo término), ampliando por tanto su valor semántico (p. 53).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Debido a que a la ausencia de ejemplares de la obra de 1908, se estudiará a través de la sinopsis argumental localizada. Sin embargo, se debe señalar que el *film* de 1913 cuenta con ejemplares conservados y con mucha más información sobre ella, lo que ha permitido conocer tramas secundarias, personajes nuevos y un final distinto al de la pieza original.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos obras, se debe señalar que ambas son películas silentes, rodados en blanco y negro, categorizadas dentro del género del drama y cuyos argumentos parten de una obra teatral de referencia. En lo que respecta a las diferencias, y como se ha comentado anteriormente, la obra de 1913 cuenta con una mayor calidad técnica y cinematográfica, ya que incorpora nuevos recursos fílmicos, una gran agilidad narrativa y mayores conocimientos del séptimo arte.

Profundizando en el argumento de estas dos obras, se puede comprobar que la película de 1913 es una nueva adaptación del drama de Ángel Guimerá. En ella, Codina respeta un esquema base que también está presente en la cinta de 1908 y en el que se muestra a un joven matrimonio que se ve golpeado por la condena de un crimen que no han cometido. Mientras el marido sufre en la cárcel, otro hombre intenta seducir a la protagonista, ya que siempre ha estado enamorado de ella, pero la joven pronto descubre que éste es el verdadero asesino.

Sin embargo, y lo que respecta a los cambios, se debe señalar que la nueva película de Joan M. Codina incorpora un final feliz, distinto a la narración original; altera los nombres de los protagonistas y otorga un mayor peso interpretativo a los personajes secundarios. En este sentido, se debe tener en cuenta que, debido a la falta de ejemplares conservadores de la obra de 1908, no se ha podido profundizar en el estudio de las modificaciones argumentales, escenas eliminadas o nuevas incorporaciones en el *film* de 1913. A pesar de ello, esta tesis doctoral considera que la cinta de 1913 es un *remake* semipuro de ampliación de la obra 1908.

5.3. Años 20 (1920 – 1929)

En esta nueva década, y siguiendo con la tendencia del cine español de los años 10, se debe señalar que el séptimo arte nacional continúa siendo una práctica en auge, novedosa y llena de posibilidades. En este sentido, los cineastas no dudan en profundizar en un universo repleto de opciones, variantes y gran diversidad. Además, cabe destacar que este progreso también se refleja, de forma paralela, en el crecimiento de la producción de *remakes* cinematográficos, llegando a aumentar exponencialmente respecto a la década anterior.

No obstante, y antes de incidir en la práctica a estudio, se debe tener en cuenta, de forma global, las características básicas del cine español de años 20. En este sentido, el interés por el séptimo arte nacional crece exponencialmente y empieza a ser considerado como una nueva forma de entretenimiento social. Así, y al aumentar su consumo, se producen un mayor número de películas realizadas, se diversifican las ciudades donde se ruedan nuevos proyectos fílmicos y se funda en Madrid el primer cineclub. Por otro lado, comienzan a aparecer nuevos avances técnicos que revolucionan el mercado cinematográfico. De hecho, en 1929, el director andaluz Francisco Elías Riquelme inicia el rodaje de la que será la primera película sonora de la historia del cine español, un melodrama titulado *El misterio de la Puerta del Sol*. Así, y con la aparición de esta mejora técnica, se cambia por completo la forma de hacer y comprender el cine.

Atendiendo a la producción nacional llevada a cabo en esta década, cabe destacar que las películas de temática documental comienzan a perder peso. Por el contrario, los cineastas deciden centrar sus proyectos en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, teatrales o musicales, y en guiones originales cuya narración carece de base argumental. Por otro lado, se debe señalar que los géneros cinematográficos predominantes en los años 20 son el melodrama, el romance y los dramas históricos. Además, existe la tendencia en el cine español de focalizar las producciones hacia historias costumbristas, estereotipadas y de carácter nacional, potenciando los tópicos de la sociedad española de la época. En este sentido, es en esta década cuando aparece lo que se conoce como "españolada", un fenómeno que se

extiende en el tiempo hasta los años 80 y que, aunque ha sido fuertemente criticado, es clave en la historia del cine nacional.

En otro orden de cosas, y profundizando en la práctica a estudio, esta investigación debe señalar que la producción de *remakes* cinematográficos en los años 20 tiene un enorme crecimiento en comparación con la década anterior, pasando de uno a ocho. Con estos datos, se demuestra que la praxis a estudio comienza a consolidarse en el panorama fílmico nacional debido al interés de los directores por recuperar historias ya narradas con anterioridad. En este sentido, y atendiendo a las peculiaridades de estos ocho *films*, que están comprendidos entre 1922 hasta 1925, se debe señalar que el año en el que más *remakes* se estrenaron es 1925, con un total de 3 obras, mientras que en 1920, 1921 y entre 1926 y 1929 no se llegaron a producir ninguno. Por otro lado, y debido a lo incipiente del cine español, se debe señalar que en esta década el tiempo medio entre la obra original y su primer *remake* es de casi trece años.

Por otro lado, y atendiendo a las particularidades de esta década, se debe destacar que el director José Buchs recupera, en este periodo, el argumento de tres películas anteriores como son *Carceleras* (1922), *El pobre Valbuena* (1923) y *El abuelo* (1925). Por otro lado, de las ocho obras a estudio, cinco son adaptaciones de zarzuelas nacionales, dos de obras de teatro y tan sólo una utiliza como base argumental la historia de una novela. En este sentido, queda claro el interés de los realizadores nacionales por llevar a la gran pantalla el género chico, algo que sin duda tiene que ver con la intención de atraer al espectador a las salas de cine.

Continuando con la práctica a estudio, cabe destacar que el primer *remake* de esta década es *Carceleras*, un melodrama dirigido por José Buchs y estrenado en 1922. Con esta obra, el cineasta santanderino muestra una evolución del drama rural hacia el costumbrismo andaluz y los estereotipos asociados a esta cultura. Además, este director también incorpora nuevos recursos narrativos, como el *flashback*, y añade efectos como el desenfoque, una técnica que utiliza para simular el estado de embriaguez de uno de los personajes.

En otro orden de cosas, se debe señalar que en la década de los años 20 se produce, de la mano del cineasta catalán Ricardo de Baños, el primer *autoremake* de la

historia del cine español. Profundizando en él, se debe señalar que Enrique Jiménez y Ricardo de Baños estrenan en 1910 la primera adaptación fílmica de *Don Juan Tenorio*, mientras que doce años después, en 1922, Baños lleva de nuevo a la gran pantalla, en esta ocasión en solitario, las aventuras del joven Tenorio. En este sentido, el realizador barcelonés mejora el contenido ya filmado, incorporando nuevas escenas, profundizando en las tramas principales y desarrollando de forma más detalla la historia del joven protagonista. Por otro lado, y teniendo en cuenta dicha práctica, se debe señalar que el *autoremake* será utilizado por un gran número de cineastas a lo largo de la historia. Esto se produce, entre otros motivos, por el deseo de mejorar algunos de sus proyecto pasados, por la búsqueda de rentabilidad económica y por incorporar los nuevos avances del séptimo arte a las historias que ya habían filmado.

En otro orden de cosas, los años 20 recuperan dos importantes figuras del panorama cinematográfico nacional, Don Juan Tenorio y La Dolores. Así, estos personajes vuelven por segunda vez a la gran pantalla con las películas *Don Juan Tenorio* (1922) de Ricardo de Baños y *La Dolores* (1924) de Maximiliano Thous. En este sentido, ambos *films* respetan la historia base, las tramas principales y la época en la que originariamente se situaron los acontecimientos narrados en las obras de referencia.

Por otro lado, se debe señalar que, al igual que ocurre con la década anterior, varios ejemplares de las cintas a estudio en este epígrafe están desaparecidos o incompletos, lo que dificulta sus análisis. Además, la información sobre estas primeras películas del cine español sigue siendo escasa. A pesar de ello, esta investigación ha conseguido localizar numerosas sinopsis argumentales y artículos de la prensa de la época, lo que ha permitido establecer un contacto directo con la mayoría de las historias filmadas. Sin embargo, y como ocurre en los años 10, no se ha podido estudiar en profundidad ciertas películas ya que no se conserva información suficiente sobre ellas. En este sentido, no se puede determinar si la película *Baixant de la font del Gat* (José Amich i Bert, 1927) es, o no, un *remake* de *Baixant de la font del Gat* (Ricardo de Baños, 1910). Lo mismo ocurre con película *Flores Silvestres* (José Ruiz, 1929) y *Flores Silvestres* (Constantino Domínguez y Antonio Labarta, 1926).

Como conclusión, y tras analizar los ocho *remakes* estrenados a lo largo de los años 20, se debe señalar que existen numerosos puntos en común entre ellos. En este sentido, se ha podido comprobar que todos basan su argumento en piezas literarias, teatrales o musicales, siendo la zarzuela la principal fuente de referencia. Además, todas estas cintas son obras rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del cine silente y en las que se respetan mayoritariamente el espacio geográfico y temporal de la obra base. Por otro lado, también cabe destacar que en dichos proyectos cinematográficos se ve reflejada la evolución del séptimo arte español, mejorando los aspectos técnicos y artísticos utilizan en la pieza original. En este sentido, las nuevas obras alargan las secuencias, incorporando nuevas tramas y aumentando la duración del metraje. Así, y gracias a estos nuevos planteamientos, logran desarrollar un montaje más dinámico, con una narrativa más ágil y comprensible para los espectadores.

Carceleras

- Original: *Carceleras* (Segundo de Chomón, 1910)
    - *Amor andaluz* (Alberto Marro, 1914)
- Primer *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1922)
- Segundo *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1932)

En 1910, el cineasta Segundo de Chomón estrena su nueva película titulada *Carceleras*. Esta obra, un drama silente, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y realizada por el libretista Ricardo R. Flores y el músico Vicente Peydró[14] en 1901. Cabe señalar que esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de dicha obra.

Atendiendo a la zarzuela de referencia, y como se ha comentado antes, en 1901 Flores y Peydró estrenan en el Teatro de la Princesa de Valencia la zarzuela titulada *Carceleras*. Esta obra se trata de un drama lírico estructurado en un acto y que a su vez está dividido en tres cuadros. Además, esta pieza con tintes andaluces es una zarzuela original escrita en prosa. Por otro lado, la acción de esta obra se desarrolla en la sierra cordobesa y está ambientada en la época en la que se escribió la pieza.

En lo que respecta al argumento, esta zarzuela narra una historia de amor, celos y venganza. Flores y Peydró presentan a unos personajes temperamentales, avariciosos y sin escrúpulos, que no dudan en hacer todo lo necesario para alcanzar sus objetivos. Así, el amor, el poder y el dolor son los tres elementos claves para entender esta zarzuela. Profundizando en la historia, esta obra comienza con la llegada a un cortijo cordobés del propietario de la finca, el señor Matías, y Gabriel, novio de la hija de éste. Una vez allí, los empleados de la finca conocen a Gabriel y no dudan en rechazarlo, ya que fue anteriormente novio de Soleá, una joven del lugar con la que terminó su relación de muy malas maneras.

De hecho, Gabriel ha pasado los últimos diez años de su vida en la cárcel por un crimen que no había cometido. Durante ese tiempo, Soleá le ha llevado diariamente comida y tabaco demostrando, de esa forma, su amor por él. Una vez fuera del penal,

[14] En 1907, seis años después del estreno de *Carceleras*, Ricardo R. Flores y Vicente Peydró presentan la segunda parte de dicha historia, bajo el título de *Rejas y votos*. Cabe señalar que esta nueva obra también fue llevada al cine.

Gabriel terminó su relación con Soleá y se prometió con Lola, la hija del dueño del cortijo. Todo esto fue parte de un acuerdo con Matías, ya que el joven condenado supo desde el principio que éste era el asesino de Pacorro, un pretendiente que había rondado a Soleá por las noches. El amo del cortijo, que estaba y está enamorado de la joven andaluza, no dudó en hacer cualquier cosa por poder estar con ella. Así, Gabriel decidió sufrir la condena, y ser acusado injustamente por un crimen que no cometió, a cambio de poder casarse con Lola una vez saliese de la cárcel.

Más adelante, Soleá sale de casa y se encara a Gabriel para pedirle que vuelva con ella, llegando incluso a amenazarlo con matarlo. Sin embargo, Gabriel no cede ante los lloros y súplicas de Soleá, mostrándose distante y seco en palabras. En ese momento aparece Jesús, un joven lleno de amor por ella, que la ayuda en este duro momento y le pide que no suplique más por una persona que no la merece. Así, Gabriel se marcha mientras Jesús y el tío Chupitos consuelan a Soleá. Después de unas palabras sabias del tío Chupitos y tras lograr animar ese corazón roto, se la lleva a su casa para que su mujer la cuide como una hija. Además, Jesús no duda en ofrecerse para lo que ella necesite, no pudiendo todavía declarar su amor por Soleá, pero sí sus manos y su corazón, un gesto que ella agradece.

Al poco, llega Lola, la hija de Matías, a la cocina y confiesa a Soleá que no está enamorada de Gabriel ya que su corazón pertenece a Jesús. En ese momento, ambas jóvenes se perdonan mutuamente por el mal que se han causado. Más adelante, el tío Chupitos llega bebido a casa fruto de un malévolo plan del señor Matías para poder acercarse a Soleá. Una vez allí, Matías confiesa su amor a la joven e incluso le confiesa que él fue el asesino de Pacorro. Tras varios forcejeos, tío Chupitos y Jesús logran sacar al señor Matías de la casa. Tras lo ocurrido, Soleá y Jesús se quedan hablando y el muchacho le pregunta por sus sentimientos hacia Gabriel. Ella confiesa que todavía está enamorada y que necesita volver a hablar con él para demostrarle todo lo que siente. No obstante, afirma que si no lo logra, será ella quien se vengue. Ante esta confesión, Jesús intenta detenerla, pero durante el forcejeo no se da cuenta de que Soleá le ha quitado su navaja.

El día de la boda de Lola y Gabriel, Soleá logra hablar con el novio, pidiéndole de rodillas que vuelva a su lado. En ese momento aparece Jesús y se enfrenta con el

susodicho. Durante la pelea, Soleá saca la navaja y de una puñalada certera mata a Gabriel. Acto seguido, Jesús ocupa el lugar de Soleá y coge el cuchillo con sus manos para que todos piensen que ha sido el asesinato de Gabriel. Finalmente, el joven es detenido por los guardias y al pasar al lado de Soleá le pregunta si al salir de la cárcel se casará con él. Ella acepta y lo esperará.

Profundizando en la zarzuela de 1901, se debe señalar que dicha obra logra un enorme éxito debido a que, como señala José María Claver (2012) en su libro *Luces y rejas: Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español*, "argumentalmente tenía todos los ingredientes capaces de seducir a un público popular: zarzuela, drama rural, desenlace trágico, deshonra, sexualidad reprimida, el personaje gracioso, folclore andaluz y hasta una historia criminal. Y por si fuera poco, castigo de los culpables" (p. 228)

En lo que respecta al terreno cinematográfico la historia de la zarzuela *Carceleras* será llevada a la gran pantalla en cuatro ocasiones. Comenzando con estas adaptaciones, en 1910, nueve años después del estreno en Valencia de la zarzuela de referencia, el director y escritor aragonés Segundo de Chomón estrena su nueva película titulada *Carceleras*. Esta obra, la primera versión de la zarzuela anteriormente estudiada, se trata de una cinta dramática de corta duración, categorizada dentro del cine silente español y rodada en blanco y negro. Profundizando en ella, el investigador José María Claver (2012) asegura, en su libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* que "se trata de la primera versión de un auténtico clásico del cine español de los inicios, de la que existen un total de cuatro versiones hasta 1932" (p. 228).

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe señalar el trabajo realizado por Segundo de Chomón, director, guionista, productor y responsable de la fotografía del *film*. En lo que respecta al guión de la cinta, este cineasta contó con la ayuda del libretista de la zarzuela de referencia Ricardo Rodríguez Flores. En este sentido, Chomón presenta una película silente, rodada en blanco y negro, y producida por Segundo de Chomón y Joan Fuster. Sin embargo, cabe señalar que actualmente se desconoce el elenco actoral partícipe en esta cinta.

Atendiendo al argumento de este nuevo largometraje, Juan Gabriel Tharrats (1988), autor del libro *Los 500 films de Segundo de Chomón*, estudia en profundidad la historia narrada y concluye afirmando que el relato de esta película "coincide con el de la zarzuela" (p. 143) ya que respeta la estructura narrativa base de la pieza lírica de referencia, sus personajes y sus tramas principales. Sin embargo, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la obra de 1910, lo que imposibilita el visionado directo del material filmado. Además, más allá del estudio de Tharrats la información relativa a esta cinta es escasa e imprecisa. Así, y debido a las grandes similitudes argumentales con la zarzuela original, esta investigación ha considerado adecuado no repetir dicha información, evitando así caer en la reiteración de contenido.

Por otro lado, y continuando con el estudio de las adaptaciones cinematográficas de dicha pieza lírica, en 1914, el director y guionista barcelonés Alberto Marro estrena su nueva película titulada *Amor andaluz*. Esta cinta, una obra dramática, silente y rodada en blanco y negro, modifica el título original de la pieza de referencia. Además, se debe señalar que existió una gran controversia con respecto a esta nueva creación fílmica y, de hecho, varios de los autores y estudiosos cinematográficos consideran se trata de una versión ilegal. Sin embargo, los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), autores del libro *Biblioteca del cine español*, explican que los autores de la zarzuela "demandaron a Hispano Films (productora del *film*) por plagio en los tribunales. Inicialmente, la denuncia fue desestimada, pero después recurrieron a la Audiencia y el fiscal pidió dos meses de arresto para Albert Marro" (p. 437). No obstante, y tras estos acontecimientos, se estableció "un acuerdo amistoso entre los autores de la zarzuela y los dueños de Hispano Films" (p. 437), permitiendo la realización del *film*.

Sin embargo, se debe señalar que existen muy pocos datos sobre esta película de Alberto Marro y que además no se conservan copias de la misma, lo que imposibilita su estudio. En este sentido, ni las investigaciones previas consultadas ni la prensa de la época facilitan ningún tipo de información relacionada con la cinta. Por lo tanto, y debido a que se carece de datos suficientes sobre el largometraje de 1914, esta investigación tan sólo podrá dejar constancia de su realización y vinculación con la zarzuela de referencia mencionada anteriormente.

Por otro lado, en 1922, diez años después del estreno del *film* de Segundo de Chomón, el director, guionista y actor santanderino José Buchs presenta su nueva película titulada *Carceleras*. Esta obra, un melodrama protagonizado por Elisa Ruiz Romero, José Romeu, José Montenegro y Modesto Rivas, basa su argumento en la zarzuela, titulada de igual forma, de Ricardo R. Flores. Cabe señalar que este largometrajes se trata de la segunda adaptación cinematográfica de dicha obra lírica.

En otro orden de cosas, y atendiendo al cineasta encargado de este nuevo proyecto cinematográfico, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, asegura que durante la realización de esta obra José Buchs se encuentra en un importante momento de éxito y fama, llegando a ser considerado el realizador más taquillero y un referente de lo "genuinamente español" (p. 228).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Buchs, director y guionista de este nuevo proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Vicente Peydró, José María Maristany y Emilio Pozuelo fueron los encargados de la música, la fotografía y los decorados, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la cinta de 1922 estuvo protagonizada por Elisa Ruiz Romero, José Romeu, José Montenegro, Modesto Rivas, María Comendador, José Rogés, Manuel Aliacar y Antonio Gil Varela, entre otros.

Con esta película, Buchs presenta un melodrama silente, con una longitud de 2.170 metros y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa Atlántida S.A.C.E, lo que supuso, como recoge José María Claver (2012), "un eslabón básico en la construcción, por parte de la marca, de un cine castizo y nacional, basado en los presupuestos de la zarzuela y del drama rural" (p. 296).

Profundizando en el argumento de este metraje, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) resume de la siguiente manera la historia filmada por José Buchs en el *film* de 1922:

En el cortijo del señor Matías, cerca de Córdoba, viva "Soleá" (Soledad). La muchacha es pretendida por Pacorro y Jesús, trabajadores del cortijo del señor Matías, pero ella sólo ama a Gabriel, joven que parece corresponderla, ya que cada tarde, al acabar la labor, acude a verla a su ventana. Una noche, Pacorro llega primero ante la ventana de Soleá para ser rechazado nuevamente por la muchacha. Al llegar Gabriel y ver allí a su rival se esconde. Se oye un disparo y Pacorro se desploma muerto ante la ventana.

Gabriel es detenido como presunto asesino y conducido a la cárcel de Córdoba en espera de ser juzgado. Para estar cerca de su amado, Soleá se fuga de su casa y pone rumbo a la capital, donde logra encontrar trabajo. Todos los días, Soleá visita al preso y le lleva comida. Unos meses después, Gabriel es liberado al no encontrarse pruebas inculpatorias. Tras pasar unos días juntos, el joven decide volver al pueblo, prometiendo a Soleá que nunca la olvidará.

A su regreso al pueblo, Gabriel acude al cortijo, donde aseguran no tener noticias de Soleá. Al poco se anuncia su boda con Lola, la hija de don Matías. Jesús y el "tío Chupito" informan a Soleá de los planes de Gabriel. La muchacha, que no puede dar crédito a la noticia, corre junto a Gabriel para suplicarle que no la abandone, pero éste la rechaza y la humilla delante de todos. Tal situación provoca un enfrentamiento entre Gabriel y Jesús.

Días antes de la boda de su hija, Matías se presenta en casa de Soleá para decirle que la ama. Le confiesa que fue él quien, movido por los celos, mató a Pacorro al confundirlo con Gabriel. Ante el rechazo de Soleá, Matías intenta forzarla, pero lo impide la llegada del "tío Chupito".

El día de los esponsales, Soledad vuelve a pedirle a Gabriel que vuelva con ella y ante la negativa del hombre, Soleá le ataca con una navaja causándole la muerte. Jesús, que ama a la joven más que a su vida, arrebata el arma a la muchacha y se atribuye la autoría del crimen. Satisfecho por su acción, Jesús hace no obstante prometer a Soleá que será suya cuando vuelva de presidio (pp. 228 – 229).

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, esta película recoge los pasajes más representativos y conocidos de la zarzuela de referencia, ya que Buchs respeta las venganzas amorosas narradas en la obra original, las traiciones y los chantajes. Por otro lado, cabe destacar que Emilio Pozuelo, encargado de los decorados utilizados en la obra, logra una ambientación detallada y verista a lo largo de toda la pieza, consiguiendo un gran realismo visual a través de las localizaciones. De este modo, y atendiendo a las palabras de José María Claver (2012), la nueva cinta de Buchs "marca, claramente, las tendencias en las que derivará el drama rural cinematográfico durante los años 20: hegemonía del mundo andaluz en la inspiración de argumentos, así como fuente inagotable de folclore y de costumbrismo español" (p. 298).

Continuando con el estudio de este largometraje, se debe señalar que en la película de 1922 abundan los elementos andaluces, ya que José Buchs utiliza un gran número de tópicos típicos y estereotipos sociales sobre dicha cultura, presentes durante muchos años en el séptimo arte nacional. Así, el cineasta muestra personajes, comportamientos y situaciones vinculadas a la Andalucía de la época. De este modo, Buchs realizó una película que a día de hoy está considerada como una españolada, un calificativo muy utilizado en la actualidad y del que se ha abusado injustamente a lo largo de los años.

Por otro lado, y en lo que respecta a los aspectos técnicos de la misma, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) sostiene que en esta película "Buchs se muestra hábil en la composición del plano, utiliza una iluminación de influencia expresionista y juega con los efectos de la cámara desenfocada para representar la borrachera de un personaje" (p. 230). Sin embargo, el mayor acierto del cineasta consiste "en echar mano de un recurso narrativo tan cinematográfico como el *flash-back* para enredar la trama, no dudando para ello en modificar el libreto original ocultando inicialmente la autoría de la muerte, con lo que la historia experimenta un giro significativo" (p. 230). Además, cabe destacar que José Buchs narra la historia de Soleá, Gabriel, Jesús y Lola de una forma cronológica, pasando de un inicio tranquilo y cotidiano, a un desenlace apasionado y violento.

En relación a los aspectos incorporados en esta nueva obra, y como afirma José María Claver (2012), el director santanderino dota a su *film* de "abundantes elementos

folclóricos y costumbristas, algunos de los cuales no se incluyen en la zarzuela original" (p. 298). De este modo, también se incorpora a la trama a Joselillo, un personaje gracioso que hace "que la acción dramática descanse y se ralentice para que el espectador deguste las escenas costumbristas" (p. 298).

Como último punto a estudio, se debe señalar que los ejemplares de la cinta de 1922 conservados por la Filmoteca Española están incompletos y muestran únicamente la tercera parte de la narración, lo que impide conocer el resto de las escenas. No obstante, las fuentes de información consultadas han permitido reconstruir y conocer el argumento global de la obra.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y a través de un detallado análisis comparativo, esta tesis podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos obras son idénticas, ya que ambas son películas silentes, rodadas en blanco y negro, basadas en una zarzuela en común y categorizadas dentro del género melodramático. Además, utilizan la sociedad y la cultura andaluza como elementos bases de su narración, desarrollando las tramas principales en dicha comunidad.

Por otro lado, y profundizando en el argumento, se debe señalar que estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema narrativo de la zarzuela de referencia y los acontecimientos clave recogidos en la misma. Además, Chomón y Buchs también respetan los personajes protagonistas, las tramas principales, los arcos argumentales y un desenlace común.

No obstante, y en lo que respecta a las modificaciones narrativas, la película de 1922 incorpora la presencia y la trama del cómico Joselillo. Además, otras de las diferencias entre estas dos cintas tiene que ver con la estructura narrativa de dichas obras, ya que el largometraje de José Buchs presenta los acontecimientos de forma cronológica y lineal, mientras que Segundo de Chomón utiliza una narración preactiva. Sin embargo, y a pesar de que ambas obras comienzan de forma distinta, este hecho no altera el contenido narrado en ellas, sino la forma en la que se muestra la historia base. De este modo, Buchs aporta un nuevo enfoque, con un inicio idílico para Soleá que

pronto se trunca, mientras que Chomón presenta a una Soleá triste y desolada desde el principio.

Una vez comparadas estas dos obras, se ha podido comprobar que ambos directores utilizan un esquema argumental común, en el que mantienen los acontecimientos clave de la zarzuela de referencia y se respetan los personajes, las tramas, los arcos argumentales y el sentido global de la pieza lírica de 1901. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que el *film* de 1922 es un *remake* semipuro de montaje de la obra de 1910 dirigida por Segundo de Chomón.

Don Juan Tenorio

- Original: *Don Juan Tenorio* (Alberto Marro y Ricardo de Baños, 1910)
- Primer *remake*: *Don Juan Tenorio* (Ricardo de Baños, 1922)
- Segundo *remake*: *El castigador castigado* (Ricardo de Baño, 1936)
- Tercer *remake*: *Amar y morir en Sevilla* (Don Juan Tenorio) (Víctor Alcázar, 2001)

En 1910, los cineastas Ricardo de Baños y Alberto Marro estrenan su nueva película titulada *Don Juan Tenorio*. Esta obra, un drama protagonizado por Cecilio Rodríguez de la Vega, basa su argumento en la obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo José Zorrilla en 1844. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral.

Así, y atendiendo a la obra literaria de referencia, en 1844, el poeta y dramaturgo vallisoletano José Zorrilla publica su nueva obra de teatro titulada *Don Juan Tenorio*. Esta pieza teatral es un drama fantástico–religioso estructurado en dos bloques que a su vez se dividen en un total de siete actos, cuatro en la primera parte y tres en la segunda. Con respecto al estreno de la obra, se debe señalar que aunque esta nueva pieza tuvo una discreta acogida, todo cambia al año siguiente, ya que consigue una inesperada fama que la convierte en uno de los mayores éxitos del teatro español.

Antes de proseguir, esta investigación quiere destacar la importancia de *Don Juan Tenorio* dentro de la literatura universal, siendo una obra clave del Romanticismo

español. Este movimientos artístico, originado en Alemania y Reino Unido a finales del S. XVIII, defiende la fantasía, la imaginación, el subjetivismo y el rechazo al neoclasicismo. En España "el romanticismo tuvo carácter de restauración, a un tiempo, de la tradición literaria más característica y de la "intrahistoria" o identidad nacional […], por lo que fue visto por el resto de las naciones europeas como el país romántico por excelencia" (Gómez, 1997, p. 727).

En lo que respecta a las principales características del teatro del Romanticismo, se deben destacar los siguientes aspectos:

- En primer lugar, la estructura. Este movimiento artístico rompe con la regla de las tres unidades utilizada por la ilustración. A partir de este momento, las obras teatrales dramáticas suelen estar divididas en cinco actos, ya sean escritas en verso, o mezclando prosa y verso con una métrica variada. Además, las acotaciones abundan en las narraciones y se da mayor importancia a los monólogos. De esta forma, el personaje puede expresar mejor sus luchas internas.

- En segundo lugar, los escenarios. Durante el romanticismo el teatro gana dinamismo y variedad en las ubicaciones empleadas. Se aumenta el número de escenas desarrolladas en cementerios, ruinas, prisiones o paisajes solitarios, lugares típicos del romanticismo. Por otro lado, la naturaleza, vinculada a los sentimientos y estados de ánimo de los protagonistas, cobra protagonismo.

- En tercer lugar, la temática. Estas nuevas obras de teatro se centran en temas legendarios, caballerescos, históricos, amorosos o de libertad, como temas principales. Además, las batallas, peleas, duelos, desafíos o suicidios complementan las temáticas anteriores. Por otro lado, estas nuevas obras teatrales tienen el objetivo de conmover al espectador, provocarles sentimientos y reacciones.

- Como cuarto y último punto, los personajes. Durante el Romanticismo el número de personajes aumenta en las obras de teatro. El protagonista

> principal masculino, es decir, el héroe de la acción, suele ser un hombre misterioso y valiente, en contraposición a la mujer, una joven inocente, fiel y con una intensa pasión. No obstante, el desenlace que el destino tiene marcado para ambos siempre es la muerte.

Una vez conocido el contexto artístico y literario en el que se encuentra ubicada la obra del dramaturgo vallisoletano, esta tesis doctoral proseguirá su investigación con el estudio de misma. Así, y atendiendo al argumento de la obra, Zorrilla narra la historia de don Juan Tenorio y don Luis Mejías, dos hombres que se reúnen después de un año para saber el resultado de una apuesta pendiente: el número de hombres que han asesinado y las mujeres que han seducido en ese año. El objetivo es demostrar quién, según ellos, es más hombre de los dos. No contentos con ello, don Juan propone seducir a una novicia y a doña Ana, la prometida de su contrincante. Éste acepta la nueva apuesta sin pensárselo, ya que está convencido de su victoria.

Lo que no sabían ambos amigos es que a la reunión también habían acudido, ocultos y disfrazados, don Diego y don Gonzalo, padres del Tenorio y de su prometida, respectivamente. Ante esto, don Gonzalo cancela el compromiso entre su hija y don Juan, pero el susodicho no se preocupa ya que su único objetivo es ganar también esa apuesta. En este sentido, el protagonista logra su objetivo, seduce a doña Ana y para no separarse de su enamorada, secuestra de un convento a la joven doña Inés. Sin embargo, y tras estar a lado de su enamorada, Don Juan, decide dejar su mala vida para siempre. No obstante, en ese momento aparecen don Luis y don Gonzalo, y el protagonista clama por el perdón de este último, quien se lo niega. La situación se complica y comienza un duro duelo en el que don Juan acaba con la vida de sus dos contrincantes y huye del lugar, dejando allí a doña Inés.

Varios años después, cuando las cosas se han calmado, don Juan vuelve a su hogar y descubre que doña Inés murió durante su ausencia. A lo largo de este tiempo, el padre de don Juan convirtió la casa del joven en un cementerio para las víctimas de su hijo. Poco a poco, los fantasmas del pasado comienzan a atormentar al susodicho y el espíritu de doña Inés se le aparece para pedirle que se arrepienta de la mala vida que ha tenido, pero el joven no le hace caso. También aparecerá el espíritu de don Gonzalo pidiéndole lo mismo y el incrédulo protagonista le invita a cenar a su casa juntos a sus

amigos Centellas y Avellaneda. El espíritu del padre de doña Inés acude a la cita y le vuelve a pedir al joven que se arrepienta de sus pecados. Don Juan, que cree que todo es una broma de sus amigos, no duda en enfrentarse a ellos retándolos a un duelo en el que muere. Una vez que su espíritu llega al panteón, don Gonzalo y el resto de almas lo esperan para conducirlo al infierno. Finalmente, don Juan se arrepiente de su mala vida y se tumba junto a doña Inés en un lecho de flores para, juntos, descansar en paz.

Como se puede observar, el dramaturgo vallisoletano desarrolla su obra en un clima oscuro donde las acciones transcurren casi siempre de noche, propiciando así el misterio. Atendiendo a las localizaciones escogidas para el desarrollo de las tramas argumentales, el autor sitúa la acción en la Sevilla de 1545 durante el reinado de Carlos I. Así, los personajes visitan, en las dos noches en las que trascurre la obra, lugares como la hostería de Laurel, el convento de la virgen, la Quinta de don Juan, el cementerio o la casa de don Juan. En relación a la estructura de la obra, José Zorrilla presenta su nuevo proyecto teatral dividido en siete actos, de este modo deja atrás la regla de las tres unidades. Con respecto a los versos empleados, el autor castellanoleonés muestra una amplia variedad utilizando octosílabos, redondillas y quintillas.

En relación a las adaptaciones cinematográficas de este clásico literario, se deben tener en cuenta las diversas opiniones existentes acerca de cuál es el primer *film* nacional[15] que recoge la historia del Tenorio. Por un lado, está el planteamiento de un grupo de estudiosos[16] que consideran que la primera adaptación es una película dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro y producida por la empresa Hispano Films en 1908. Estos expertos aportan incluso el día y el mes del estreno fílmico[17], así como varías sinopsis detalladas del argumento de la obra, análisis de los planos que componen dicho *film* e incluso el estudio del proceso de adaptación utilizado para la película. Además, dichos investigadores hablan de una segunda versión cinematográfica de la

[15] Existe una adaptación cinematográfica mexicana dirigida por Salvador Toscano Barragán y estrenada en 1898.
[16] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010, p. 528), Palmira González (1997, p. 29) y Luis Enrique Ruiz (2004, pp. 80 – 81).
[17] En este sentido, la investigadora Palmira González (1997), una de las grandes estudiosas de los primeros años del séptimo arte en España, fecha el estreno de la obra el 30 de octubre de 1908, en el cine Gran Vía de Barcelona y el 5 de noviembre, del mismo año, en Letamendi (p. 29). No obstante, tras diversas búsquedas hemerográficas, dichos datos no han podido corroborarse.

obra estrenada en 1910 y con los mismos directores y la misma productora de la anterior adaptación.

Por otra parte, en 1983, la profesora e historiadora cinematográfica Palmira González publica, en la revista *D'Art, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona,* un artículo científico titulado *En recuerdo de Ramón de Baños, pionero de nuestro cine. Análisis de una versión cinematográfica del Don Juan Tenorio (1908)*. A lo largo de este estudio, la investigadora andaluza realiza un informe detallado y pormenorizado del ejemplar que se conserva de la primera adaptación cinematográfica de *Don Juan Tenorio* dirigida por Albert Marro y Ricardo de Baños en 1908.

No obstante, varios años después, la propia autora se percata de un error cometido durante su estudio y rectifica sus palabras, aclarando que la obra analizada en su investigación corresponde a un ejemplar de la película de 1910 y no a la primera adaptación cinematográfica de 1908: "Yo misma publiqué sobre este film (el de 1908) un análisis muy detallado, metro por metro, en que proponía un nuevo modelo de análisis gráfico aplicable a películas de esta época; pero entonces pensaba que estaba trabajando con la primera versión de 1908." (González, 2005, p. 56). Así, la investigadora se da cuenta de que existe un error en la información hemerográfica de la que dispone y aclara que "actualmente he podido comprobar que la copia que queda corresponde a una segunda versión en que son los mismos la dirección […], el actor protagonista […], y la casa productora,[…], pero que fue realizada en 1910". (p. 56). A pesar de esta confusión, González continúa afirmando la existencia de una primera versión fechada en 1908, llegando incluso a publicar nuevos estudios acerca de ella.

Sin embargo, hay autores como Daniel Sánchez Salas (1997, p. 119), Luis Gasca (1998, p. 173) y Rafael Utrera (2007, p. 92) que plantean que la cinta de 1908 es la primera versión cinematográfica de Don Juan Tenorio, omiten la cinta de 1910 y defienden que la segunda versión de la obra de teatro de José Zorrilla no se realizará hasta 1922.

Por su parte, Luis Miguel Fernández (2000), autor del libro *Don Juan en el cine español: Hacia una teoría de la recreación fílmica*, señala que fue el historiador y

crítico de cine español Carlos Fernández Cuenca (1949, pp. 43 - 45) "el primero en citar una versión del filme de Ricardo Baños de finales de 1907 o principios de 1908, […], con Cecilio Rodríguez de la Vega como protagonista y dividida en siete cuadros con idénticos títulos que los de los actos del texto de Zorrilla" (pp. 80 – 81). No obstante, según este autor el problema surge cuando Juan Antonio Cabero (1949) publica *Historia de la cinematografía española*, un detallado estudio en el que sitúa la obra de Baños en el periodo de 1909 – 1910. Siguiendo los pasos de Luis Miguel Fernández, este investigador hace referencia a unas declaraciones de Ramón de Baños, hermano de Ricardo y operador en Hispano Films, en las que explica que después de la versión de *Locura de amor*, dirigida por Ricardo de Baños en 1909, se realiza la primera versión de *Don Juan Tenorio*[18]. Según Luis Miguel Fernández (2000), esta declaración sería un "hecho que confirmaría la existencia del filme de 1910 pero no de ningún otro anterior, al tiempo que sería coherente con los deseos de la productora de comenzar una etapa de películas de época" (p. 81).

Como se puede comprobar, existen tres teorías académicas: autores que hablan de una primera adaptación realizada en 1908 y una segunda en 1910; otros que afirman que existe una primera versión de 1908 y una segunda de 1922; y un tercer grupo que considera que la primera adaptación cinematográfica de *Don Juan Tenorio* fue estrenada en 1910 y obvian la obra de 1908.

Ante estas múltiples posibilidades, esta tesis doctoral pretende aportar un poco de luz ya que se ha podido localizar una entrevista, no mencionada por ningún investigador, realizada al propio Ricardo de Baños en *Mi Revista* (15/11/1937), en la que el director barcelonés opina acerca de este asunto. En ella, Manuel P. Somacarrera pregunta a Baños sobre la primera vez que llevó a la gran pantalla Don Juan Tenorio y éste responde, forzando la memoria, que fue en 1910. Además, añade que "el papel principal lo interpretó un galán que ahora es actor de carácter y ha aparecido en el film *Rinconcito madrileño*. Me refiero a Cecilio Rodríguez de la Vega" (p. 22). Además, el propio Ricardo de Baños afirma que esta nueva película de 400 metros se rodó en ocho horas, que estaba formada por siete actos, y también habla de una segunda versión realizada en 1922.

[18] Dicha explicación se encuentra recogida en el libro de Miquel Porter i Moix (1991) titulado, *Memòries de Ramón de Baños: un pioner del cinema catalá a l'Amazònia*. Barcelona: Ixia Llibres.

Por otro lado, cabe destacar que a pesar de existir con una gran cantidad de estudios que hablan de una obra de 1908, esta tesis doctoral no ha podido localizar ninguna información en la prensa de la época que confirme la realización de dicho *film*. Sin embargo, la revista especializada *Arte y Cinematografía*, en sus números 2 y 3, publicados en el 10 y el 25 de octubre de 1910, respectivamente, sí señala el futuro estreno de la película *Don Juan Tenorio*. En lo que respecta al número 4 de la misma publicación, fechado el 11 de noviembre de 1910, se puede leer lo siguiente:

> La casa Hispano Films ha dado al mercado su gran film artístico, *Don Juan tenorio,* habiendo alcanzado un éxito franco de parte de nuestro público que ha visto con verdadera satisfacción, que no desmerece en nada del drama del inmortal Zorrilla (p. 23).

De este modo, y gracias a las informaciones recogidas por esta revista de la época, se puede confirmar el estreno de la obra de 1910. Por lo tanto, esta tesis doctoral considera que todos aquellos datos y sinopsis argumentales sobre la supuesta obra de 1908, no corresponde a dicha cinta, sino a la película de 1910. De este modo se eliminan todas las posibles dudas sobre la existencia de este *film*.

Una vez aclarado todo lo relacionado con la primera adaptación cinematográfica de Don Juan Tenorio, esta investigación se dispone a analizar el contenido de la pieza dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro en 1910[19], ya que en la actualidad, la Filmoteca Española conserva una copia, restaurada e incompleta, de dicha película. La obra, de la que tan sólo se pueden visionar 15 minutos de metraje, reproduce fielmente la historia narrada por Zorrilla en 1844 y además respeta el título original. En esta ocasión, la productora encargada de llevar a cabo este proyecto es la empresa catalana Hispano Films, dirigida en ese momento por Baños y Marro. Curiosamente, a partir de esta obra, la productora encargada del *film* "tiende a cultivar más el drama histórico y romántico" (Claver, 2012, p. 212).

En cuanto al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe señalar que Ricardo de Baños y Alberto Marro, además de directores, fueron los

[19] La fecha de estreno de la obra es el 29 de octubre de 1910

responsables de la redacción del guión cinematográfico y de otros departamento artísticos. Así, Alberto Marró toma los mandos en la realización mientras que Ricardo de Baños se encarga de la fotografía de la obra. Por último, cabe destacar la participación de José Calderé como responsable de la decoración del *film*. En otro orden de cosas y atendiendo al elenco de la obra, únicamente se conoce la participación de Cecilio Rodríguez de la Vega en el papel principal de Don Juan Tenorio.

Atendiendo al proceso de adaptación empleado por Baños y Marro, el profesor e investigador cinematográfico Rafael Utrera (2007), considera que esta primera versión fílmica de la obra de *Don Juan Tenorio* utiliza el reduccionismo como método de adaptación. Así, este proceso consiste en "convertir la extensión de la obra literaria en un filme de duración cercana a los veinte minutos" (p. 93). Además señala que el respeto "al texto de Zorrilla se ha limitado a mantener la denominación de los títulos originales […], sintetizadores de la situación e informadores al tiempo de argumentación y asunto" (p. 93). En relación al proceso de adaptación empleado, Utrera destaca:

> La condensación de las acciones comporta un tratamiento desigual del tiempo cinematográfico, irregularmente repartido en cada uno de los "cuadros", […]. Por su parte, la utilización de lugares y espacios responde a los indicados en la obra zorrillesca, desde la Hosteria del Laurel al palacio de Dª Ana, desde la celda de Dª Inés a la casa de D. Juan, si olvidarse del imprescindible cementerio (p. 94) .

En este sentido, Daniel Sánchez Salas (1997), autor su intervención, *Las adaptaciones de Don Juan Tenorio de Zorrilla en el cine mudo español*, también analiza el proceso de adaptación llevado a cabo en esta primera obra del personaje del escritor vallisoletano.

> La adaptación realizada consiste en ocho partes que corresponden a los siete actos de la obra –divididos en dos partes, la primera de cuatro actos y la segunda de tres- con la excepción del cuadro en el que Don Juan Tenorio se bate con el capitán Centellas y don Rafael de Avellaneda. Esta es una acción que se apunta, pero no se ve en la obra teatral y sí en la cinematográfica, y sucede entre

el final del segundo acto de la segunda parte y el tercero. Cada cuadro va encabezado por un breve lema que se parece al que también preside el inicio de cada acto en la edición impresa de la obra.

Por otro lado, como es lógico, la acción se ve resumida al mínimo mediante distintos procedimientos. Entre ellos está el de suprimir acontecimientos, como sucede al comienzo de la película, que se inicia directamente con Don Luis y Don Juan leyendo unas listas […]. Otro método para comprimir el relato es el de mostrar las acciones que forman el acto correspondiente despojadas de gran parte del diálogo versificado con el que se desarrollaban (pp. 120 – 121).

En lo que respecta al argumento narrativo de esta obra, se debe señalar que Marró y Baños respetan y reproducen, de forma reducida y compactada, el texto escrito por Zorrilla. Así se deprende del resumen que Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, hace de la historia filmada:

Don Juan Tenorio es un presuntuoso conquistador sevillano. Un día, en un alarde de fanfarronería, don Juan apuesta con don Luis Mejía a que en un plazo de seis días es capaz de seducir tanto a la novicia doña Inés como a doña Ana, novia del propio don Luis. Mientras su criado Ciutti secuestra a don Luis, don Juan hace llegar a doña Inés una carta de amor al convento a la vez que obtiene la llave de la casa de doña Ana.

Con la ayuda de Brígida, la criada de doña Inés, don Juan rapta a la muchacha del convento. Pese a la oposición de don Luis, don Juan logra seducir a doña Ana en su casa y, más tarde, declara su amor a doña Inés. Tras una violenta discusión, don Juan mata a don Luis y al comendador don Gonzalo, padre de Inés.

Cinco años después, don Juan, que ha regresado a la ciudad, visita las tumbas de su padre, don Diego, de doña Inés, don Gonzalo y don Luis. En ese momento, la estatua de doña Inés, transformada en un fantasma, le anima a

reunirse con ella. Desafiante, don juan invita a la estatua de don Gonzalo a cenar a su casa.

Los capitanes Centellas y Avellaneda dormitan bajo los efectos del vino tras una cena en casa de don Juan cuando se aparece ante el anfitrión el fantasma de don Gonzalo para recordarle que debe arrepentirse en un plazo de una noche. Creyendo que se trata de una broma de sus invitados, don Juan discute con ellos y les desafía a duelo. En el curso de la pelea, el capitán Centellas hiere de muerte a don Juan. En su agonía, el Tenorio se arrepiente de su pasado y entre, de la mano de su amada Inés, en el reino de los cielos (pp. 80 – 81)

Una vez conocido el argumento narrativo de la obra y tras visualizar de forma directa el contenido filmado, esta tesis doctoral debe señalar la clara influencia del teatro en la realización de la cinta, ya que todavía se utilizan ciertos elementos teatrales para la ejecución de la misma. En este sentido, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), analiza y detalla dicha teatralidad empleada en la primera adaptación cinematográfica de la obra.

La película responde plenamente al original de Zorrilla hasta el punto de que incluye sus siete cuadros, y está concebida como teatro filmado. Así, la cinta dispone de decorados escénicos pintados a mano, un cuidado vestuario, una cámara inmóvil y la muy teatralizada interpretación. Sí se adivina, sin embargo, algún intento de introducir elementos plenamente cinematográficos, como son el empleo de sobreimpresiones, varios fundidos y la utilización del primer plano (p. 81).

Atendiendo a los aspectos técnicos del *film*, Palmira González (1997) destaca que "toda la película se rodó en interiores, con escenarios corpóreos y telones pintados, muy característicos de la época y de la habitual puesta en escena de esta obra dramática" (p. 29). Con estas palabras se reafirma, de nuevo, la teatralización de esta primera adaptación. No obstante, a pesar de dicha teatralidad, la obra de 1910 cuenta con grandes e importantes avances cinematográficos. Más adelante, esta misma autora defiende, en la investigación *Los inicios del cine en España (1986 -1909). La llegada del cine, su expansión y primera producciones* publicada en 2005, que a pesar de la

teatralidad mencionada anteriormente "hay que admitir, al mismo tiempo, que se dan en ella elementos suficientes para destacar valores propiamente cinematográficos. No hay duda de que la película de 1910 está pensada y realizada como cine, no como simple teatro filmado" (pp. 56 – 57).

En este sentido, cabe destacar que Baños y Marro suprimen y reducen la longitud de los monólogos existentes en la obra de teatro de referencia e incorporan elementos claramente cinematográficos como son las nuevas imágenes desconocidas para los espectadores, la cámara en el escenario rompiendo la visión que se tenía de una obra desde el patio de butacas, los primeros planos y las sobreimpresiones, un recurso imposible de utilizar en la puesta en escena teatral. Atendiendo al carácter innovador de la obra, la investigadora Palmira González (1997) destaca que aporta diversos aspectos novedosos, y hasta el momento desconocidos, al contexto del cine español de la época.

> En primer lugar, debe ser considerada como una de las primeras películas del cine español que pretende romper, hasta cierto punto, los géneros y temáticas habituales en aquel momento […] para adentrarse por nuevos derroteros […]. En segundo lugar, presenta también rasgos rupturistas en lo que se refiere a los modelos de representación. Hay que tener en cuenta la gran popularidad de que gozaba la obra en la época, conocida en detalle por amplios sectores de público de las clases media y popular. Los responsables de Hispano Films encontraron, sin duda, la obra ideal para experimentar un nuevo tipo de cine sin correr los riesgos de perder el favor del público (pp. 29 – 30).

Por otro lado, en 1922, doce años después del estreno de la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Don Juan Tenorio*, el director catalán Ricardo de Baños decide llevar de nuevo a la gran pantalla la vida del mítico personaje andaluz. En esta ocasión, y a diferencia de la primera adaptación cinematográfica, Ricardo de Baños no cuenta con la participación de Alberto Marro para la realización de este nuevo proyecto cinematográfico. Sin embargo se incorpora Ramón de Baños, hermano del director del *film*, como coguionista y encargado de la fotografía. En lo que respecta a la productora responsable del proyecto, esta nueva versión cinematográfica es producida por la empresa catalana Royal Films. En relación al elenco actoral, se debe destacar la participación, entre otros, de Francesc Aguiló, Inocencia Alcubierre, Teresa Arquer,

Ramón Bañeras, Antonia Baró, Pepita Berenguer, Fortunio Bonanova, Ricardo Fusté, Conchita Huerta o Julio López de Castilla.

En otro orden de cosas, cabe señalar que, durante la realización de la obra, los hermanos Baños contaron con diferentes dificultades e inconvenientes antes de dar por finalizado este nuevo proyecto fílmico. Juan Antonio Cabero (1949), autor del libro *Historia de la cinematografía española*, lo resume de la siguiente manera:

> Muchos inconvenientes y contradicciones encontraron los hermanos Baños antes de ver finalizada su obra, entre ellos el de la muerte de la protagonista de mano airada la noche antes de empezar la cinta; otra muerte, ésta natural, fue la del propietario de la finca donde se realizaban los exteriores, y hubo de pasar su entierro entre estatuas y sepulturas fingidas, y aun una tercera, la de Julio López de Castilla, director de la revista *La Vida Gráfica*, que falleció algunos días antes de acabarse la cinta, en la que interpretaba el Don Diego (p. 200).

En lo que respecta a la prensa especializada de la época, la obra de 1922 cuenta con una gran acogida con artículos detallados, multitud de fotogramas de la cinta, entrevistas a los actores, desarrollo de argumentos y opiniones sobre el metraje. Algo muy diferente a otras obras cinematográficas estrenadas durante esos mismos años. En este sentido, la revista *Arte y Cinematografía* (01/11/1922) en su número 260, considera que "la obra está vestida con riqueza e impresiona favorablemente al público" (p. 40).

Atendiendo al proceso de adaptación, el número 3 de la publicación, *Boletín de información cinematográfica* (30/10/1922), resalta que la obra de Zorrilla fue "adaptada escrupulosamente" (p. 12) gracias al trabajo de los hermanos Baños. Además, realiza una valoración detallada de cada uno de los apartados de la obra en la que viene a confirmar que el paso del tiempo, la experiencia y la evolución técnica del medio permiten a Ricardo de Baños narrar de nuevo una historia ya contada por él mismo, pero mejorando técnica y narrativamente su contenido.

> La presentación y dirección artística, sencillamente estupenda, no habiéndose omitido detalle ni gasto alguno; la fotografía admirable y magnífica; el vestuario y decorado, de absoluta propiedad, y los principales personajes intérpretes de la obra, acertadísimos en sus respectivos papeles y los demás artistas son dignos de elogio (p. 12).

En otro orden de cosas, se debe destacar que actualmente la Filmoteca Nacional Española cuenta con un ejemplar conservado de la obra de 1922, pero no está completo ya que faltan ciertos fragmentos de la narración original. A pesar de este contratiempo, la historia se puede comprender en su totalidad. Atendiendo al argumento narrativo de la obra, Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus película*, resume de la siguiente manera la historia principal de la película.

> Don Juan Tenorio y don Luis Mejía se reúnen en la Hostería del Laurel para comprobar quién de los dos ha superado al otro en correrías durante el último año. Aunque don Juan le gana en número de conquistas, don Luis no considerará la apuesta perdida hasta que don Juan no enamore a una novicia. El bravucón don Juan propone añadir a eso la novia del propio don Luis, doña Ana.
>
> Con la ayuda de la criada Brígida, que ha sido convenientemente sobornada, don Juan rapta del convento a doña Inés, que se ha desvanecido al verle, y se la lleva a su quinta. Luego, don Juan acude a casa de doña Ana, penetra en sus aposentos y la seduce. Don Juan vuelve a su casa y se declara a doña Inés, la cual corresponde a su amor.
>
> Hasta allí llegan don Luis y el comendador don Gonzalo, padre de Inés. Toda vez que éste se niega a aceptar las razones que esgrime don Juan, se entabla una lucha en el curso de la cual Tenorio da muerte a ambos y luego huye.
>
> Al cabo de cinco años, don Juan vuelve a Sevilla pero en ese tiempo doña Inés, abandonada por su amado, ha muerto de pena en el convento. También ha muerto don Diego, padre de don Juan. Don Juan visita el cementerio donde se hallan las tumbas de Inés, Diego, Gonzalo y Luis. La estatua de doña

> Inés, transformada en una sombra, le anuncia a don Juan que esperará a su muerte para salvarlo o condenarlo con él. En actitud desafiante, Tenorio invita a la estatua de don Gonzalo a cenar en su casa.
>
> Unos amigos de don Juan, los capitanes Centellas y Avellaneda, somnolientos bajo los efectos del vino tras una cena en casa de Tenorio, no pueden advertir la aparición de don Gonzalo, que anuncia la pronta muerte del anfitrión. El fantasma de doña Inés, también presente, confirma la terrible misiva. Creyéndose víctima de una broma pesada, el Tenorio desafía a duelo a los capitanes, quienes le dan muerte. Ciutti, el fiel criado de don Juan, llora la suerte de su amo (pp. 225 – 227).

Como se puede comprobar, Ricardo de Baños mantiene y respeta el argumento y las tramas de la obra de teatro de referencia escrita por José Zorrilla y llevadas, posteriormente, al cine en 1910. Además, la narración de la obra de 1922, al igual que ocurre con la cinta original, respeta a los personajes protagonistas, sus acciones, desarrollos y tramas principales.

Por otro lado, y debido a la evolución cinematográfica, al avance de la técnica narrativa y a la posibilidad de realizar obra fílmicas con un mayor cantidad de metraje, la obra de 1922 dirigida por Ricardo de Baños cuenta con una duración superior al *film* anterior. Este aumento en la duración total de la obra de 1922 se debe a la incorporación de nuevas escenas a la cinta, al uso de intertítulos para conocer los diálogos de los personajes y a la utilización de nuevas técnicas cinematográficas a la hora de filmar la obra. De este modo, Baños elimina la estética primitiva utilizada hasta el momento y desarrolla de una forma más cuidada y cinematográfica los acontecimientos ya retratados anteriormente en la gran pantalla. En este sentido, evita la cámara estática; incorpora nuevos planos, ángulos y perspectivas; y aporta más decorados, transiciones y localizaciones externas que ayudan a crear escenas más complejas y, a la vez, más completas visualmente.

En otro orden de cosas, también cabe destacar que Ricardo de Baños no duda en incorporar un mayor número de intertítulos con diálogos originales de la obra de teatro escrita por el dramaturgo vallisoletano. Con ellos no pretende dividir o diferenciar las

distintas partes de la cinta, sino "contar la historia de otra manera, poniendo en primer término elementos del relato que antes eran secundarios o no aparecían" (Sánchez, 1997, p. 123). Además, la obra de 1922 cuenta con la utilización *flashbacks* y también del montaje en paralelo, con el objetivo de dar dinamismo a la obra y mostrar acontecimientos que están ocurriendo en el mismo instante que otros que están siendo narrados.

Atendiendo al análisis comparativo entre la obra de 1910 y la estrenada en 1922, este estudio debe hacer hincapié en la ausencia de ejemplares completos de ambas cintas, lo que impide valorar ciertos aspectos y matices. En cuanto a los puntos en común entre ambas obras, esta investigación debe destacar que las dos películas visionadas narran una misma historia, llegando a tener escenas, personajes, giros argumentales y acontecimientos muy parecidos. Así, la obra de 1922 no elimina, cambia o incorpora nuevos personajes a su narración, por lo que don Juan Tenorio, doña Inés, don Luis, don Diego, Ciutti, Brígida, don Gonzalo y el tabernero del bar aparecen, al igual que sus tramas y arcos argumentales, están presentes en ambas narraciones.

Sin embargo, también se debe señalar que la obra de 1922 cuenta con ciertos aspectos diferentes a la pieza original de 1910. En este sentido, Ricardo de Baños comienza su nueva narración de una forma distinta a la película de referencia, presentando a los personajes de una manera más cuidada y precisa. De esta forma, el realizador catalán explica lo que va a suceder y contextualiza la acción detonante de toda la obra, la apuesta, desde el principio. No obstante, no se puede descartar que esta alteración en el comienzo de la obra se deba a la falta de fotogramas en la cinta base.

Por otro lado, Ricardo de Baños otorga una importancia especial al bar en el que los dos protagonistas van a resolver su apuesta. Además, también introduce la figura de un forastero preguntando por Don Juan, la llegada misteriosa del Comendador y de don Diego ocultando su rostro y finalmente la entrada de los dos protagonistas. En relación a este punto, el realizador catalán intercala, a través del montaje paralelo, la acción que se desarrolla en la taberna del pueblo con la trama personal de doña Inés y Brígida.

En cuanto a las escenas incorporadas en la narración de 1922, el realizador catalán aporta cuatro nuevos *flashbacks* a lo largo de su obra. Los dos primeros están

destinados a narrar cómo cada uno de los protagonistas vive diversas aventuras con el fin de ganar la apuesta, el tercero está relacionado con una mentira que Brígida le cuenta a doña Inés y el último muestra al hombre que espía al criado de don Juan Tenorio y Brígida. En este sentido, la utilización de los *flashbacks* ayuda a detallar y matizar el argumento de la obra. Además, el uso de estos elementos permite conocer acontecimientos del pasado que el espectador desconoce.

Finalizado el análisis comparativo, se debe señalar que Ricardo de Baños otorga un mayor peso narrativo a todos los personajes protagonistas de la obra, desarrollando sus tramas de una forma más cuidada y dotando de un mayor peso interpretativo a su nueva pieza cinematográfica. Sin embargo, existe un gran relación entre las dos narraciones cinematográficas, ya que ambas respetan una base teatral común en la que se mantienen las tramas, los personajes y los acontecimientos. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la obra de 1922 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica respecto a la cinta de 1908 dirigida por Alberto Marró y Ricardo de Baños. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El pobre Valbuena

- *El pobre Valbuena* (Ignacio Coyne, 1907)
- Original: *El pobre Valbuena* (Segundo de Chomón, 1910)
- Primer *remake*: *El pobre Valbuena* (José Buchs, 1923)

En 1910, el director y productor turolense Segundo de Chomón estrena su película *El pobre Valbuena*. Esta nueva obra se trata de una divertida comedia cuyo argumento se basa en un sainete titulado de igual forma y escrito por Carlos Arniches y Enrique García Álvarez en 1904. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de la pieza lírica de referencia.

Profundizando en dicho sainete, el 1 de Julio de 1904, el comediógrafo alicantino Carlos Arniches y el dramaturgo madrileño Enrique García Álvarez estrenan

su nueva obra titulada *El pobre Valbuena*. En esta ocasión se trata de una humorada[20] lírica, escrita en prosa y estructurada en un acto, que a su vez se divide en tres cuadros[21]. En lo que respecta a la música de la obra, los maestros Tomás López Torregrosa y Quinito Valverde fueron los encargados de la misma. Además, esta pieza humorística, que retrata el ambiente costumbrista y festivo del Madrid castizo de principios de 1900, se estrena en el Teatro Apolo de Madrid con Joaquina Pino, Pilar Vidal, Emilio Carreras, José Mesejo y Miguel Mihura Álvarez como elenco actoral de la obra.

Atendiendo al argumento, ambos libretistas narran la historia de Valbuena y Salustiano dos hombres muy distintos. El primero de ellos es un personaje retraído y tímido con las mujeres, que finge accidentarse para poder abrazar a mujeres, mientras que Salustiano es un donjuán que presume de su fama y sus artes de seducción. Un día, Salustiano pide a su amigo Valbuena que le ayude en un asunto de faldas ya que este donjuán se había encaprichado de Cipriana, una vecina del bloque en el que viven. Como Salustiano debe acudir a un juicio como testigo, deja encargado a su amigo de que recoja la carta que la tía de Cipriana arrojará por el balcón y en la que descubrirá si acepta, o no, que se vea a su sobrina. Durante la espera, Valbuena se encuentra con Pepe "El tranquilo", novio de la susodicha joven, quien viene a buscar a Salustiano ante los rumores sobre el interés que tiene éste por la muchacha. No obstante, Valbuena logra salir airoso de la situación utilizando su técnica de los desmayos. Cuando llega el donjuán, su amigo le informa de todo lo ocurrido y le pone en alerta. Minutos después, Pepe vuelve a presentarse en el salón y ambos fingen un desmayo para que Pepe vuelva a marcharse.

Más tarde, Valbuena vuelve a su casa donde le espera su mujer Bibiana. Tras una breve conversación, el hombre debe acudir con sus alumnos para ensayar la canción que van a tocar en las fiestas del barrio. En ese momento aparece Salustiano en casa de

[20] Una humorada es, según el *Diccionario de la Lengua Española*, una "breve composición poética, introducida por el escritor español Ramón de Campoamor, de carácter sentencioso, que encierra, en forma humorística, una advertencia moral o un pensamiento" (Real Academia Española, 2014, 23ª ed.).

[21] Consultando el libreto original, existe una pequeña anotación en la página 6 en la que se detalla lo siguiente: "Para los teatros cuyas empresas deseen poner la obra como se estrenó en Madrid, va al final adicionado el Cuadro con que fue representada la noche de su estreno". En lo que respecta al último cuadro de la obra original, Pepe El Tranquilo, Salustiano y Valbuena se encuentran en la fiesta del barrio mientras que Valbuena está subido a la cucaña. Pepe intenta que éste baje de la atracción y así poder aclarar las cosas. No obstante, en este nuevo cuadro adicional se cambia la atracción en la que los personajes protagonistas se reúnen, siendo el Tiovivo el punto de encuentro. Esta pequeña modificación es la única diferencia entre ambas obras.

Valbuena, donde conoce por primera vez a la esposa de su amigo y no duda en utilizar su famosa técnica del desmayo para poder toquetear a la mujer. Sin embargo, su suerte dura poco ya que Valbuena vuelve rápidamente y pone fin a dicha situación. Tras esta escena, ambos personajes salen de casa y van en dirección a la fiesta. Segundos después, Pepe habla con Bibiana para preguntarle por su marido y la joven no duda en informarle de su paradero, ya que nada sabe de las intenciones de Pepe. Una vez en la fiesta, Pepe "El tranquilo" los encuentra y pide explicaciones a los dos caraduras. Finalmente el novio de Cipriana no delata a Salustiano delante de su mujer y ambos amigos se libran de una regañina por parte de sus esposas.

Volviendo al mundo del cine, varios años después de su estreno en el Teatro Apolo de Madrid, esta zarzuela comienza su andadura en el séptimo arte nacional. Al igual que sucede con otras obras del comediógrafo alicantino Carlos Arniches, esta obra también cuenta con diversas adaptaciones en la gran pantalla. En este sentido, el investigador Juan de Mata Moncho Aguirre (2000), autor de la tesis doctoral *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, plantea la existencia de una primera adaptación estrenada en 1907, un mediometraje dirigido por el fotógrafo y cineasta aragonés Ignacio Coyne. No obstante, y a pesar de las palabras de Mocho Aguirre, esta tesis doctoral no ha podido encontrar ninguna noticia relacionada con dicha cinta, ni ningún dato relativo a su realización o estreno. Debido a ello, este estudio ha decidido no contemplar esta supuesta obra de Coyne.

Por otro lado, en 1910[22], seis años después del estreno en los escenarios de la zarzuela de Carlos Arniches y Enrique García, el cineasta turolense Segundo de Chomón estrena la película *El pobre Valbuena.* Con ella, el realizador lleva por primera vez a la gran pantalla la historia del divertido y desvergonzado Valbuena. Atendiendo al director de la obra estudio, cabe destacar que Segundo de Chomón cuenta con un elevado nivel de trabajo a lo largo de 1910 ya que, además de la cinta a estudio, estrena en la gran pantalla *Los guapos* (1910), *Las tentaciones de San Antonio* (1910), *El puñao de rosas* (1910) y *Carceleras* (1910), entre otras.

[22] Cabe señalar que 1910 es el año en el que la zarzuela que irrumpe en el panorama cinematográfico nacional "de una manera ya evidente y por méritos propios" (Claver, 2012, p. 131).

Profundizando en la cinta a estudio, José María Caparros (1981), autor del libro *Arte y política en el cine de la República (1931 – 1939),* señala que esta obra, al igual que otras de la filmografía del director turolense, es un encargo realizado por la productora Pathé, quienes demandaban "una serie de zarzuelas y folletines hispanos" (p. 9). Por otro lado, Caparrós describe ésta y otras obras del momento como películas "localistas y teatrales que, junto a diversas películas histórico-populares, no lograrían reflejar la realidad social del país." (p. 9). En lo que respecta a la realización de esta obra, Segundo de Chomón no duda en seguir a grandes rasgos el argumento de la zarzuela de referencia, estructurándolo en cuatro cuadros (Sánchez, 1992, p. 103).

Aunque actualmente la narración de Chomón no cuenta con ejemplares conservados para su visualización directa, esta investigación ha podido conoce el guión de la obra a estudio, lo que permite obtener una idea global de su argumento. Sin embargo, se debe destacar la escasez de información vinculada a los aspectos técnicos y artísticos del *film* de 1910 ya que únicamente se conoce la gran implicación de Chomón en el obra, siendo guionista, director y realizador del *film*.

Como ya se ha comentado anteriormente, esta tesis doctoral ha tenido acceso al argumento de la pieza cinematográfica a estudio gracias a la conservación del guión original de la película de 1910. Así, Juan Gabriel Tharrats (1988), autor del libro *Los 500 films de Segundo de Chomón*, recoge dicho documento en su investigación. En ella, se detalla que el guión de la historia filmada "coincide con el de la zarzuela" (p. 146). De este modo, existen numerosas similitudes argumentales entre la pieza teatral de referencia y la primera adaptación cinematográfica de la misma. A continuación, se citará textualmente dicho guión debido a su importancia a la hora de conocer la historia filmada por Segundo de Chomón en 1910 y ante la ausencia de ejemplares conservados a través de los cuales realizar una visualización directa del contenido:

> Cuadro 1º. Calle Barrios Bajos de Madrid (Embajadores). Un grupo de gente se arremolina alrededor de dos hombres que están peleando, debido a que uno le debe al otro y no le puede pagar. Llega la Policía que los separa, llevándoselos por sitios opuestos. Pepe "El tranquilo" hacia fuera y Valbuena el deudor, hacia una puerta en la que pone "Peinador de señoras".

Cuadro 2º. Salón de peinar de señoras. Varias peinadoras con sus clientes bajo la atenta mirada del dueño don Salustiano. Entra Valbuena al que no ha soltado el guardia. Se le acercan la Paca y Salustiano. Este pregunta a qué se ha debido la bronca. Valbuena refiere lo acontecido por haber vendido unos mantones que le confiaron. Paca manda a las peinadoras a diversos recados y los dos hombres se quedan solos. Entonces Salustiano pide a Valbuena ayuda pues tiene una cita con una morenaza que vive en el piso de arriba y tema las represalias de Pepe "El Tranquilo" si se entera pues es el "novio" de aquella. Valbuena vigilará mientras el otro tiene la cita, por lo cual recibe dinero de Salustiano, dinero que le viene de perillas. Sale Paca con la chaqueta y el sombrero de su marido pues éste debe ir a un juicio al que está citado. Llega Adelina a traer una chaqueta para que Paca la arregle. Valbuena al que aquella presenta Adelina, se vuelve loco por ésta y finge mareos para echársele en sus brazos y sobarla. Adelina creyendo de verdad que éste va a desmayarse, pide ayuda a la Paca, a la cual a su vez le abraza Valbuena muy aprovechón pues ésta también está muy jamona. Y entre las dos mujeres se van pasando al ligón hasta que llega doña Ludgarda a la que le pasan el presunto enfermo, el cual la ve tan vieja y fea que pronto se pone bueno. Ahora Valbuena se ha ido al balcón para ver si cumple la cita de la vecina de arriba con Salustiano, cuando ve bajar un hilo con un papelito colgado. Por la calle llega Pepe "El Tranquilo" que se escama pues aquel hilo viene de su casa. Valbuena sale a recoger el papel cuando es agarrado por Pepe preguntando qué es aquello. Valbuena no tiene otra solución que fingir de nuevo un patatús. "El Tranquilo" recoge el papel en el que está escrito que se anula la cita por tener que ir a la kermesse. Vase el Pepe dejando su venganza para la noche.

Cuadro 3º. Calle de las afueras de Madrid. Bibiana, la mujer de Valbuena, está esperando a su marido. Junto a ellas unas chicas y unos ciegos con guitarra: Al fin llega Valbuena quien tiene que dar explicaciones a su esposa por la tardanza. Los ciegos tocan una habanera que cantan las chicas (la habanera del Pompón). Pasan transeúntes que les echan limosnas. Luego, Valbuena invita a los ciegos a tomar unas copas y se meten en la taberna. Llega Salustiano al que le gusta Bibiana y para manosearla emplea el mismo truco del patatús epiléptico fingido. Luego se va con Valbuena que ha salido de la taberna

y proyectan librarse de Pepe "El Tranquilo" yendo a la kermesse, mas éste sentado allí cerca tapado por un periódico que finge leer, lo ha oído todo.

Cuadro 4º. Solar de la Kermesse. Ambiente verbenero con gallardetes y banderas. De los mástiles prenden flores, una cucaña en cuyo remate hay atada una gallina y una bolsa de dinero, mesas de refrescos, tómbola donde se rifan diferentes objetos de bisutería, un manubrio tocado por un chico, y una florista. Mucha gente castiza y entre las que llegan se encuentran la Paca, Ludgarda, Angelina y otras, luciendo llamativos peinados y adornadas con vistosos mantones de Manila. Llegan ahora Valbuena y Salustiano. Este anuncia que Paca su mujer ha sido premiada por el jurado de peinados. Valbuena, por hacerse el macho ante las guapas, se sube a la cucaña tomando la gallina y la bolsa de dinero que es recogida por Pepe "El Tranquilo" que acaba de hacer acto de presencia. Valbuena viéndolo, no quiere bajar y Salustiano se esconde entre la gente. "El Tranquilo" con una de las barras que sostienen el toldo de la tómbola golpea las piernas de Valbuena quien por fin se deja caer, defendiéndose de aquél a golpes de gallina. Pero "El Tranquilo" lo coge y lo zarandea así como al Salustiano. Las mujeres protestan y preguntan el porqué de aquella desigual riña. Más aquellos no queriendo decirlo fingen que va de broma. Cuando les ha dado un buen escarmiento, Pepe "El Tranquilo" se va. Los que se quedan pasando ya el mal trago, acaban bailando y divirtiéndose con la animación de la kermesse (p. 146).

Como se puede comprobar, el argumento de la obra cinematográfica de 1910 concuerda con el del sainete de referencia estrenado en 1904. De este modo, Segundo de Chomón respeta la historia base manteniendo las tramas principales, los personajes y el desarrollo de la obra. En este sentido, Agustín Sánchez Vidal (1992), autor del libro *El cine de Segundo de Chomón*, realiza la siguiente valoración en relación a la organización del *film* a estudio:

A pesar de la organización en cuadros y de no pocos detalles que denuncian su filiación teatral, las transiciones están resueltas en un principio con agilidad, y cabe suponer que con escasos rótulos, sustituidos por textos insertos en la acción de forma natural y cinematográfica. Así, la bofetada que le propina

> un acreedor a Valbuena en la primera escena va precedida de un recibo que le enseña, y en la que se puede leer mediante un inserto escrito en el más chulapón de los estilos: "Acredito del Sr. Valbuena por 2 mantones de manila husaos, doscientas veinte pesetas". Y la transición espacial a la peluquería en que transcurre el cuadro segundo se hace mediante el rótulo de "Peinado de Señoras" que ostenta la casa. Pero, a partir de ese momento, este ritmo se pierde en los restantes cuadros, con todo el enredo de idas y venidas que rematan en el *kermesse* final (p. 103).

Por otro lado, el 27 de diciembre de 1923[23], trece años después del estreno de la película original, el director y actor santanderino José Buchs estrena su nueva película *El pobre Valbuena*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Alfonso Aguilar y Ana María Ruiz de Leyva, basa su argumento en una humorada lírica titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Cabe señalar que este nuevo largometrajes es la segunda adaptación nacional de dicho sainete.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe señalar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista del proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, José María Maristany y Emilio Pozuelo fueron los responsables de la fotografía y de la decoración, respectivamente. Además, se debe destacar que Alfonso Aguilar, Ana María Ruiz de Leyva, María Anaya, Carmen Andrés, Antonio Gil Varela ("Varillas"), María Comendador, Celso Lucio, Manuel San German y José Montenegro constituyeron el elenco actoral de la obra a estudio. Con esta obra, Buchs presenta una película silente, categorizada dentro del género de la comedia cinematográfica y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la compañía nacional Films Española S.A., mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de Exclusivas Castelló.

Por otro lado, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la obra de 1923 en la Filmoteca Española, lo que permite una visualización directa el contenido filmado por José Buchs. En relación al argumento de la obra de 1923, ésta comienza con dos amigos llamados Salustiano y Valbuena, que se

[23] Utrera, R. (1985) *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico.* Madrid: Ediciones JC, p. 126.

encuentran organizando una fiesta que se va a celebrar en el barrio. Mientras, el resto de personajes están en la peluquería de Paca, la mujer del primero. Más adelante, Valbuena tiene un problema con el marido de Silveria, la fiadora del barrio ya que éste le pide el dinero que le debe y, ante la negativa, comienzan una gran pelea en la que debe intervenir tanto la Policía como los vecinos del lugar. Poco después, Salustiano sube a su amigo a casa y éste le cuenta que está enamorado de la joven Cipriana. De hecho, incluso le ha llegado a declarar su amor en persona, pero la joven es la pareja oficial de Pepe "el tranquilo" y también mantiene en secreto una relación con Virginio, marido de Hilaria. A pesar de todo, Salustiano continúa luchando por ella y, en un acto de desesperación, habla con la tía de Cipriana para que interceda ante la joven e incluso la soborna.

Más tarde, Salustiano sale de casa en dirección al juzgado y, durante su ausencia, Pepe el tranquilo acude al salón preguntando por él, ya que sabe los sentimientos de éste por Cipriana. Allí se encuentra con Valbuena, quien durante una amigable charla, y debido a que no lo reconoce, le confirma sus sospechas al desvelar las intenciones de su amigo. A lo largo de esta conversación, una carta proveniente del piso de Cipriana desciende hasta el balcón del salón. Valbuena coge la carta, pero Pepe rápidamente se la quita y se inicia una pequeña pelea. Finalmente, Valbuena finge un desmayo para librarse de más golpes y consigue que el novio de Cipriana se marche.

Poco después, Salustiano vuelve a casa y le comenta a su amigo todo lo ocurrido, pero en ese instante regresa Pepe y, ante tal situación, Salustiano también finge un desmayo para evitar que Pepe lo golpee. Ante la incertidumbre, Pepe decide marcharse de nuevo. Tras el incidente, Valbuena llega a su casa y saluda a su mujer Bibiana, siendo ese el momento en el que aparece Salustiano y descubre que su amigo está casado con una bella mujer. Así, no duda en fingir un desmayo para lograr que Bibiana lo abrace, pero ese momento aparece Valbuena y le pide explicaciones. Superado este pequeño conflicto, los dos amigos van en dirección a la verbena, lugar en el que creen que Pepe el tranquilo no los buscará. Sin embargo, Pepe llega a casa de Valbuena y, al no saber nada del conflicto entre ambos, consigue que Bibiana le desvele el paradero del susodicho. Finalmente, esa noche aparecen en la verbena todos los vecinos para disfrutar de la fiesta. En un momento de despiste, Valbuena y Salustiano se fijan en dos jóvenes mujeres a las que piropean e invitan al tiovivo, pero Pepe los

localiza y se dirige hacia ellos. Después de una breve pelea, Bibiana y Paca piden explicaciones, pero Pepe decide no delatarlos y dejar las cosas como estaban.

En otro orden de cosas, y una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de conocer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Sin embargo, cabe señalar que la cinta de 1910 carece de ejemplares conservados, por lo que esta tesis doctoral tomará como punto de partida para este análisis comparativo la sinopsis argumental de la misma.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas son idénticas, ya que se trata de películas silentes, rodadas en blanco y negro, cuyos argumentos se basan en un sainete lírico común y categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. En lo que respecta al argumento, se puede comprobar la gran similitud existente entre ambas ya que Segundo de Chomón y José Buchs respetan los personajes principales de la zarzuela de referencia, sus tramas personales y el argumento base de la misma. Además, también se mantienen los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos, el nombre de los protagonistas, los empleos de cada uno de ellos y el mensaje de la obra de referencia. Sin embargo, y debido a la imposibilidad de visionar la obra original de 1910, esta investigación no puede descartar posibles cambios de argumento o la incorporaciones de nuevos personajes secundarios.

En conclusión, y debido a las similitudes argumentales, al mantenimiento de los personajes principales y al idéntico desarrollo narrativo de ambas obras, esta investigación establece que la cinta de 1923, dirigida por José Buchs es un *remake* puro de la película de Segundo de Chomón estrenada en 1910.

El puñao de rosas

- Original: *El puñao de rosas* (Segundo de Chomón, 1910)
- Primer *remake*: *El puñao de rosas* (Rafael Salvador, 1924)

En 1910, el cineasta turolense Segundo de Chomón estrena su nueva película *El puñao de rosas*. Esta obra, una comedia guionizada y dirigida por este realizador

aragonés, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y Ramón Asensio en 1902. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha obra lírica.

Profundizando en la pieza de referencia, y como señala José María Claver (2012), se trata de una obra donde se muestran las "costumbres andaluzas, basada en los presupuestos del drama rural" (p. 149). Continuando con las palabras de este investigador, Claver sostiene que "la zarzuela de ambiente rural será una de las fuentes principales de la industria del cine español desde 1910 hasta la Guerra Civil, y en ella Andalucía ocupará una posición principal y privilegiada" (p. 150). En este sentido se debe señalar que esto se reflejará en obras como *Carceleras*, *Doloretes* o *El puñao de rosas*.

Por otro lado, se debe destacar que la zarzuela de referencia está estructurada en un acto y tres cuadros, siguiendo la estructura clásica de este género musical. Además, cuenta con la música del maestro Ruperto Chapí y la participación de Isabel Brú, María López Martínez, Juan Reforzo, Bonifacio Pinedo y Carmen Calvo, como miembros del reparto.

Atendiendo al argumento de la obra, Arniches y Asensio, sitúan su historia en un cortijo andaluz, ubicado en la sierra cordobesa, propiedad del señor Pepe. No obstante, allí también viven Rosario, su padre Juan, su prima Carmen y otros trabajadores como los hermanos José Antonio y Tarugo. Así, la obra comienza con Rosario y su prima Carmen, entreteniéndose a las puertas del cortijo con las ocurrencias que una gitana les cuentan mientras lee sus manos. Sin embargo, la mujer advierte a la joven de la existencia de dos hombres enamorados de ella y la posibilidad de que todo acabe en un disgusto. La realidad es que Rosario sabe que Tarugo está enamorado de ella, pero no siente nada por él. En cambio, ella sí lo está de Pepe, el dueño del cortijo. Aunque, en un primer momento, este amor sí parece correspondido, Pepe no tarda en cansarse de la joven y buscar una nueva aventura.

Por otro lado, Rosario utiliza al joven Tarugo, dándole esperanzas para éste que cumpla con sus caprichos y, además, ocultar su verdadera relación con el amo del cortijo. Un día, reclama que Tarugo le lleve flores para poder arreglarse para Pepe.

Debido a la fecha en la que se encuentran y ante la ausencia de las rosas que Rosario exige, Tarugo termina robando las flores a una virgen. Sin embargo, el joven descubre la relación entre Pepe y Rosario, tras esconderse entre los arbustos y escuchar una conversación en la que el amo le pide la joven que se fugue con él a Córdoba. Rosario se entristece ya que no quiere abandonar a su padre. En lo que respecta a éste, Juan prohibe a José Antonio y a Tarugo que se acerquen a su hija, llegando a amenazarles con la pérdida de sus trabajos si eso ocurriese. Esto se debe a que Juan considera que son poca cosa para su hija y tiene claro que no permitirá que Rosario se vea tentada por aquellos trabajadores.

A pesar de descubrir la relación entre Pepe y Rosario, Tarugo sigue defendiendo el honor de la joven y durante una discusión con Juan, Tarugo y su hermano José Antonio son despedidos del cortijo. A pesar de ello, no duda en enfrentarse al amo con una escopeta ya que Tarugo exige a Pepe que le pida a Juan la mano de su hija. Finalmente, el joven consigue que el dueño del cortijo se marche ya que no tiene ninguna intención de acabar con Rosario. De todo esto, se entera Juan gracias Carmen, que había visto todo lo sucedido, y decide buscar a Tarugo para pedirle disculpas. Mientras Juan, Carmen y Rosario vuelven a casa, Tarugo coge las flores que había robado y emprende, acompañado de José Antonio, el camino de vuelta para poder dejarlas de nuevo en el altar de la virgen.

Como se ha podido comprobar, en el argumento de esta obra se mantienen los esquemas clásicos del drama rural de la época, no obstante los autores de la obra eliminan las tradicionales consecuencias sangrientas de este tipo de narraciones. De esta forma, rompen con las estructuras existentes hasta el momento y aportan nuevos desenlaces al género. Además, se comprueba que esta obra muestra una clara estratificación social de sus personajes, reflejando que la movilidad social es prácticamente imposible en aquella época debido a los prejuicios sociales. En este sentido, José María Claver (2012) detalla a lo largo de su investigación que la narración de Arniches y Asensio "incluye tres escalafones claramente diferenciados" (p. 225):

> En la cima de la pirámide se sitúa el señorito, dueño del cortijo, crápula, ocioso y mujeriego; por debajo de este perteneciente a una clase intermedia, el capataz, encargado de los trabajadores, […], quien, como suele ser habitual,

> tiene una hija, que desempeña el obligado rol de la chica del cortijo. Finalmente, Tarugo es quien representa el nivel inferior del escalafón social en la hacienda, bajo la supervisión del señor Juan. Las diferencias de clase condicional de forma determinante la relación entre los personajes (p. 225).

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, en 1910, el director turolense Segundo de Chomón estrena la cinta *El puñao de rosas*, primera adaptación cinematográfica de la zarzuela de Carlos Arniches y Ramón Asensio titulada de igual forma y estrenada en Madrid en 1902. Con esta película, Segundo de Chomón vuelve a trasladar al séptimo arte una pieza del comediógrafo alicantino Carlos Arniches, ya que también en 1910 ya había adaptado el sainete titulado *El pobre Valbuena* (1904).

Atendiendo al equipo técnico y artísticos partícipe en el *film*, se debe señalar el trabajo realizado pro Chomón, director, guionista, productor y responsable de la fotografía de esta obra. Sin embargo, se debe señalar que se desconocen los nombres del resto de profesionales partícipes en dicha película. Así, Segundo de Chomón presenta una comedia silente, rodada en blanco y negro y con una duración de 8 minutos (Garrido, 2003, p. 252)[24]. Profundizando en la producción, este largometraje fue llevado a cabo por Segundo de Chomón y Joan Fuster.

En lo que respecta a la sinopsis argumental de esta obra, Juan Gabriel Tharrats (1988), autor del libro *Los 500 films de Segundo de Chomón*, destaca la clara vinculación de la película de 1910 con la zarzuela de referencia. Según Tharrats, el argumento narrativo de la pieza cinematográfica coincide plenamente con el de la zarzuela (p. 137). De esta manera, Chomón lleva por primera vez a la pantalla la historia de Rosario, Carmen, Juan, Pepe y Tarugo, respetando sus tramas, personajes y sus desarrollos argumentales a lo largo del celuloide. Por dicho motivo, esta investigación ha decidido, con la intención de no caer en la reiteración, no recoger de nuevo el argumento de una historia ya analizada anteriormente.

Por otro lado, catorce años después del estreno de la obra original, el director, guionista y productor Rafael Salvador estrena en 1924 la película *El puñao de rosas*, su

[24] Datos obtenidos de: Garrido, A. (2003) *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

penúltima obra como cineasta, Esta obra, una comedia protagonizada por Amalia Sanz y Ángeles Ortiz, basa su argumento en la zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y Ramón Asensio Más en 1902. Cabe señalar que esta es la segunda adaptación nacional de dicha pieza lírica.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Rafael Salvador, guionista y director de este proyecto. Atendiendo al resto de departamentos, a día de hoy se conoce únicamente que el elenco actoral que formó parte de dicho film fue encabezado por Amalia Sanz, Ángeles Ortiz, José Ortega, Pedro Fernández Cuenca y Pablo Álvarez Rubio. Así, Salvador presenta una película cómica, silente y rodada en blanco y negro. Profundizando en la producción, este metraje fue llevado a cabo por la empresa Rafael Salvador Films, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Lotsir Films.

Atendiendo al argumento de esta obra cinematográfica, Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993), autores del libro, *Catálogo del cine español. Películas de ficción. Volumen F-2*, resumen de la siguiente manera la trama principal de la cinta de 1924.

> En el cortijo cordobés del señorito Pepe viven Juan, su hija Rosario, su prima Carmen, y los trabajadores José Antonio y "Tarugo". Pepe enamora a Rosario, pero le pide que guarde secreto y con el fin de evitar sospechas, la convence para que haga ver a "Tarugo" que le quiere, cosa nada difícil puesto que éste la ama en secreto. Un día, Rosario le pide como prueba de amor un pañuelo de rosas que éste no duda en robar del altar de la Virgen. En realidad las intenciones de Pepe hacia Rosario no son honestas. Pretende seducirla con el fin de divertirse un tiempo y abandonarla después. "Tarugo", enterado de todo, lo impide. Será entonces el padre de Rosario, quien le había despedido por el solo hecho de haberse fijado en su hija, el que le pida perdón. Finalmente, José Antonio y "Tarugo" abandonan la finca (p. 126).

Continuando con el estudio de esta obra, el escritor y periodista español Pedro de Répide, analiza a lo largo de su artículo *El puñao de Rosas,* publicado en el nº 17 de la revista *Boletín de información cinematográfica* (01/12/1923), los siguientes datos:

> Yo que iba de asombro en asombro al ver cómo de tres cuadros de una obra en un acto había sido posible gracias al ente del cinematografiador, impresionar cinco partes, en las que el interés del espectador va en aumento y permanece continuamente recreada su vista en el espectáculo de escenas y pasajes llenos de encantos (p. 24).

Por su parte, la publicación titulada *La Novela Semanal Cinematográfica* recoge, en su nº 106, el argumento novelado del *film* de 1924. Gracias a ello, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de la obra dirigida por Rafael Salvador y confirmar la sinopsis argumental citada anteriormente. Además, y debido a que la publicación intercala diversos fotogramas de la obra a estudio, también se ha podido conocer la ambientación, el *atrezzo* y el vestuario utilizado para la película de 1924. En este sentido, se debe señalar la existencia de un nuevo esquema narrativo en la obra de 1924, que rompe la estructura establecida hasta el momento por la zarzuela. Así, Salvador reorganiza las tres partes de la obra de referencia, convirtiéndolas en cinco nuevas. No obstante, esta nueva división no altera el argumento base de la obra.

Una vez analizadas de forma individual estas dos obras, se profundizará, a través de un estudio comparativo, en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, esta tesis doctoral podrá establecer si se produce o no, un *remake* cinematográfico. Sin embargo, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de ninguna de las dos películas a estudio en este epígrafe. Por este motivo, el análisis comparativo se realizará a través de las sinopsis argumentales recogidas en esta investigación y de aquellos datos recopilados de otros estudios y revistas especializadas.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos, ambas cintas son obras silentes, basadas en una misma zarzuela, categorizadas dentro del género cómico y rodadas en blanco y negro. En cuanto al argumento, existe una gran similitud entre ambas piezas cinematográficas, ya que las dos respetan a los personajes protagonistas de la zarzuela de referencia, sus tramas personales, sus arcos argumentales y la esquema

principal de la obra. Además, las dos películas retratan las diferencias sociales y desarrollan sus argumentos en la misma ubicación, la sierra cordobesa, y en el tiempo presente. Por último, no se puede descartar la incorporación o exclusión de algún personaje, trama o pequeñas alternaciones narrativas debido a la imposibilidad de visionar las obras de una forma directa.

En definitiva, y debido a todas las similitudes expuestas anteriormente y a la similitud en todos los elementos clave, esta investigación considera que la obra de 1924 es un *remake* puro de la cinta de Segundo de Chomón estrenada en 1910.

La Dolores

- Original: *La Dolores* (Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert, 1908)
    - *La Mesonera del Tormes* (Julio Roesset, José Buchs, 1919)
- Primer *remake*: *La Dolores* (Maximiliano Thous, 1924)
- Segundo *remake*: *La Dolores* (Florián Rey, 1940)

En 1908, los cineastas Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert estrenan la película *La Dolores*. Esta obra, un drama costumbrista ambientado en Aragón a principios del siglo XIX y protagonizado el señor Gallart, Enrique Jiménez y Joaquín Carrasco, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el catalán Feliú Codina en 1892. Cabe señalar que este nuevo largometrajes es la primera adaptación cinematográfica que lleva a la gran pantalla la historia de la joven Dolores.

Atendiendo a la pieza teatral de referencia, y como se ha comentado anteriormente, en 1892, el escritor y periodista barcelonés José Feliú y Codina estrena su segunda pieza teatral[25]. Este nuevo proyecto recibe el nombre de *La Dolores,* en honor a su protagonista. La obra, un drama homónimo escrito en prosa y estructurado en tres actos, narra la historia de una joven aragonesa a la que se le injuria y menosprecia mediante una famosa copla. En este sentido, esta obra de teatro tiene como referencia argumental una historia local verídica que fue retratada en una famosa

[25] La primera fue *Ocaso y aurora* (1874), un drama en dos actos y escrito en verso.

canción aragonesa. Así, Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián rey*, explica que se dice que Feliú y Codina escuchó la famosa historia "en una parada del tren en Binéfar, y de ahí surgía la idea embrionaria" (p. 249). La trama en cuestión, recogida por Sánchez Vidal, es la siguiente:

> El personaje real en que se inspiró la copla se llamaba Petra María de los Dolores Peinador Narvión. Nacida en 1819, era hija de un teniente gallego afincado en Calatayud y de una joven de las mejores familias del lugar. De gran belleza y señorío, entabló relaciones con un capitán cristiano, de apellido Cobar y aficionado a las faldas, con el que tuvo dos hijos naturales. En 1842 la pareja se trasladó de Daroca a Calatayud, donde la afición al juego y a la bebida de su compañero la obligaron a sacar adelante la casa, dando en la "mala vida" que quedó reflejada en la famosa cuartela: "Si vas a Calatayud, pregunta por la Dolores, que es una chica muy guapa y amiga de hacer favores" (p. 247).

En 1895, tres años después del estreno de la pieza de la Feliú y Codina, el maestro salmantino Tomás Bretón realiza la primera adaptación musical de dicha obra, primero como zarzuela y posteriormente como ópera. Este nuevo trabajo, titulado de igual forma que el original, se trata de un drama lírico estructurado en tres actos. Además, se debe señalar que el libreto original de esta nueva pieza detalla su relación con la obra de 1892, a la que se le realizaron ciertos arreglos. En este sentido, cabe destacar que Tomás Bretón logra una acogida extraordinaria en la capital española, al igual que en Barcelona y otras ciudades europeas como Milán, Viene y Praga.

Por otro lado, en 1897, "el propio Feliú y Codina publica una versión novelada de su drama original, ahora con el título de *La Dolores: Historia de una copla*" (Heredero y Santamarina, 2010, p. 204). Esta nueva versión se estructura en dos volúmenes que cuentan con más de 1500 páginas en total. Con esta nueva pieza literaria, el autor de la popular obra de teatro continúa explotando el éxito que había cosechado anteriormente. Además, con el paso de los años, numerosos autores, nacionales e internacionales, publican diferentes obras teatrales relacionadas, de una manera u otra, con esta joven aragonesa. Algunas de ellas son *Dolores… de cabeza, o el colegial atrevido* (Salvador María Granés, 1895), *La hija de la Dolores* (Luis Fernández Ardavín, 1927) o *Lo que fue de la Dolores* (José Manuel Acevedo, 1933).

En lo que respecta al terreno cinematográfico nacional, se debe resaltar que la obra original de 1892 escrita por el catalán José Feliú y Codina cuenta con cuatro adaptaciones fílmicas: *La Dolores* (Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert, 1908), *La Mesonera del Tormes* (Julio Roesset, José Buchs, 1919)*, La Dolores* (Florián Rey, 1939) y *Alma Aragonesa* (José Ochoa, 1960). Sin embargo, la ópera versionada por Tomás Bretón en 1895 tan sólo ha sido llevada a la gran pantalla con *La Dolores* de Maximiliano Thous en 1923, una coproducción entre España y Portugal.

Volviendo al argumento de la obra teatral de 1892, esta pieza comienza su narración en el patio de un mesón aragonés, propiedad de Gaspara, por el que pasan diferentes personajes, como sargento Rojas, Celemín, Patricio, Lázaro o Melchor, con el único objetivo de ver a Dolores. Entre las diferentes conversaciones que allí se suceden, se habla de la copla que insulta e injuria a esta joven, de su pasado y de su antigua relación con Melchor, el autor de la famosa canción. Así, y con el fin de conocer si lo que dice la copla es verdad, cada uno de los personajes masculinos de esta obra intenta seducir a la joven protagonista. Sin embargo, Dolores no hace caso a las insinuaciones y los regalos, mostrándose fría y distante.

Más adelante, Melchor, un antiguo amante del que la muchacha todavía está enamorada, logra concertar una cita con la Dolores a las diez de la noche. Aunque en un primer momento la joven aragonesa desconoce que todo es fruto de una apuesta entre Melchor y otros hombres del lugar, pronto descubre lo ocurrido y pedirá a Rojas y a Patricio la acompañen al mesón.

Antes de la engañosa cita, Patricio organiza una novillada en la que Rojas es golpeado por el toro, pero Lázaro, sobrino de Gaspara y futuro seminarista, salta al ruedo y lo salva. Por su parte, este joven personaje duda de su futuro religioso debido a los sentimientos que siente por la Dolores, pero ella lo rechaza y le pide que no deje su futuro por ella. Convencido de que debe volver a sus estudios, Lázaro emprende su camino.

Más tarde, las campanas del pueblo marcan las diez de la noche, hora en la que Melchor debe acudir a su cita con Dolores. Segundos después de la última campanada, alguien llama a la puerta de la joven y ella no abre hasta que escucha la voz de Lázaro.

Aunque la muchacha se alegra de que haya vuelto, le pide que se marche ya que Melchor está a punto de llegar. Sin embargo, y debido a la inminencia de la llegada, Dolores hace que éste se esconda en otra habitación y, en ese instante, Melchor aparece. Durante su conversación con la protagonista, intenta seducirla, pero ésta se molesta y lo intenta echar de la habitación. En ese momento sale Lázaro con un puñal, y tras una pelea entre los dos hombre, mata a Melchor. Finalmente, Dolores lo intenta encubrir, pero éste no lo acepta y confiesa ser el autor del asesinato.

Por otro lado, y una vez conocida la obra de teatro de referencia, esta investigación considera adecuado resumir también el argumento de la ópera de Tomás Bretón realizada cinco años después, y en la que se basan algunas de las películas a estudio en este apartado. Así, la ópera de 1897 comienza en la posada que la Tía Gaspara tiene en Calatayud y en la que Dolores trabaja como mesonera. Por su parte, esta joven muchacha es asediada por numerosos hombres como Melchor, Patricio o el sargento Rojas. Sin embargo, será el primero quien logre conquistar a la susodicha, algo que lo que alardea ante los demás. Poco después, la joven descubre que éste se va a casar con otra mujer y, en ese momento, le pide que renuncie a la boda, pero este se ríe de ella mientras la joven lo maldice. Más tarde, durante el baile de la jota del pueblo, Melchor canta una copla injuriosa que dice "si vas a Calatayud, pregunta por la Dolores, que es una chica muy guapa y amiga de hacer favores".

En otro orden de cosas, las vacaciones de Lázaro, el joven sobrino de Gaspara que se prepara para ser seminarista, han terminado y debe volver a su vida de estudiante. Mientras éste escucha los consejos de su tía, el sargento Rojas presume de sus victorias rodeado de Celemín y Patricio. En ese instante llega Dolores, a la que Lázaro no duda en besar la mano y declararle su amor. Dicho gesto es visto por Celemín, decide contar lo ocurrido rápidamente.

Más tarde, Patricio intenta conquista a Dolores con una novillada. Durante este festejo, el sargento Rojas intenta demostrar sus dotes como torero, pero es alcanzado por el animal. Por fortuna, Lázaro salta al ruedo y logra salvar al sargento del ataque. Poco después, Dolores se encuentra en la posada rezando el rosario junto a Lázaro, mientras Patricio y Rojas vigilan, por petición de la joven, la posada ante la posibilidad e que Melchor acuda. De hecho, Melchor acude por la noche y Dolores esconde a

Lázaro en un aposento. Sin embargo, Lázaro entra por la ventana creyendo que su amor está en peligro y mata a Melchor. La joven no duda en inculparse del asesinato, pero Lázaro no se lo permite.

Tras conocer las dos sinopsis argumentales de las obras de referencia, se debe hacer hincapié en que ambas obras narran una misma historia, sin apenas modificaciones, cambios o alteraciones argumentales. Así, los personajes, tramas personales y acontecimientos clave de la obra original de Feliú y Codina son utilizadas de nuevo en la obra de Bretón.

Regresando al terreno cinematográfico, en 1908[26], los cineasta Fructuosos Gelabert y Enrique Jiménez[27] estrenan su nueva película *La Dolores*. Como se ha comentado anteriormente, esta obra es la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro titulada de igual forma y escrita por Feliú y Codina en 1892. Además, y como señala el investigador Minghet (1997), se puede decir que con este *film* ambos directores se inscriben "en un tema popular de largo recorrido y de arraigo español" (p. 27).

Con respecto al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar que además de dirigir la cinta, Gelabert y Jiménez cuentan con más funciones dentro de la obra. Así, Gelabert es el responsable del guión cinematográfico y de la fotografía del *film*, mientras que Enrique Jiménez cuenta con un papel protagonista dentro de la acción narrativa. En lo que respecta a los decorados, Juan Morales es la persona encargada de lograr el ambiente aragonés que requiere la narración. Finalmente, el elenco actoral de la obra estuvo encabezado por el señor Bozzo, Joaquín Carrasco, el señor Gallart, Mercedes Marsal, Vicente Sirvent y José Vives.

En este sentido, Jiménez y Gelabert presentan un drama silente, de 290 metros de metraje y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por Films Barcelona. Así, Luis Enrique Ruiz Álvarez

[26] Fecha del rodaje de la obra. Ciertas fuentes establecen 1911 como el año en el que la obra fue estrenada en la gran pantalla. Dicho dato no ha podido ser comparado ni refutado, por lo que este estudio ha decidido utilizar la fecha de rodaje de la película como método de contextualización social.

[27] El nombre de este actor y director cinematográfico se ha encontrado escrito de las siguientes maneras a lo largo de las fuentes consultadas: Enric Giménez o Enrique Giménez. No obstante, en todo momento se están refiriendo a la misma persona.

(2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, detalla los siguientes aspectos sobre los planes de la productora responsable de la obra

> Con la idea de llevar a la pantalla un tema popular de gran calado social, la productora Films Barcelona decide adaptar la obra teatral de José Feliú y Codina *La dolores*, […]. La empresa Diorama, propietaria de la editora, encarga a Fructuosos Gelabert el guión de la obra mientras el primer actor Enrique Giménez es contratado con la doble función de dirigir la película y a la vez dar vida a uno de los protagonistas (p. 106)

Siguiendo con este autor, y en lo que respecta al argumento de dicha obra, Luis Enrique Ruiz (2004) resume de la siguiente manera las tramas principales del *film* de 1908.

> La joven Dolores es pretendida por Melchor, que se esfuerza por ganar sus favores. El padre de Dolores sorprende a ambos en actitud indecorosa y protagoniza un forcejeo con el pretendiente, que huye por la ventana. Presa de la cólera, el padre golpea a Dolores y luego sufre un ataque cardíaco a consecuencia de cual muere. Destrozada por la pérdida de su progenitor, Dolores acude a Melchor en busca de consuelo, pero éste la desprecia delante de todos. La muchacha abandona su pueblo y vaga hasta que encuentra trabajo en un mesón de Calatayud. Allí, la muchacha es cortejada por varios hombres como el sargento Rojas, un comerciante y un mozo de cuadras; pero de entre todos es Lázaro, el sobrino de la mesonera, el que muestra por ella un mayor interés, pese a que su tía pretende que se ordene sacerdote.
>
> De nuevo surge Melchor en la vida de Dolores pretendiendo retomar su relación, pero ahora es Dolores quien se niega. Los diferentes pretendientes deciden demostrar su valentía celebrando una corrida de toros. Lázaro es el triunfador en la plaza y comienza a serlo en el corazón de Dolores, con quien se cita. Haciendo ver a su tía que acude al seminario, Lázaro ve a Dolores, a la que expresa su amor. Mientras, en la calle, el pérfido Melchor, dolido por la derrota, canta, junto a sus amigos, una copla en la que dedica injuriosos comentarios a su ex novia. Después, Melchor sube a hablar con Dolores, a quien increpa por sus

> reiterados rechazos. Entonces Lázaro, que se encuentra en la casa, surge de su escondite y desafía a Melchor a un duelo a muerte. En el curso de la pugna, Lázaro asesta una navajazo mortal a su oponente. Dolores se inculpa del crimen ante la gente para proteger a su amado, pero Lázaro, que no está dispuesto a consentir el sacrificio de la muchacha, confiesa la verdad y es detenido (pp. 104 – 105).

En otro orden de cosas, y desde el punto de vista técnico, esta historia fue rodada en aproximadamente 300 metros de celuloide, y se desarrollada en diecisiete planos y con siete intertítulos, de los que se desconoce si fueron añadidos posteriormente (Palmira González, 2005, p. 55). Así, la película comienza con el título de la obra y el logo de Films Barcelona para, posteriormente, ir intercalando los intertítulos correspondientes a las escenas rodadas. Estos son "Desprecio de Melchor"; "Dolores viéndose despreciada, abandona el pueblo en busca de trabajo"; "La cita. Apuesta y escarnio"; "Dolores enterada de la apuesta da también cita a Lázaro"; "Lázaro enamorado finge marchar al seminario engañando a su tía"; "Perfidia de Melchor" y "La rondalla".

Antes de finalizar el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente la Filmoteca Nacional Española cuenta con un ejemplar de dicha cinta que, aunque tiene ciertos deterioros en la imagen, permite estudiar de forma directa la historia narrada por Gelabert y Jiménez.

Por otro lado, en 1919, once años después del estreno de la primera adaptación de *La Dolores* (1908), Julio Roesset y José Buchs realizan la obra titulada *La mesonera del Tormes*, una versión libre de la obra de teatro estrenada por Feliú y Codina en 1892. En este sentido, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991) afirma que se cambia el título "para eludir el pago de derechos de autor" (p. 14). Además, Heredero y Santamarina (2010) confirman, en su libro *Biblioteca del cine español*, la relación existente entre esta nueva película y la obra de teatro *La Dolores*. Por su parte, Josefina Martínez (1992), autora del libro, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896 – 1920*, también establece que la cinta de Buchs y Roesset está basada en *La Dolores* de Feliú y Codina (p. 227).

En lo que respecta a la dirección del *film*, los realizadores Julio Roesset y José Buchs son los encargados de llevarla a cabo. Además, Roesset también es el responsable del guión cinematográfico, mientras Alberto Arroyo y Fructuoso Gelabert se encargan de la fotografía de la cinta. En relación a la producción de esta nueva obra, Patria Films, productora fundada por Benito Perojo en 1915, y Atlántica, la primera gran productora madrileña, son las responsables de este proceso. Finalmente, también cabe destacar la participación de Carmen Jiménez, José Montenegro, Lina Mora y Francisco Pereda, dentro del elenco actoral.

Profundizando en la prensa de la época, la sección cinematográfica del diario nacional[28] *El Fígaro* (06/07/1919) publica una breve entrevista realizada al joven actor José Montenegro, protagonista de la obra *La mesonera de Tormes* (1919). En ella, Montenegro matiza ciertos aspectos de la cinta a estudio:

> Para hacer *La mesonera* hemos recorrido casi toda la provincia de Madrid, Ávila y Salamanca. Ya se han revelado algunas pruebas, que resultaron muy bien de luz, de enfocamiento, de dirección…. Y usted no ignora el valor que en un "film" tiene la pericia del director (p. 2).

No obstante, ésta no será la única entrevista concedida por el joven actor a lo largo de su carrera, ya que el periódico *El Imparcial* (01/05/1926) recoge una noticia, hasta el momento no contemplada en ninguna otra investigación, en relación a la obra estudio, su amistad con Julio Roesset y su amor por la interpretación.

> Me trajo a este nuevo arte D. Julio Roesset, quien al ser nombrado director de Patria Film me eligió para secretario artístico. Pero mis aficiones eran las de actor; y haciendo compatible el cargo con mi gusto, debuté como "star" de la pantalla en dos producciones que aún no han salido a la "vindicta" pública. Se titulaban "La mesonera del Tormes", drama inspirado en "La Dolores", de Feliú y Codina, y "El regalo de reyes", adaptación de la conocida obra de Arniches (p. 6).

[28] *El Fígaro* comenzó como un periódico diario para posteriormente dejar de publicar los domingos.

Por su parte, el periódico *La libertad* (19/01/1929) publica un artículo titulado *Historia del cine español* en el que Vargas Machuca, uno de los fundadores de Patria Films, detalla la interrupción en el proceso de grabación de *La mesonera de Tormes* y llega a confirmar su cancelación.

> Llegamos al años 1919, y en él a la formación, ya en serio, de una Sociedad titulada Patria Films, con capital de medio millón de pesetas, […]. Patria Films adquirió grandes terrenos en la Fuente de la Teja (hoy Comandante Fortea), y construyó e instaló una galería, laboratorios, cuartos de artistas, etcétera, etc., y comenzó las películas "La mesonera del Tormes", "A la orden, mi coronel" y "El regalo de Reyes"; pero por desavenencias surgidas en el Consejo de la Sociedad y por otras causas no llegaron a terminarse (p. 6).

Como se puede comprobar, la información relativa a dicha cinta es escasa, siendo en su mayoría datos relacionados aspectos técnicos de la misma y en todo momento se habla (revista *Mundo cinematográfico*, nº 163) únicamente como un futuro estreno. Además, se debe señalar que al no conservarse ejemplares de este *film,* no se puede saber a ciencia cierta si realmente se finalizó, o no. Por todo ello, esta investigación no tendrá profundizará en el estudio de esta cinta, dejando abierta la posibilidad de futuros descubrimientos que permitan esclarecer las dudas existentes acerca de esta obra.

Por otro lado, en 1924, el director cinematográfico, político y periodista asturiano Maximiliano Thous estrena su segunda película de ficción[29], un drama costumbrista titulado *La Dolores*. Esta obra, un melodrama protagonizado por José Ángeles, José Baviera y Carlos Bonet, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Tomás Bretón en 1895. Cabe señalar que esta cinta es la última adaptación silente que muestra la historia de la joven aragonesa Dolores, ya que las siguientes versiones de dicha pieza teatral se realizan dentro del cine sonoro nacional.

Con respecto al origen argumental de esta obra, los investigadores cinematográficos barajan diversas opciones. En primer lugar, el catedrático de Historia

[29] Anteriormente, en 1923, el director asturiano dirige su ópera prima de ficción titulada *La Bruja* y su primer documental *Valencia Cock – Tail.*

del Cine Agustín Sánchez (1991) cree que Thous se inspiró "más en la novela de 1897 que en el drama de 1892" (p. 249). Por otro lado, José L. Martínez Montalbán (2002) puntualiza que el argumento de esta nueva cinta se basa la "zarzuela La Dolores de José Feliú y Codina (letra) y Tomás Bretón (música)" (p. 79). Por último, el número 274 de la revista *Arte y cinematografía* (Enero, 1924) explica que la nueva obra de Thous está "inspirada en la famosa ópera española del eminente maestro Tomás Bretón, según el drama del insigne dramaturgo José Feliú Codina" (p. 20). Sin embargo, y a pesar de estas tres opiniones, se debe recordar que tanto la novela como la posterior ópera, tienen como base argumental la obra de teatro escrita por el periodista catalán José Feliú y Codina en 1892. Debido a esta conexión, y a pesar de los diferentes arreglos realizados posteriormente, todas las obras mantienen el nexo común de la pieza teatral de referencia.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe señalar el trabajo realizado por Maximiliano Thous, director y guionista del *film*. En lo que respecta al resto de departamentos, José Gaspar y J. Pastor fueron los responsables de la fotografía y los decorados, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, este metraje estuvo protagonizado por José Ángeles, José Baviera, Carlos Bonet, Federico Gil, Ana Giner o Concha Gorgé, entre otros. Con esta obra, Thous presenta un drama silente, de aproximadamente 2575 metros de metraje y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, esta cinta fue llevada a cabo por las empresas Producción Artística Cinematográfica Española (PACE) y Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa, siendo esta última la encargada también de la distribución del *film*.

Conocido el equipo técnico y artístico responsable de la película de 1924, este estudio ha decidido recoger el argumento principal de la narración llevada a cabo por Maximiliano Thous mediante la sinopsis escrita por Luis Enrique Ruiz (2004) en su libro *El cine mudo español en sus películas*.

> En el pueblo aragonés de Daroca vive la bella Dolores con su anciano padre. Tras conocer al barbero Melchor, un mujeriego con cierto encanto por quien Dolores se siente atraída, su padre resuelve enviarla a servir a Teruel para evitar que se descarríe. Pero Melchor, hombre sin escrúpulos, está decidido a

lograr a toda costa los favores de la muchacha, y la sigue hasta la ciudad. Allí, después de vencer su inicial resistencia, la seduce y luego la abandona.

Deshonrada, Dolores regresa a Daroca, donde su padre muere de un ataque al corazón después de repudiarla. Huérfana, por todos malquerida, la incauta mozuela abandona su casa y su tierra.

Enterada de que Melchor ha fijado su residencia en Calatayud, Dolores parte a su encuentro, pero el sinvergüenza, que ya se ha prometido con una muchacha adinerada, la rechaza de nuevo y además comienza a propagar una copla en donde la difama. Dolores logra trabajo en el mesón de Gaspara a la espera de una oportunidad de vengarse.

La belleza de la muchacha no pasa inadvertida a los lugareños, con quieres ella no duda en coquetear. Celemín, el mozo de cuadras, pone en contacto a dos de sus pretendientes, el sargento Rojas y Patricio, el comerciante. Todos, Melchor incluido, esperan ser los primeros en conquistarla incluso se animan a apostar al respecto.

El sobrino de Gaspara y seminarista Lázaro ha visto cómo su admiración por Dolores ha desembocado en verdadero amor y así se lo hace saber a la muchacha poco antes de demostrar su arrojo en una novillada. Sabedora de las intenciones de Melchor, Dolores cita a Lázaro a la misma hora, buscando el enfrentamiento entre los hombres. Al poco, Dolores se arrepiente de su acción, pero es demasiado tarde. Después de pagar una ronda a Dolores, Melchor intenta forzarla, lo que motiva una pelea entre Lázaro y Melchor. Durante la pugna, Melchor recibe una certera puñalada que acaba con su vida. Viendo los sentimientos de Lázaro para con ella, Dolores pretende asumir la autoría del crimen ante la Policía; pero el joven, que no se lo permite, es detenido (pp. 255 - 256).

Por otro lado, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente los ejemplares conservados por Filmoteca Española de la cinta de 1924 están incompletos. No obstante, y gracias al visionado directo de esta obra y a la existencia de varias

sinopsis detalladas, esta investigación ha podido conocer en profundidad la historia narrada por Maximiliano Thous. Como se puede comprobar, existe una clara relación entre esta cinta de 1924 y la obra teatral de referencia escrita por José Feliú y Codina en 1892. Así, el director asturiano encargado de realizar esta nueva adaptación cinematográfica respeta y mantiene las tramas principales, los personajes y los principales acontecimientos de la pieza teatral de referencia.

A continuación, una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y a través de un detallado análisis comparativo, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Por otro lado, cabe señalar que actualmente los ejemplares conservados de ambas cintas están incompletos, lo que ha obligado a realizar este estudio a partir de las sinopsis argumentales encontradas.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos obras son películas silentes, basadas en una obra de teatro común, protagonizadas por un mismo personajes, categorizadas dentro del género dramático y rodadas en blanco y negro. Además, se debe señalar que ambos *films* respetan la ambientación y el marco temporal de los últimos años del siglo XIX empleados en la pieza teatral de referencia. En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Dolores, Melchor, Lázaro, Gaspara y el padre de la joven Dolores. Sin embargo, Thous incorpora a su narración la presencia de Celemín, Patricio y el sargento Rojas, tres nuevos interesados en conquistar a la joven Dolores.

Continuando con los matices que estas dos obras comparten entre si, se debe señalar que la trama y la historia personal de la joven y enamoradiza Dolores se encuentran representadas en ambas narraciones. Así, los realizadores encargados de estos proyectos fílmicos respetan las raíces aragonesas de la muchacha, al igual que sus características físicas y psicológicas. No obstante, esta no es la única trama que se respeta en la nueva narración ya que Maximiliano Thous decide no alterar narrativamente la historia de referencia, manteniendo así el esquema argumental base y el desarrollo original de los acontecimientos. Por ese motivo, el realizador asturiano conserva y reproduce de nuevo, sin apenas alteraciones, las tramas principales de los personajes protagonistas.

No obstante, y atendiendo a aquellas escenas modificadas en la cinta de 1924, Thous construye un nuevo comienzo para su cinta en el que presenta a los personajes principales de manera distinta y evita el enfrentamiento entre el padre de Dolores y Melchor. Además, elimina la escenas en la que Lázaro debe volver al seminario y la sustituye por una elipsis en la que se sobreentiende que el joven ha intentado volver a su vida, lejos de Dolores, y no ha podido.

En lo que respecta a las incorporaciones llevadas a cabo en la obra de 1924, esta investigación ha podido observar que el director de la cinta otorga un mayor desarrollo narrativo a varios acontecimientos de la película original. Así, Maximiliano Thous dibuja de una manera más cuidada los persistentes intentos de seducción de los personajes masculinos, aumenta el número de escenas en las que Melchor intenta seducir a la joven e incrementa el número de pretendientes. Por otro lado, Thous añade nuevas escenas de la Dolores, donde se ve a la muchacha lavando la ropa en la fuente, su soledad en la nueva ciudad o los insultos que recibe por culpa de la copla injuriosa. También se debe señalar que debido a la presencia de nuevos personajes, esta cinta presenta nuevas escenas, tramas y arcos argumentales vinculados a ellos.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se debe señalar que las incorporaciones llevadas a cabo en la película de 1924 permiten el desarrollo más lento y cuidado de la historia, con una mayor calidad técnica y una realización más cinematográfica y menos teatral. A pesar de todo ello, esta investigación ha podido resaltar aquellos elementos comunes entre ambas narraciones que demuestran la estructura base de la obra de 1924 se mantiene idéntica a la narración llevada a cabo por Roesset y Gelabert en 1908. Por lo tanto, esta tesis doctoral categoriza la obra de 1924, dirigida por Maximiliano Thous, como un *remake* semipuro de ampliación de la película de 1908 llevada a la gran pantalla por los directores Fructuoso Gelabert y Julio Roesset.

El abuelo

- Original: *La duda* (Domènec Ceret, 1916)
- Primer *remake: El abuelo* (José Buchs, 1925)
- Segundo *remake*: *La duda* (Rafael Gil, 1972)
- Tercer *remake*: *El abuelo* (José Luis Garci, 1998)

En 1916, el cineasta Domènec Ceret presenta su nueva película *La duda*. Esta obra, un drama familiar protagonizado por Lola París y Consuelo Hidalgo, basa su argumento en una novela titulada *El abuelo* y escrita por el novelista, dramaturgo y político canario Benito Pérez Galdós en 1897. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de la pieza literaria de referencia.

Atendiendo a la obra base, se trata de una novela dialogada, dividida en cinco jornadas y un prólogo. Además, en 1904, el propio Galdós adaptaría al teatro su novela de 1897, manteniendo el mismo título que la pieza de referencia y estructurándola en cinco actos. El estreno de esta pieza dramática se produjo el 14 de febrero de 1904 en el Teatro Español de Madrid. Con respecto a la novela de 1897, esta nueva obra literaria se encuentra, junto a otras novelas como *Tristana* (1892), *La loca de la casa* (1892), *Nazarín* (1895) o *Halma* (1895), ubicada en una etapa "espiritualista" del autor[30]. A su vez, todas estas obras publicadas entre 1881 y 1889 serán denominadas por el propio Galdós como novelas españolas contemporáneas. Una de las principales características de todas ellas, es que describen y retratan la sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XIX.

Debido a su estilo personal y al enfoque empleado a la hora de escribir sus obras, Benito Pérez Galdós llega a ser considerado como uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX. Así, este autor no duda en hacer en su literatura una profunda crítica social a partir de los defectos de la sociedad. Este novelista canario logra acuñar un estilo narrativo propio en el que destacan la utilización de un lenguaje, tanto culto como callejero; el empleo de un estilo directo; el manejo del diálogo de inspiración clásica; el tratamiento coloquial del texto y la habilidad para desnudar sus reflexiones.

[30] Se debe señalar que existen ciertos investigadores que aseguran que muchos de los personajes descritos por Galdós defienden ideas y actitudes vinculadas a la doctrina idealista llamada krausismo.

Atendiendo al argumento de la novela de 1897, Galdós narra la historia de don Rodrigo, conde de Albrit, un hombre mayor que regresa de Perú tras fracasar en su intento de hacer fortuna. De nuevo en Jerusa, su pueblo, don Rodrigo descubre que su único hijo ha fallecido. Antes de su fallecimiento, el susodicho le ha dejado una nota a su padre en el que explica que una de sus dos hijas es ilegítima. Así, don Rodrigo no duda en intentar averiguar por todos los medios cuál de sus nietas lleva su sangre y, por tanto, debe heredar sus títulos y su cariño.

Por otro lado, se debe señalar que Galdós presenta una novela dialogada, un género literario muy cercano a la obra de teatro. Además, dicha obra está protagonizada por una acción principal, el deseo de descubrir la verdad, acompañada por otras tramas paralelas o secundarias, que están relacionadas entre sí y que permiten generar el interés necesario para atrapar al lector. En cuanto a los tema narrados, esta pieza habla de las clases sociales, la búsqueda de la verdad, la importancia del dinero, el amor, la infidelidad, la familia y la crítica a la iglesia.

Varios años después de la publicación de la novela, y de la posterior adaptación teatral de la misma, la nueva obra de Galdós logra dar el salto al séptimo arte. En este sentido, *El abuelo* cuenta con seis adaptaciones cinematográficas[31], cuatro de ellas están realizadas dentro del cine español. Así, Domènec Ceret, José Buchs, Rafal Gil y José Luis Garci son los directores nacionales que deciden llevar las palabras de Galdós a una nueva dimensión artística. En lo que respecta a los títulos de estos cuatro *films*, José Buchs en 1925 y José Luis Garci en 1998 mantienen el nombre de la novela original, mientras que Domènec Ceret en 1916 y Rafael Gil en 1972 no respetan el título de la novela de Benito Pérez Galdós y sus obras serán tituladas como *La duda*.

Profundizando en el interés que despertó la novela de referencia en el séptimo arte nacional e internacional, este estudio recoge las palabras de la historiadora María de los Ángeles Rodríguez Sánchez (2007), autora del artículo *El abuelo galdosiano en el cine mudo español*, quien establece que uno de los motivos por los que esta pieza literaria ha sido tan adaptada al cine es la popularidad de la misma. No obstante, la autora también defiende que se debe a que en la obra "se plantean unos

[31] *La duda* (Domènec Ceret, 2916); *El abuelo* (José Buchs, 1925); *Adulterio* (José Díaz Morales, 1945); *El abuelo* (Román Viñoly Barreto, 1954); *La duda* (Rafael Gil, 1972) y *El abuelo* (José Luis Garci, 1998).

comportamientos y unos sentimientos universales con los que el espectador se identifica fácilmente" (p. 704). En este sentido, el novelista canario construye una pieza literaria adecuada para poder ser llevada a la gran pantalla de una forma sencilla y exitosa.

Atendiendo al terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, en 1916, diecinueve años después de la publicación de la novela *El abuelo* (1897), el actor y director catalán Domènec Ceret presenta su nueva obra cinematográfica titulada *La duda*. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación cinematográfica española de la novela de Galdós[32].

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Ceret, director y guionista de esta película. En lo que respecta al resto de departamentos, Joan Sola Maestre y Alfred Fontanals fueron los responsables de la fotografía del *film*, mientras que Lola París, Consuelo Hidalgo, Josep Font, Domènec Ceret, Sabina Ceret y Ernesto Treves, entre otros, formaron parte del elenco actoral de este largometraje. De este modo, se trata de un drama silente, rodado en blanco y negro y producido por la compañía Studio Films S.A..

Antes de analizar dicha cinta, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la obra, lo que imposibilita realizar un visionado directo del material filmado. No obstante, y gracias a la prensa de la época y a las investigaciones previas, esta investigación ha podido lograr reconstruir el argumento de la obra. En este sentido, el investigador Rafael Nieto (2015), autor del artículo *Benito Pérez Galdós y el cine español (1). El abuelo (Domènec Ceret, 1916),* señala que "nada podemos decir (de la obra de 1916)—aparte de que fue realizada en vida del escritor— porque se considera perdida como tantas otras de nuestro cine mudo"[33].

A pesar de la afirmación de Nieto, esta tesis doctoral ha conseguido, tras una intensa búsqueda hemerográfica, un documento de vital importancia que recoge el argumento original de la obra de 1916. Esta hoja ha sido digitalizada en el repositorio

[32] La obra de 1916 es la única adaptación cinematográfica que se realiza antes del fallecimiento del escritor canario.
[33] Nieto, R. (2015) Benito Pérez Galdós y el cine español (1). El abuelo (José Buchs, 1925). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_15/18122015_01.htm

digital de la Filmoteca de Cataluña. Así, la institución cultural catalana muestra las palabras recogidas por la *Revista Mensual de Studio Films S.A.* (01/06/1916), productora de la cinta. En ella se recogen una serie de fotogramas de la obra de Ceret y el argumento de la misma, en español y en francés. Cabe destacar, que la responsable de esta revista mensual es la propia productora de la película, por lo que el contenido procede de una fuente directa.

A continuación, y a pesar de su extensión, se citará textualmente el argumento que la propia productora facilita de su película debido a la importancia que tiene dicho documento al ser lo único que se conserva de dicho *film*. Con esta sinopsis detallada se puede conocer el argumento de la obra, las tramas retratadas en la narración y los personajes que intervienen en ella.

> El Conde Albert gravemente herido en un duelo es conducido a su domicilio. Moribundo tiene una entrevista con su padre a quien pide le vengue del agravio recibido, entregándole una carta que debe servirle para aclarar el misterio, muriendo en el preciso instante que entre la Condesa, sin poder contestar a las preguntas que sustoso le dirige su padre. Las manchas de sangre del escrito, hacen ilegible su contenido y por las pocas palabras que el anciano puede leer en él, forjase en su imaginación un terrible drama de adulterio. Para desvanecer o afirmar sus suposiciones llama a la Condesa, quien sintiéndose ultrajada por las sospechas del anciano Conde se niega terminantemente a dar luz alguna en tan tenebroso asunto, afirmando tan solo que aun cuando las pruebas la comprometen ella es inocente. Falto de ayuda de la Condesa, el anciano Conde decide hacer las averiguaciones por si mismo, confiando que un secreto instinto le dará a conocer con el tiempo cual de las dos hijos de la Condesa usurpa el nombre de Albert.
>
> Diez Años Después.
>
> La niña es ya mujer. Un apuesto joven ronda a la casa y la niña habla con él inundando su alma con mil ensueños de amor. El abuelo no ve con buenos ojos los amores de la chiquilla, su galán no es noble, no pertenece a su casta, aún

cuando es un ingeniero inteligentísimo que dará grandes días de gloria a su patria.

El niño es ya un hombre. El amor, el juego y los placeres, han marchitado su alma, envejeciendo su rostro. Su última conquista es Diana, la artista de moda, que acaba con los últimos restos de su patrimonio. El satisfacer su último capricho le hace caer en las garras de la usura, del viejo y sarcástico Samuel que abre esta vez su cartera con la condición jurada de que hará avalar el pagaré con la firma del anclado Conde de Albert.

Apremiado por la necesidad momentánea de dinero el Condesito jura que obtendrá esta firma y cuando saliendo de una de sus tradicionales orgías, habla con su abuelo en demanda de este requisito este se niega rotundamente a ello, adquiriendo la súplica tales tonos de amenaza, que indignado el abuelo, lo expulsa de su casa.

Diana al enterarse de la ruina del Condesito rompe con él la relaciones, pero al ver la postración del mismo, accede a ser su amiga siempre que él se comprometa a casarse con ella. Así lo jura el condesito y al entrar Samuel a reclamar el cumplimento del trato, es ella la que lo recibe y la que le hace saber que tiene el dinero perdido de no aguzar su ingenio.

Samuel viendo perdida la partida obliga al condesito como último recurso a presentar a su abuelo unas cartas antiguas relacionadas con lo ocurrido en su casa.

Niégase altivo este a la infamia, pero ante la amenaza de Samuel de llevarle a los tribunales no tiene otro recurso que avenirse a ello.

Presentase en el despacho de su abuelo en el preciso instante que Álvaro LaFuente el prometido de su hermana pide la mano de esta al abuelo y el viejo Conde al ver la infamia del proceder del condesito en contraposición a la nobleza de la joven pareja, tira las cartas al fuego y reuniendo sus fuerzas obliga al prócer a inclinarse ante ellos. Avergonzado se marcha el condesito mientras el

abuelo dirigiéndose a la joven pareja pronuncia las siguiente palabras: Sed felices… a mi me mata la duda, cayendo prostrado en un sillón (p. 7).

Una vez conocido el argumento de la obra, se pueden ver que existen ciertas diferencias y semejanzas respecto a la pieza literaria de referencia. En este sentido, Domènec Ceret respeta la base de la historia original, incluida la trama principal en la que se busca la verdad de un hecho, pero modifica sustancialmente otros elementos secundarios. Por ejemplo, el director catalán altera las nombres de los personajes, incorpora nuevas tramas narrativas e incluye nuevos personajes.

Por último, y como recogen los expertos, se debe destacar que esta cinta obtuvo muy buenas críticas por parte de la prensa, elogiando el trabajo del cineasta encargado del proyecto. No obstante, dichas reseñas no ayudan a profundizar, todavía más, en la historia filmada por Domènec Ceret.

En otro orden de cosas, en 1925, nueve años después del estreno de la obra de 1916, el director, actor y guionista santanderino José Buchs estrena su nueva película *El Abuelo*. Esta obra, un melodrama familiar protagonizado por Modesto Rivas y Josefina Juberías Ochoa, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo canario Benito Pérez Galdós. Cabe señalar que esta cinta es la segunda adaptación de la pieza literaria de referencia y con ella Buchs recupera el título original de la misma.

Profundizando en la cinta, esta historia respeta la estructura de los melodramas habituales de la época, con hijos ilegítimos, mujeres infieles y una visión negativa de la ciudad frente a la vida rural idealizada. No obstante, la obra también cuenta con una mayor profundidad y sus "personajes son más complejos psicológicamente y sus vicisitudes llevan a una conclusión más progresista: el honor y los prejuicios ceden ante el amor cuando el conde acepta finalmente a la nieta ilegítima" (Nieto, 2005)[34].

[34] Nieto, R. (2015) Benito Pérez Galdós y el cine español (1). El abuelo (José Buchs, 1925). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_15/18122015_01.htm

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Armando Pou y José María Torres fueron los responsables de la fotografía y los decorados respectivamente, mientras que el elenco actoral de esta película estuvo formado por Modesto Rivas, Josefina Juberías Ochoa, Celia Escudero, Arturo de la Riva, María Comendador, Ana María Ruiz de Leyva y Alejandro Navarro, entre otros. Con esta obra, Buchs presenta un drama silente, de 112 minutos de duración y rodado en blanco y negro. Profundizando en la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Film Linares, mientras que la distribución estuvo en manos de Cinematográfica Verdaguer.

En lo que respecta al argumento del *film*, Ramón Navarrete-Galiano (2003), profesor de la Universidad de Sevilla y autor del libro *Galdós en el cine*, resume de la siguiente manera la narración del director José Buchs.

> El anciano conde de Albrit, que marchó a América en busca de su fortuna, regresa a España , a requerimiento de su hijo moribundo. Éste muere cuando llega su padre, y deja una carta en la que pedía a su esposa le desvelara la identidad de su hija legítima. Albrit, tras enterrar a su hijo, va hasta Jerusa, su cuna natal, donde se encuentran sus nietas, Nelly y Dolly. Las niñas viven bajo la tutela de los antiguos colonos de Albrit, que ahora son propietarios en sus casas y tierras. Para la educación de las chicas se cuenta con la persona de D. Pío, un pusilánime hombre, pero repleto de buenas virtudes, a quien las hermanas adoran. En Jerusa, Albrit se entrevistará con las fuerzas vivas del pueblo: el alcalde, el cura y el médico, para tratar de desvelar la identidad de las legítimas. Asimismo interrogará a D. Pío, pero nadie le aclarará nada. Su nuera trata de recluirlo, con engaños y el apoyo del cura, alcalde y médico, en un convento, para evitar tener que descubrir la verdad. Albrit logra escapar del convento, enfrentándose a la comunidad y le pide a su nuera que le diga cuál es su verdadera nieta. Aquélla se niega en un primer momento, aunque después pide a un sacerdote que aclare la verdad a su suegro, tras revelárselo en confesión sacramental. Mientras tanto Senén ha intentado sobornar al viejo, intentando contarle quien es la ilegítima, pero éste no accede. El conde descubre, por medio del sacerdote, que la legítima es Nelly, aunque Dolly se ha mostrado

> más fiel, íntegra y cariñosa con él, por lo que comprende que antes que el honor está el amor. Finalmente acepta vivir con la ilegítima y emprende una nueva vida en su tierra natal. (p. 36)

En relación al origen argumental de esta obra, María De Los Ángeles Rodríguez Sánchez (2007) recuerda que este *film* "se basa en la novela y no en la versión teatral, lo que se aprecia fundamentalmente en la incorporación de personajes o de situaciones que no aparecen en el drama pero que tienen su espacio en la obra narrativa" (p. 708). En este sentido, la investigadora Rodríguez Sánchez (2007) analiza, de la siguiente manera, las similitudes y diferencias entre dicha cinta y la obra literaria de Pérez Galdós:

> La película está dividida en siete partes, que con variaciones, se corresponden a las cinco jornadas de la novela y aunque respeta la idea fundamental de ésta: la obsesión del conde por conocer a su auténtica nieta y cómo el amor de la que no lleva su sangre, Dolly, triunfa sobre su sentido del honor, incluye algunas modificaciones en el transcurrir de la acción, como el espacio temporal que se traslada de finales del siglo XIX a lo años veinte en que se rueda el filme, la presencia física del amante de Lucrecia, así como una escena en que ésta posa para el pintor que no figuran en el texto. A pesar de los cambios incorporados el filme conserva las ideas fundamentales que Galdós quería transmitir en la creación literaria, e incluso en los comentarios explicativos se utilizan frases de la novela, y el texto de la carta, por la que el Conde se entera de la traición de su nuera, es prácticamente el mismo que el escrito por Galdós (pp. 109 – 110).

Por otro lado, el historiador cinematográfico Rafael Nieto (2015) realiza ciertas aportaciones acerca de esta nueva obra estrenada en 1925. Nieto analiza y matiza algunos de los puntos más importantes de la obra de José Buchs:

> José Buchs, fiel a ese realismo psicológico, se limita a ilustrar la obra con un notable dinamismo narrativo. Para ello decide comenzar la película con varias escenas previas al inicio de la acción en la novela, pero relatadas por sus personajes: la llegada del conde (Modesto Rivas) en barco a Santander, el descubrimiento de la muerte de su hijo y el relato —plasmado en un *flashback*—

que le hace un amigo de la infidelidad de su nuera. Desde que Albrit llega a Jerusa, el pueblo donde residen sus nietas (Celia Escudero y Josefina Ochoa), se retoma el orden secuencial de lo narrado por Galdós, excepto en un aspecto. En paralelo con la acción principal, vemos la vida frívola de Lucrecia (Ana de Leyva) que Galdós no precisaba. Es más, descubrimos que el escándalo que provoca su arrepentimiento es un duelo entre dos pretendientes suyos.

Otra baza que juega Buchs para realzar su adaptación es la utilización del paisaje. Es llamativo que una película de cariz intimista se sirva de tan pocos primeros planos y opte con tanta frecuencia por los planos generales y de conjunto. Aprovecha así los bellos y espectaculares parajes de la costa cántabra y de localidades cercanas, e incluso nos ofrece una regata inexistente en la novela. No parece que pretendiera con ello reflejar el estado anímico de los personajes —como sí hará la posterior adaptación de 1998—, sino ofrecer un gran espectáculo visual gracias a la cuidada fotografía tintada en colores de Armando Pou.

El abuelo de José Buchs destaca como un producto en general bien acabado —pese a algún fallo de racord— y respetuoso con su original literario[35].

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las semejanzas y diferencias existentes entre ambos *films,* con el fin de conocer si se produce, o no, de un *remake* cinematográfico. Así, se debe señalar que dicho análisis comparativo tendrá en cuenta la sinopsis argumental de la obra de 1916, ya que no se conservan ejemplares de la misma. Este hecho, limita la posibilidad de valorar aspectos secundarios como son los matices sociales, históricos o culturales de la obra original.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras guardan grandes similitudes, ya que ambas son películas silentes, basan su argumento en una misma novela literaria, están categorizadas dentro del género dramático y fueron rodadas en blanco y negro. Además, las dos piezas transcurren en localizaciones similares.

[35] Ídem.

Profundizando en los personajes, la película de 1916 narra la historia del conde Albert, su padre, su mujer y sus dos hijos. En este sentido, se debe señalar que estos cuatro últimos personajes carecen de nombre propio a lo largo de la sinopsis de la obra. No obstante, el resumen argumental de la obra también recoge a otros personajes a los que sí se les otorga un nombres propios, como son Álvaro LaFuente, novio de la hija del conde; Diana, amiga y amante del hijo del conde; y Samuel, un hombre con el que el condesito hace negocios poco legales.

Por otro lado, la obra de 1925 también cuenta con un matrimonio protagonista, Rafael y Lucrecia, y sus dos hijas, Nell y Dolly. En lo que respecta al abuelo, el personaje principal que vuelve a su tierra una vez ha fallecido su hijo, en este *film* se llama Rodrigo y es el conde de Albrit. Además, Buchs presenta al espectador a Pío, Senén, Venancio, Gregoria y al alcalde de Jerusa. También se incorporan otros personajes secundarios como el cura, el médico y los monjes del convento en el que Lucrecia pretenden encerrar a Rodrigo.

En este sentido, se debe destacar que tanto Ceret como Buchs mantienen la misma estructura familiar, formada por un abuelo, su hijo, su nuera y dos nietos. Sin embargo, en la película de 1916 son un chico y una chica, mientras que en la de 1925 son dos niñas. Por otro lado, Buchs suprime la presencia de Samuel, Diana y Álvaro Lafuente e incorpora a los numerosos personajes secundarios citados anteriormente.

Centrando el análisis en el desarrollo argumental, se deben resaltar ciertos patrones comunes en ambas obras. Así, el cabeza de familia fallece al inicio de las dos narraciones y, por ese motivo, el abuelo debe regresar con su nuera y sus nietos/nietas. Siguiendo con las similitudes, en las dos piezas cinematográficas el adulterio es el detonante de toda la obra. En este sentido, el abuelo descubre que su nuera le fue infiel a su hijo y, debido a ello, el objetivo de este anciano es, ante la negativa de la condesa a confesar, descubrir quién de sus descendientes no lleva su sangre. A partir de la muerte del joven conde, en ambas obras se produce un salto temporal. Sin embargo, la duración de dicha elipsis difiere, mientras que Domènec Ceret fija un espacio de 10 años, José Buchs únicamente realiza un breve salto de un año. Finalmente, las dos cintas también coinciden en narrar de igual forma el momento en el que el abuelo conoce la amarga noticia, siendo a través de una carta.

Conocidas las similitudes entre las obras, a continuación se analizarán las diferencias existentes en las dos películas analizadas. No obstante, hay que señalar que esta investigación contempla la posibilidad de que el resumen argumental facilitado por la productora de la obra de 1916, no contemple todas las tramas de la película y que ciertos aspectos narrativos hayan sido suprimidos en este resumen argumental. En este sentido, se debe señalar que una de las principales diferencias entre ambas cintas están relacionadas con los dos nietos, ya que en la cinta de 1916 son dos jóvenes adultos, un chico y una chica, y en la de 1925 son dos niñas. Así, Buchs suprime las tramas amorosas relacionadas con los nietos del conde y los problemas económicos del descendiente masculino. Mientras que incorpora un carácter infantil de las dos nietas protagonistas, presentando a dos niñas pequeñas cuyo único objetivo es jugar, divertirse y ser felices.

Continuando con las incorporaciones entre las dos obras, José Buchs no duda a la hora de ampliar ciertas tramas y desarrollar más a sus personajes con personalidades e intereses más complejos que los de la obra original. Además, subraya el gran interés que tiene el abuelo de la familia por descubrir el gran secreto que ronda a su familia y, en esta ocasión, Rodrigo cuenta con la ayuda de un amigo del pueblo. Por otro lado, también se muestra el interés de Lucrecia, la nuera de Rodrigo, por encerrar al anciano en un convento; el enfado de éste al verse encarcelado como un animal; la huida de una de sus nietas; su búsqueda; las discusiones entre Lucrecia y Rodrigo; y las escenas del pintor, amante de Lucrecia.

En lo que respecta a los desenlaces de estas dos obras cinematográficas, se debe destacar que ambos finales cuentan con ciertas diferencias, ya que en la película de 1916 no se llega a saber quién es la nieta ilegítima, mientras la 1925 deja claro que Nelly es la verdadera nieta de Rodrigo. Sin embargo, en esta película el abuelo comprende que el cariño es más importante que la sangre, aceptando también a Dolly, su otra nieta.

Como conclusión, se debe señalar que existe una clara relación entre ambas ya que mantienen la estructura base, con un comienzo idéntico, un detonante común que es el adulterio y la búsqueda de un nieto ilegítimo. Además, ambos directores respetan a los personajes principales, dentro de un contexto social muy similar y en un ambiente

familiar idéntico. Sin embargo, existen grandes diferencias entre ambas, como el mayor número de personajes y la frescura que incorpora Buchs a su cinta, pero éstas no afectan al esquema original. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1925 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1916.

La chavala

- Original: *La chavala* (Alberto Marro, 1914)[36]
- Primer *remake*: *La chavala* (Florián Rey, 1925)

En 1914, el director, guionista y realizador cinematográfico Alberto Marro estrena su nueva película *La chavala*. Esta obra, un drama ambientado en el Madrid de los años 10, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Fernández Shaw y José López Silva en 1898. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación de dicha pieza lírica.

Atendiendo a la obra de referencia, esta zarzuela se encuentra estructurada en un acto, que a su vez, está dividido en siete cuadros. Por otro lado, la obra cuenta con la participación en el terreno musical del maestro Ruperto Chapín. En lo que respecta a la ambientación de la misma, la narración está ubicada en los barrios bajos del Madrid de la época, pero cuenta con múltiples elementos costumbristas andaluces. Profundizando en el argumento, el investigador Luis G. Iberni (1995), autor del libro *Ruperto Chapí*, sintetiza la historia de la zarzuela de 1898 de la siguiente manera:

> En el primer cuadro figura una plazoleta de la Ronda de Valencia. En un taller de carpintería trabaja el protagonista, Andrés, chulo romántico de la estirpe de Julián […]. Junto a él, estaba la Señá Recareda, con su puesto de gallinas. Tras una escena de comicidad indudable, aparece la protagonista, la chica de la vecindad, Concha[37], sobrina del gitano Céferino. Esta, que se crió con Andrés, está enamorada secretamente de éste, disimulando con Pilar su drama […].

[36] Luis Gómez Mesa (1978, p. 113), María Asunción Gómez (2000, p. 199) y José Gómez Vilches (1998, p. 152) consideran que la dirección de la obra de 1914 fue llevada a cabo por Alberto Marro y Jorge Rubert. Un dato que no ha podido ser confirmado. Gloria Camarero (2006), autor de la base de datos, *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*, sitúa a Jorge Rubert como encargado de la fotografía de la cinta a estudio.

[37] También conocida como *La chavala*.

> Andrés, por su parte, está enamorado de Pilar. El idilio se emponzoña por los celos. A Pilar, cigarrera, la han visto con otro individuo[38]. Las comadres del barrio murmuran y los chismes llegan a oídos de Andrés, que acude indignado a esperarla a la puerta de la fábrica, pidiendo las consiguientes explicaciones. Al ser éstas confusas, irritan más que aplacan la cólera de aquél.
>
> Acude Concha a consolarle. Al pensar que Pilar le engaña, lanza contra ella una maldición gitana, en un dúo con el hombre del que está enamorada. Es, en realidad, una apariencia engañosa. Un hombre interesado en Pilar puso cerca de su honra, pero ésta le rechazó, guardando silencio para no comprometer a su novio. Este le descubre, y al verle rondar la reja de su amada en las oscuridad, se precipita sobre él. Las dos mujeres, advertidas y vigilantes, dan gritos desgarrados. El telón cae, sin que se perciba el fin de la escena. Y sobreviene un cuadro mudo, que representa Madrid de noche y a vista de pájaro. […]
>
> Cuando el sol brilla, la decoración cambia. Frente a la iglesia de San Lorenzo se van a casa Pilar y Andrés (vencedor de la riña nocturna) y, para que no falte el tono cómico, el gitano Céfiro y la señá Recareda. Aparentemente todo es alegría. Sin embargo, La Chavala, que asistió a la ceremonia con la muerte en el alma, deja que todos se marchen, y, al bajar los escalones de la iglesia, cae muerta, a la vez que el telón (p. 262).

Como se puede comprobar a través de esta sinopsis, la zarzuela cuenta con una clara evolución argumental. En este sentido, el investigador Luis Iberni (1995) sostiene que "desde luego en casi todos los sainetes hay elementos que pueden considerarse como melodramáticos, pero su tratamiento no deja de estar visto desde la perspectiva cómica" (p. 262). No obstante, *La Chavala* refleja un cambio de esos elementos y, por tanto, un cambio en el enfoque. Así, según este autor, "aparece la maldición, con contenidos trágico de corte romántico, similares a los previstos en *Rigoletto* o *Il Trovatores*, que es parte desencadenante de la acción" (Iberni, 1995, p. 262)

[38] Un hombre llamada Román, un joven sin escrúpulos.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, en 1914, el director cinematográfico Alberto Marro[39] estrena, de la mano de Hispano Films, la película *La chavala*. Cabe señalar que tras la realización de varias obras, en 1914, Hispano Films decide volver a centrar su atención en las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas. Así, en ese mismo año se estrenan dos películas dirigidas por Alberto Marro y tituladas *La chavala* y *Amor andaluz*, esta última es una versión de la zarzuela titulada *Carceleras* de Ricardo R. Flores y Vicente Peydró (1901).

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, se debe destacar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1914, lo que imposibilita realizar un visionado directo de la misma. No obstante, y gracias a diferentes fuentes de información y a la prensa de la época, esta investigación ha podido recopilar varios datos vinculados a dicha obra.

Por otro lado, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar que lo único que se conoce es que Albert Marro fue el director, guionista y encargado de la fotografía de este metraje. Así, Marro presenta una historia dramática, rodada en blanco y negro y producida por Hispano Films. En lo que respecta al argumento, Luis Gasca (1998), autor del libro *Un siglo de cine español*, resume la narración de la siguiente manera: "Madrid, años diez. Dos jóvenes, Pilar y Concha, apodada La Chavala, son vecinas, y de ellas se enamoran Román y Andrés" (p. 105).

En este sentido, la escueta sinopsis aportada por Gasca es la única información encontrada acerca del argumento narrativo de la obra de 1914. Con ella se puede comprobar, de manera muy general, su relación con la pieza teatral de referencia. Así, tanto la prensa especializada, como los periódicos de la época, obvian por completo esta narración cinematográfica, llegando incluso a no mencionarla entre sus publicaciones.

Continuando con las obras a estudio, en 1925[40], el director, guionista y actor aragonés Florián Rey estrena su nueva película *La Chavala*. Esta obra, un melodrama

[39] En lo que respecta a la dirección de la obra, ciertos investigadores y fuentes consultadas para la redacción de este estudio, incorporan al operador Jorge Rubert como un miembro más en la realización de la obra. No obstante, esta información no ha podido ser contrastada y por lo tanto no ha sido incluida en la investigación.

[40] Fue estrenada en 1925 a través de pases privados, no obstante, hasta el 4 de enero de 1926 no fue comercializada públicamente en los cines españoles.

ambientado en Madrid, pero con elementos costumbristas andaluces, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Fernández Shaw y José López Silva en 1898. Cabe señalar que esta obra es la segunda adaptación cinematográfica de dicha obra.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe destacar el trabajo realizado por Florián Rey, director, guionista y actor en este nuevo proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Luis R. Alonso fue el responsable de la fotografía, mientras que Agustín Espí y Antonio Molinete se encargaron de los decorados. Además, la obra de 1925 estuvo protagonizada por María Luz Callejo, Elisa Ruiz Romero, Florián Rey, Juan de Orduña, José Moncayo, Alfredo Hurtado y Pedro Elviro, entre otros.

Con esta obra, Rey presenta un melodrama silente, rodado en blanco y negro y producido por Atlántida Films. Además, cabe señalar que este largometraje es la primera colaboración del realizador maño con dicha productora. Por otro lado, y atendiendo a los ejemplares de esta cinta, se ha podido comprobar que actualmente no se conservan copias de este nuevo trabajo cinematográfico de Florián Rey. No obstante, y gracias a la versión novelada[41] de la pieza a estudio, publicada en el número 215 de la revista *Novela Popular Cinematográfica,* esta investigación ha podido reconstruir el argumento de esta nueva película. En este sentido, y con el objetivo de conocer todos los detalles descritos en dicha versión novelada, esta investigación resumirá cada una de sus partes.

La primera parte de esta versión novelada presenta a una joven cigarrera llamada Pilar que, tras salir de su trabajo, es asaltada por diversos galanes que intentan cortejarla. Uno de ellos es Román García, un novillero andaluz que le pide que se vean esa noche en su reja. Así, dicha situación se repite durante varias noches, haciéndole creer al joven Román que existe una relación especial entre ellos.

Siguiendo con la segunda parte, esta obra muestra al gitano Céfiro, un señor que vive cerca de la casa de Pilar con sus sobrinos huérfanos, Joselito y Concha, más

[41] La novelización del argumento cinematográfico de una película consiste en narrar los sucesos, las tramas o las situaciones ocurridas en la película como si fuese una novela o un cuento breve.

conocida como La Chavala. Así, Concha está enamorada de Andrés, un amigo de la infancia. Un día, este joven habla con Céfiro acerca de la extraña actitud que tiene últimamente la joven y el sabio gitano le recuerda que es una mujer y que necesita un hombre que le haga caso. El muchacho responde que él la quiere, pero únicamente como a una hermana. Esas palabras hieren el corazón de Concha al escucharlas. En ese momento aparece, la anteriormente mencionada, Pilar y pronto comienza una buena relación con Andrés.

En lo que respecta a la tercera parte, se apuesta, como señala el investigador Sánchez (1991), por un "contrapunto cómico a cargo del tío Céfiro, el asistente de Cascajares […] y la señá Recareda, una vendedora de gallinejas cuarentona, pero aún de bien ver, a la que requiebran por riguroso turno el gitano y el hortera" (p. 43). Así, una vez se han aliviado las tensiones sentimentales con este momento cómico, la obra vuelve a su trama principal y Concha confiesa sus sentimientos por Andrés a la señá Recareda, que le sirve de paño de lágrimas. Por otro lado, Pilar y Andrés se han hecho novios y, debido a esta nueva situación, Pilar se olvida por completo de Román. Sin embargo, este personaje vuelve de su viaje a Sevilla y descubre que la joven está con otro hombre. Algo que rechaza el novillero y que intentará impedir.

La cuarta parte comienza con una conversación entre Pilar y Román, que Concha descubre y que no duda en contar a Andrés. Poco después, Concha, que se encuentran en el bar practicando el cante jondo junto su tío Céfiro, lee la mano a Román para intentar descubrir lo que está sucediendo. En este sentido, la joven predice lo que va a suceder y avisa a Pilar de la inevitable pelea entre éste y Andrés. En ese momento, la cigarrera explica lo sucedido a Concha y, una vez solucionada la confusión, sale en busca de su amigo. Entretanto, Andrés no ha dudado en realizar sus averiguaciones para conocer la identidad del susodicho, ya que está decidido en acudir a la reja de su novia y solucionar las cosas.

Respecto a la quinta parte, la obra muestra que la Chavala no quiere acudir al café a cantar debido al mal presentimiento que recorre su cuerpo. No obstante, su tío Céfiro la lleva casi a la fuerza y allí se encuentra con Román, a quien han informado de que puede encontrar a su rival en la reja de Pilar. Ante esto, Concha intenta retenerlo con una canción, pero una vez que esta termina, Román sale en busca de Andrés.

Finalmente, se ve a La Chavala y a Pilar observando la pelea a navajazos de los dos hombres y, debido a la tensión, la joven Concha se desmaya. Transcurrido un tiempo, la joven se despierta sola y sin conocer el desenlace del duelo. Torpe y débil regresa a casa, lugar en el que recoge a su hermano y huye de la casa de su tío. Respecto a esta parte, se debe señalar que Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, destaca la incorporación de "un audaz giro elíptico y subjetivo en la narración, cuya resolución visual por parte de Florián sería muy interesante poder comprobar" (p. 44). Continuando con la narración,

Finalmente, existe un epílogo que esclarece todo lo ocurrido en este melodrama. Así, Concha no deja de preguntarse quién habría sido el ganador del duelo. Un día, una joven amiga le cuenta que Pilar se va a casar, pero no sabe quién es el novio. Esa noche la joven no puede dormir y al día siguiente Concha espera desde primera hora enfrente de la iglesia. Desde su escondite, y tras varias horas de espera, descubre que es Andrés el hombre que contrae matrimonio con Pilar. La alegría hace que Concha quiera ir a donde ellos, pero las piernas le fallan y la joven cae al suelo. Desde allí, mientras los novios disfrutan de su amor, la joven pierde poco a poco la fuerza que le queda.

En cuanto a las aportaciones de diferentes expertos cinematográficos, se debe destacar que José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* recalca la existencia de un mestizaje en la narración del director maño, al mezclar el arte andaluz y el madrileño. En opinión de este autor, se produce un "matrimonio entre el flamenco andaluz y la chula madrileño" (p. 324).

> *La chavala* expresa ese nuevo casticismo reconvertido a finales de siglo por la zarzuela, mezcla de la gitanería y del flamenco aclimatado en Madrid, y actualizado o redivivo en virtud de la magia de la producción madrileña, presta a anestesiar al espectador español de la época de la dictadura de Primo de Rivera (p. 324).

Por su parte, Agustín Sánchez (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, considera que "a juzgar por la citada versión novelada de *La Chavala*, su argumento se asienta sobre una estructura muy nítida, que va ensamblando ambientes y personajes

con un hilo narrativo que sólo se enmaraña innecesariamente en un par de ocasiones" (p. 41). Así, y según este autor, gracias a estos elementos "el resultado es un melodrama en toda regla" (p. 41).

Como punto final a este apartado, esta investigación ha considerado interesante destacar la comparación realizada por el profesor José María Claver (2012) entre la obra cinematográfica de Florián Rey y el sainete de referencia escrito por Fernández Shaw y López Silva. A través de ella se comprueba que el director maño dota a su narración con una gran cantidad de aspectos costumbristas ausentes en el sainete base.

> Debió estar muy presente esta fusión de elementos costumbristas en esta película de Florián Rey, a tenor de las noticias que de ella se han conservado. Una idea que se refuerza cuando contrastamos la descripción que nos ha quedado de la película con el sainete original de Carlos Fernández Shaw y José López Silva. No solo es que no se incluya las actuaciones flamencas del café La Buena Sombra donde canta flamenco el tío Céfiro y la Chavala, sino que tampoco Román es torero, ni nada que se le parezca, sino un granuja y chulo bravucón, que ronda a Pilar. Estas secuencias son, sin duda, añadidas por Florián Rey y no están presentes en el texto original de la zarzuela, para proporcionar –imaginamos- mayor color costumbrista a la obra: flamenco, cafés cantantes, navajas, amores y toreros (p. 324).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, cabe señalar que debido a que actualmente ambas cintas carecen de ejemplares conservados, el estudio de las mismas se realizará a través de las sinopsis argumentales recogidas anteriormente.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, ambas son películas silentes, categorizadas dentro del género del melodrama, ambientadas en Madrid, cuyo argumento se basa en una zarzuela común y rodadas en blanco y negro. Sin embargo, se debe señalar las dos películas transcurren en décadas distintas, adecuando cada cineasta la historia al momento en el que se filman sus metrajes.

Profundizando en el argumento de ambas cintas, se debe señalar que ambos realizadores respetan a los mismos personajes protagonistas, independientemente del carácter que cada uno de los directores les haya dado y comparten un mismo espacio geográfico y, aproximadamente, un mismo espacio temporal. Por otro lado, ambas películas mantienen unas relaciones e interacciones similares entre los personajes, siendo el amor y los celos el conflicto clave de las narraciones.

Finalmente, todo esto se debe matizar teniendo en cuenta que, al no existir copias de las mismas, no se ha podido tener en cuenta numerosos matices secundarios. No obstante, y a pesar de la gran cantidad de incógnitas planteadas, esta investigación considera, debido a la similitud existente entre las breves sinopsis recogidas, que la obra de 1925 es un *remake* de la película de Alberto Marro estrenada en 1914.

Los guapos o gente brava

- Original: *Los guapos* (Segundo de Chomón, 1910)
- Primer *remake: Los guapos o gente brava* (Manuel Noriega, 1925)

En 1910, el cineasta turolense Segundo de Chomón estrena la película *Los Guapos*. Como se puede comprobar, se trata, una vez más, de una obra de este director aragonés, un hecho que refleja su importancia y relevancia dentro de la historia de la práctica a estudio. Profundizando en la cinta a de 1910, esta obra basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y José Jackson en 1905. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación de dicha pieza lírica.

Atendiendo a la pieza de referencia, Arniches y Jackson escriben, en prosa y verso, una zarzuela estructurada en un acto, que a su vez está dividido en tres cuadros. En lo que respecta a la fecha de estreno, la obra fue presentada al público el 22 de abril de 1905 en el Teatro Moderno. Así, la acción de esta zarzuela se desarrolla en 1840 en una sierra próxima al municipio gaditano de La Línea de la Concepción. A lo largo de esta obra, ambos autores se basan en el contrabandista, un personaje muy típico del cine de estos años. Respecto al argumento de la obra, conviene tener en cuenta el resumen que realiza el investigador José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939).*

> Un pasajero, Pepe el Malagueño, se enamora de María Luz, la hija del contrabandista Francisquito. En la cueva en la que esconden el botín, María Luz cuenta a su padre que está enamorada. Llega Pepe y pide parte del botín, pero no se lo dan, entonces solicita un puesto al capitán Francisquito. Al no otorgárselo, Pepe abofetea al padre de María Luz. El capitán quiere matarlo, pero su hija se interpone y le explica que es su enamorado. Entonces el padre accede y da a Pepe la mano de su hija y el puesto de capitán. Cinco años después, han tenido una hija. Durante la fiesta de cumpleaños los hombres hacen los preparativos para una nueva partida. Llega Francisquito y reclama un puesto en la partida, como cinco años atrás hiciera Pepe. Este le cede el puesto, pero el suegro quiere ganarlo y le da una bofetada. Pepe quiere matarlo, pero esta vez es la nieta la que se interpone y logra que Pepe le perdone (pp. 99 - 100).

Por otro lado, cinco años después del estreno de *Los Guapos*, el director Segundo de Chomón presenta al espectador la primera adaptación cinematográfica de la obra. Esta película es la primera obra de la productora de Chomón y Fuster. Así, Segundo de Chomón es el encargado de la dirección del *film*, del guión de la película y uno de los responsables de la productora encargada de financiar la pieza cinematográfica. Además, y como afirma Claver (2012), se debe señalar que con este largometraje la cinematografía española realiza una incursión "en el universo costumbrista andaluz a través de uno de los estereotipos andaluces creados por el costumbrismos romántico: el contrabandista" (p. 222). Con respecto al argumento de esta pieza cinematográfica, el historiador cinematográfico Juan Gabriel Tharrats (1988), autor del libro *Los 500 films de Segundo de Chomón*, resume la narración de esta obra y aclara que dicho argumento coincide con el de la zarzuela de origen.

> Coralillo sacando agua del pozo, María en la ventana regando las flores, la madre de Coralillo le pregunta por qué está triste María Luz, y su hija le explica que está enamorada de un pasajero. En este momento el pasajero se aproxima, madre e hija se marchan. María Luz y el forastero se quedan solos. Éste que es Pepe el malagueño, no puede alejarse de ella y le declara su pasión.

> Unos contrabandistas llegan a una cueva a esconder el botín, les alumbra la tía Chicharra. Francisquito besa a su hija María Luz que le cuenta estar

enamorada. Salen de la cueva los contrabandistas para repartirse el dinero. Llega Pepe el malagueño y pide le den su parte pero no se la dan, éste dice que quiere ganarla. Dispuesto todo para una nueva marcha, Pepe pide un puesto al capitán y al negárselo éste, aquél le pega una bofetada. El capitán Francisquito quiere matarle pero se interpone su hija explicándole a su padre que Pepe es el forastero a quien ama. El padre accede, dándole a Pepe la mano de su hija y el puesto de capitán.

Cinco años después, María Luz está con su hijita en brazos meciéndola. Pepe llega para besar a la niña y al verla dormida la acuesta.

Fiesta aniversario de la pequeña. La fiesta se celebra en el interior de la casa de María Luz, interrumpida por la llegada del padre que según costumbre viene a besar a su nieta. Y mientas la fiesta continúa, los hombres parten para hacer el contrabando.

En el exterior se están haciendo los preparativos, llega Francisquito y pide un puesto en la partida como cinco años atrás hizo Pepe el malagueño. Este le cede el suyo pero el suegro quiere al igual que el yerno ganarlo también y le arrea una bofetada. Pepe colérico, quiere matarlo, pero la niña, la nieta, se echa en brazos de su padre. Este recuerda lo que hace cinco años pasó y perdona (p. 137).

Por otro lado, en 1925, quince años después del estreno de la cinta de Segundo de Chomón, el director, actor y guionista Manuel Noriega estrena su nueva película *Los guapos o gente brava*. Esta obra, una comedia protagonizada por Sofía Alverá y Antonio Gil Varela, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y José Jackson en 1905.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Manuel Noriega, director de la obra, y el de José Buchs, guionista de la misma. Con respecto a Buchs, y como señala Ventajas (2005), este cineasta "tenía en proyecto dirigir la película, pero sus desacuerdos con los responsables de la productora le llevaron a abandonar el cargo de director artístico de la

misma" (p. 205). Profundizando en el resto de departamentos, Enrique Blanco y Emilio Pozuelo fueron los encargados de la fotografía y los decorados, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, la cinta de 1923 estuvo protagonizada por Eugenia Zúffoli, Manuel Rusell, Javier Rivera, Enriqueta Soler, Antonio Gil Varela, Juan Nadal, Ramón Meca, Sofía Alverá, Sánchez Palma, entre otros. Con esta obra, Noriega presenta una comedia silente y rodada en blanco y negro. Profundizando en la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la compañía madrileña Atlántica Films S.A. Respecto al argumento narrativo de este drama, estructurado en cinco partes, Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993) aportan en su libro la siguiente sinopsis:

> En la serranía de Ronda vive una partida de contrabandistas acaudillados por Don Frasquito "El Rubio". Hasta allí llega "El Malagueño", quien se enamora de María Luz, casándose con ella y convirtiéndose en el jefe de la banda, contra la voluntad de Don Frasquito. Pasan los años y los hombres siguen murmurando la cobardía de Don Frasquito al consentir que le arrebataran el mando. Para conjurar la maledicencia, se enfrenta al "Malagueño" delante de todos. "El Malagueño" resulta vencedor, pero ante los ruegos de su mujer, concede el perdón a su rival (p. 78).

Por otro lado, y antes de profundizar en el análisis comparativo de estas dos cintas, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de estas obras, lo que dificulta su estudio. Respecto a la prensa especializada, ésta no destaca especialmente la presencia de dicha cinta. No obstante, se realizan pequeñas notas de prensa informando de la incorporación al proyecto de alguno de los actores más destacados de la época o la vinculación del argumento fílmico con la zarzuela de Carlos Arniches. No obstante, gracias a los datos recuperados a lo largo de este epígrafe y a través de la sinopsis argumentales de dichas cintas, esta investigación ha podido llegar a conocer diferentes matices vinculados con el proceso de realización de la película, el equipo técnico y artístico, el elenco actoral y el esquema argumental de cada una de las películas a estudio.

Gracias a todo lo anteriormente detallado, se debe señalar que ambas obras son películas silentes, rodadas en blanco y negro, ambientadas en Andalucía, categorizadas dentro del género cómico y cuyo argumento se basa en una zarzuela común. Además, se

puede afirmar que Manuel Noriega reproduce, de forma muy parecida, la narración llevada a cabo por Segundo de Chomón en su película *Los guapos* (1910). Así, el director asturiano mantiene a los personajes de la obra original, sus tramas personales, el desarrollo de las mismas y sus desenlaces. Debido a todas estas similitudes, y a pesar la imposibilidad de visionar de forma directa las obra a estudio, esta tesis doctoral considera que la película de 1925 es un *remake* de la obra de Segundo de Chomón estrenada en 1910.

5.4. Años 30 (1930 – 1939)

A lo largo de esta nueva década, el cine nacional sufre un considerable retroceso debido a la complicada situación política y social en la que se encuentra España. De este modo, y debido al conflicto militar que tiene lugar en la segunda mitad de esta década, el cine español reduce su producción y se paralizan proyectos ya iniciados. Además, también cabe destacar que un gran número de cineastas se exilian fuera de las fronteras españolas y comienzan, desde sus nuevos hogares, diferentes creaciones fílmicas.

Otro de los factores que influyen en el descenso de la producción de obras nacionales es que, a comienzos de los años 30, llegan a España películas sonoras de origen extranjero, por lo que los *films* españoles dejan de interesar a los espectadores de la época. A modo de ejemplo, cabe destacar que en 1931 tan sólo se estrenaron cuatro obras nacionales, una tendencia que se repite con ligeras variaciones en los años sucesivos. Sin embargo, en 1934, las películas españolas logran un repunte con un total de 21 cintas. En este sentido, se debe señalar que es en ese mismo año cuando aparece el primer éxito del cine sonoro español, una película que será estudiada en este epígrafe, ya que se trata de un *remake* cinematográfico, y que lleva por título *La hermana de San Sulpicio* (Florián Rey, 1934).

Profundizando en el contexto cinematográfico de los años 30, cabe destacar que, durante los primeros años de esta década, los temas a tratar son el costumbrismo, el drama social, la sátira, la comedia y el romanticismo. Por otro lado, se debe señalar que existe una escasa originalidad en los argumentos de las historias filmadas. Esto se debe a que, al igual que en la década anterior, hay un claro interés por parte de escritores y dramaturgos de la época en llevar sus obras a la gran pantalla.

Continuando con los aspectos característicos del cine de la época, la realización fílmica española se ve influenciada por los *films* extranjeros estrenados en las salas nacionales, elevando el dominio de la técnica cinematográfica por parte de los realizadores. Así, se incorporan innovaciones tecnológica como el *travelling* óptico, el empleo expresivo del color o los números musicales. Por otro lado, y a lo largo de estos años, surge el cine utilizado como propaganda de las nuevas tendencias políticas,

aumentan las películas testimoniales y se potencia el cine taurino, el folclórico-romántico y el costumbrismo rural castellano y aragonés.

En otro orden de cosas, cabe destacar que, a pesar de las vicisitudes a las que se enfrenta el séptimo arte español, durante la década de los años 30 se crean nuevas productoras, se fortalecen las ya establecidas, se consolida la fama y el reconocimiento de determinados directores y aparecen los primeros estudios sonoros en diversas ciudades españolas. Además, también tiene lugar el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, se funda una escuela de documentalistas para el impulso del género documental y un Consejo de la Cinematografía, una institución fundamental para el desarrollo del séptimo arte en España. Como se puede comprobar, estos avances en el terreno fílmico buscan fomentar el crecimiento de los proyectos audiovisuales de origen español. Sin embargo, dicho objetivo se ve truncado por la Guerra Civil, un conflicto que se alarga en el tiempo debido a la posguerra y que impide así la recuperación inmediata del cine nacional.

Profundizando en la repercusión de la Guerra Civil española en el terreno cinematográfico nacional, se debe señalar que dicho enfrentamiento bélico provoca toda una decadencia en la industria del cine. No obstante, y a pesar de la complicada situación, la producción fílmica no se detiene durante los años de la contienda. Esto se debe a que los gobiernos utilizan las películas como un medio más de propaganda. Así, el número de largometrajes de ficción disminuye, mientras que los documentales y los noticiarios aumentan debido a que ofrecen una mayor posibilidad de influencia ideológica sobre los espectadores.

En otro orden de cosas, y dependiendo del bando político, el público de la época se encuentran con un cine proletario en el caso de la España republicana, mientras que en la zona nacional la actividad fílmica estaba relacionada principalmente con la propaganda de la Falange. Además, se debe señalar que gobierno franquista establece un sistema de control sobre la producción fílmica a través de una Junta Superior de Censura Cinematográfica y un Departamento Nacional de Cinematografía.

Por otro lado, y atendiendo a la práctica a estudio en esta tesis doctoral, se debe señalar que el *remake* cinematográfico español continúa en aumento, permaneciendo al

margen del complicado panorama nacional. De hecho, esta praxis supera la producción de décadas anteriores, llegando a estrenarse 15 nuevos *remakes*. Incidiendo en estas obras, cabe destacar que 13 de ellas son primeros *remakes* y dos están categorizadas como segundos. Además, dichas cintas se concentran entre los años 1934 y 1939, con la única excepción del segundo *remake* de *Carceleras*, que fue dirigido por José Buchs y entrenado en 1932. En este sentido, 1935 es el año más fructífero con un total de 6 estrenos y los cineastas que más *remakes* filman a lo largo de esta década son Benito Perojo con tres y Florián Rey y José Buchs con dos cada uno. En otro orden de cosas, se debe señalar que cinco de los *remakes* estrenados en los años 30 son *autoremakes*, como es el caso de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934), *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936), *Carceleras* (José Buchs, 1932) y *El castigador castigado* (Ricardo de Baños, 1936).

Por otro lado, y antes de profundizar en las obras a estudio, esta investigación ha querido incidir en ciertas características básicas que se mantienen en la mayoría de las cintas a estudio. De este modo, se debe señalar que todas son rodadas en blanco y negro y basan su argumento en una novela, obra de teatro o zarzuela de referencia. Además, se ha podido comprobar que estos largometrajes utilizan en sus narraciones temas relacionados con el costumbrismo andaluz, en el caso de *Rosario, la cortijera* (Benito perojo, 1934) o *La reina mora* (Carlos Fernández Ardavín, 1937); las historias taurinas, como en *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936) o *El niño de la monjas* (José Buchs, 1935); o las comedias románticas, como en *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o *La casa de la Troya* (Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, 1939).

Continuando con el estudio de estas obras, cabe destacar que varios de estos largometrajes actualizan su narración a la época en la que son filmados, permitiendo así que el público empatice con las tramas principales y las vivencias de los personajes. De este modo, se traslada al presente la historia original, mostrando los cambios sociales, culturales y políticos que han tenido lugar en la sociedad española y las nuevas modas, medios de transporte o arquitectura. Esto se puede observar en obras como Don *Quintín, el amargao* (Luis Marquina, 1935), *El negro que tenía el alma blanca* (Benito perojo, 1934) o *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934). Sin embargo, también se producen obras que mantienen el espacio temporal de la obra original como es el caso de *La verbena de*

la Paloma (1935) de Benito Perojo o *El 113* (1935) de Rafael J. Sevilla y Ernesto Viches.

Por último, cabe destacar que, en esta década, el motivo principal por el que los directores llevan de nuevo a la gran pantalla historias ya narradas es la incorporación de mejoras tecnológicas. En este sentido, la llegada del sonido a los estudios de rodaje nacionales tiene una gran importancia, ya que permite a los cineastas versionar historias ya narradas e incorporarles diálogos, música y efectos sonoros. De hecho, en la mayoría de los casos, en ambas cintas se mantiene el mismo esquema argumental, tramas principales y personajes protagonistas, pero la diferencia reside en la introducción de números musicales, escenas de transición con música y sonidos ambiente que ayudan a comprender mejor la acción. Además, la teatralidad del cine mudo deja paso a interpretaciones más realistas, ya que, con los diálogos, los actores dejan la gesticulación para transmitir con la voz muchos más matices a sus personajes.

En definitiva, cabe destacar que en los años 30 la práctica a estudio sigue en auge, ya que aumenta la producción de *remakes* cinematográficos a pesar de las enormes dificultades económicas y sociales que conlleva el estallido militar en España. Así, y como se ha comentado anteriormente, el principal impulsor de la realización de esta praxis es la llegada del sonido a los estudios cinematográficos nacionales. De este modo, los directores españoles no duda en versionar historias ya narradas anteriormente, incorporando las múltiples oportunidades que ofrece el nuevo cine sonoro con el objetivo de atraer al espectador. De este modo, en casi todas las obras a estudio, se produce un *remake* de ampliación y actualización por incorporación de las innovaciones tecnológicas.

La hermana San Sulpicio

- Original: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927)
- Primer *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
- Segundo *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952)
- Tercer *remake*: *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971)

En 1927, el director, productor y guionista zaragozano Florián Rey estrena su película *La hermana San Sulpicio*. Esta obra, una divertida comedia con tintes religiosos y protagonizada por Imperio Argentina, María Anaya y Florencia Bécquer, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo asturiano Armando Palacio Valdés en 1898. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación de dicha pieza literaria.

Atendiendo a la novela de referencia, se debe señalar que este autor asturiano, perteneciente al Realismo del siglo XIX, construye una obra costumbrista, ambientada en la Andalucía de la época, y con una trama sencilla y entretenida. La novela narra la historia de un gallego burgués llamado Ceferino que se enamorado locamente de Gloria, una novicia andaluza, por la que dejará su tierra para ir a buscarla, sin saber si ésta renovará o no sus votos. Por otro lado, cabe destacar que rápidamente la novela logra un éxito rotundo, especialmente entre el sector femenino de la época, llegando a ser traducida a diversos idiomas. En este sentido, el propio autor hace las siguientes declaraciones acerca de su novela:

> He narrado una aventura de amor y la he hecho florecer en el país del amor y de las flores; la he prestado el aliciente del contraste sin llegar al pecado; este es el secreto de su éxito lisonjero. El amor nos interesa a los viejos y a los jóvenes, a los grandes y a los pequeños. Todas las otras religiones tiene sus adeptos y sus herejes; pero en este favorable dios todos creemos; sus hazañas y prodigios constituyen la historia del linaje humano (Palacio, 1917, p. 7).

Gracias al éxito cosechado y al interés que despierta la novela de Armando Palacio Valdés entre los lectores de la época, la obra literaria no tarda en ser llevada a la gran pantalla. Así, en 1927, el director de cine Florián Rey estrena la primera adaptación cinematográfica de la novela. Esta nueva película supone la séptima cinta

del realizador maño. En esta ocasión, Rey respeta el título de la pieza literaria manteniéndolo en su creación cinematográfica.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe señalar el trabajo realizado por Florián Rey, director y guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, José María Beltrán y José María Torres fueron los responsables de la fotografía y los decorados del *film* respectivamente. Además, la obra de 1927 estuvo protagonizada por Imperio Argentina, Ricardo Núñez, Modesto Rivas, Florencia Bécquer, María Anaya, Pilar G. Torres, Carmen Fernández y Guillermo Figueras, entre otros. Por otro lado, dentro de este elenco actoral, destaca una joven Imperio Argentina, que con apenas 17 era toda una desconocida. Sin embargo, logra el papel de protagonista tras ser descubierta "cantando tangos en el Teatro Romea" (Ruiz, 2014, p. 391) por el director de la obra. De este modo, *La hermana San Sulpicio* es el pistoletazo de salida para esta gran figura de la interpretación nacional.

Con esta obra, Rey presenta una sencilla comedia religiosa, categorizada dentro del cine mudo español, con aproximadamente 3500 metros de metraje y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Perseo Films S.A., mientras que la distribución estuvo en manos de Unión Cinematográfica Española.

Profundizando en el argumento, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, resume de la siguiente manera la historia narrada por el cineasta maño:

> Delicado de salud, el joven médico gallego Ceferino Sanjurjo se traslada a un balneario de Andalucía para tomar las aguas. Allí, la hermana San Sulpicio, una alegre monjita que canta unos fandanguillos junto a sus compañeras, causa a Sanjurjo honda impresión. Se trata de una rica heredera sevillana, sin excesiva vocación, a punto de renovar sus votos religiosos, paradoja que obedece a los oscuros intereses del administrador de la finca de su familia, don Óscar.
>
> Cuando las monjas abandonan el balneario, Ceferino se presenta en el convento en busca de la hermana, circunstancia que el sacerdote desaprueba,

llamando a la religiosa a capítulo. El conde de Padul, tío de Gloria, nombre real de la protagonista, ordena entonces a don Óscar sacar a la muchacha del convento.

Reincorporada a la vida civil, Gloria recibe la ronda de Ceferino ante su balcón. La relación no es de agrado de Daniel Suárez, un cínico malagueño ansioso de la dote de Gloria, que intenta predisponer a la muchacha contra Ceferino, haciéndole creer que su novio también pretende a las hijas de Anguita.

Más Ceferino se encuentra cada día más enamorado de Gloria a la que solicita en matrimonio. La visita de Ceferino al conde de Padul hace que don Óscar vea en el gallego un rival peligroso. A la desesperada, el administrador manda a unos esbirros para que secuestren a Gloria y la reintegren al convento. Para impedirlo, Ceferino esgrime una pistola y todos acaban en comisaría.

El escándalo retumba en toda Sevilla y el conde de Padul advierte a su hermana doña Tula, madre de Gloria, que no tolerará que Gloria tome otro camino que no sea el del altar. Luego de tantas dificultades, Ceferino logra finalmente ver cumplido su sueño y su boda con Gloria tiene lugar entre el regocijo de los asistentes. Tras la ceremonia, la pareja disfruta en París de un romántico viaje de novios. Plena de felicidad, Gloria vuelve al convento, pero sólo para visitar a sus queridas ex compañeras –la hermana María del Socorro, la hermana San Onofre y las demás-, a quienes nunca podrá olvidar (pp. 390 – 391).

Conocido el argumento, el historiador cinematográfico Luis Enrique Ruiz alaba la adaptación realizada por el director mano y destaca que Florián Rey evita caer en la españolada dotando "de expresión a las imágenes, con lo que logra limitar el número de intertítulos y completar un filme muy ameno" (p. 391).

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de esta cinta de 1927, lo que imposibilita la visualización directa del material filmado. En este sentido, y como afirma, José María Claver (2012) "desgraciadamente, no conservamos sino unos poco fragmentos de la

película y una serie de críticas para trazar el impacto que el film tuvo" (p. 371). Sin embargo, gracias a las investigaciones realizadas acerca de esta narración y a los artículos publicados en la prensa especializada del momento, se ha podido recopilar una gran cantidad información que permite realizar un detallado análisis comparativo con las sucesivas obras. Además, la Filmoteca Española conserva varios fotogramas, de tres minutos de duración, de la cinta de 1927. En ellos se puede ver a Gloria paseando con Ceferino por unos jardines, ambos con un niño, Ceferino agarrando el brazo del pequeño, la joven criatura llorando y a Gloria consolándolo.

En otro orden de cosas, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, recoge la opinión de Armando Palacio Valdés, creador de la novela de referencia, acerca de esta primera adaptación cinematográfica de su obra. En primer lugar, Sánchez Vidal recuerda la negativa del escritor asturiano a la hora de ceder los derechos de su obra, llegando a rechazar al empresario Gregorio Martínez Sierra para la adaptación teatral de la novela. En lo que respecta a las valoraciones personales acerca de la película, Palacio Valdés critica, a lo largo de diversas entrevistas realizadas en dicha época, "la excesiva libertad de la adaptación, de los pocos rótulos que llevaba y de las discontinuidades y saltos bruscos en la exposición que, a su modo de ver, podían hacer oscura y confusa la trama" (p. 93)[42] . No obstante, no todos los aspectos son negativos para el escritor, ya que afirma que la actriz Imperio Argentina salva la película.

Por otro lado, la revista *Popular Film* (04/10/1928), en su número 114, recoge la valoración que realiza el dramaturgo asturiano con respecto a la joven actriz Imperio Argentina, en la que asegura que "don Armando Palacio Valdés, al contemplar a su Hermana San Sulpicio, reencarnada en Imperio Argentina, no pudo por menos de confesar que nadie hubiera interpretado y sentido mejor el papel de su protagonista novelesca que esta encantadora *vedette*" (p. 6).

[42] En lo que respecta a los datos recogidos y citados anteriormente por Agustín Sánchez Vidal (1992), en su libro *El cine de Florián Rey*, el propio investigador señala el origen de los mismos. Este estudioso cinematográfico puntualiza, a través de una nota a pie de página, que dicha información fue publicada en el nº 8 de la revista *La Pantalla* (17/02/1928), donde se recoge una entrevista realizada por J.L. Salado al maestro cinematográfico Armando Palacio Valdés. Cabe señalar que dicho artículo se titula "Conversación con Armando Palacio Valdés acerca de *La Hermana San Sulpicio*".

A pesar de las reticencias que muestra el autor de la novela de referencia, los críticos y expertos cinematográficos de la época opinan todo lo contrario ya que alaban la fotografía de la cinta, los efectos en las imágenes y las elipsis temporales que el director realiza a lo largo del *film*, entre otros muchos aspectos visuales y técnicos. En este sentido, la revista *Popular Film* (09/02/1928), en su número 80, considera la nueva obra de Rey como "una de esas producciones que elevan el plano artístico y técnico de la cinematografía española" (p. 12). Por su parte, el diario *La voz* (09/02/1928), asegura que "jamás se ha puesto tanto amor en llevar a la pantalla una obra cinematográfica" (p. 7). Además, esta publicación recalca que tanto el director como el resto del equipo técnico y artísticos no han dudado en trabajar duro para superarse (p. 7) a la hora de realizar esta pieza cinematográfica. Por último, el *Heraldo de Madrid* (15/02/1928) asegura que la obra cinematográfica de 1927 "no ha perdido ni un solo detalle de los que tan agradablemente leímos en el libro" y que Rey presenta una película "suave y preciosa, como la novela, que cautiva durante su transcurso" (p. 5).

En 1934, siete años después del estreno de la obra de Rey, el propio Florián Rey estrena su nueva película titulada *La hermana San Sulpicio*. Así, lleva por segunda vez a la gran pantalla la historia de Gloria y Ceferino. Esta obra, una comedia amena con elementos religiosos y protagonizada nuevamente por Imperio Argentina, basa su argumento en una novela homónima y escrita por el dramaturgo asturiano Armando Palacio Valdés en 1898. Cabe señalar que esta nueva adaptación cuenta con la incorporación del sonido entre sus actualizaciones técnicas, un avance tecnológico que permite disfrutar de las canciones y números musicales interpretados por la propia Imperio Argentina y Miguel Ligero.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en la cinta a estudio, se debe destaca el trabajo realizado por Florián Rey, director y guionista de este proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Joaquín Turina fue el responsable de la música, mientras que Heinrich Gärtner y Carlos Pahissa se encargaron de la fotografía del *film*. Por otro lado, y atendiendo al elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Imperio Argentina, Miguel Ligero, Salvador Soler, Rosita Lacasa, Ana Adamuz, Luis Martínez Tovar, Mari Paz Moliner, María Anaya, Juan Calvo y Nicolás D. Perchicot, entre otros. Con esta obra, Rey presenta una comedia sonora, con una duración de 90 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción,

este largometraje fue llevado a cabo por la empresa valenciana CIFESA, mientras que la distribución estuvo en manos de Cinexport.

En relación a la sinopsis argumental de la obra, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940 , Volumen F-3*, resumen de la siguiente manera la nueva película de Florián Rey:

> Al balneario de Marmolejo, a la sombra de Sierra Morena, llega Ceferino Sanjurjo, un joven médico gallego que pronto entabla relaciones cordiales con tres monjas, una de las cuales, la hermana San Sulpicio, le sorprende por su alegría y jovialidad, sin que le sea ajena su juvenil belleza. Con la excusa de dispensar cuidados a la maltrecha salud de la monja de más avanzada edad, el médico las acompaña cada día en el ritual de tomar las aguas. La hermana San Sulpicio, cuyo nombre de seglar es Gloria Bermúdez, va poco a poco ganándose el corazón de Ceferino con su gracia y carácter campechano. El gallego comparte habitación con Suárez, un malagueño que tampoco ha pasado por alto el atractivo de Gloria, creándose cierta rivalidad entre ambos. Las sospechas de Ceferino sobre que Gloria no ha nacido para la vida conventual se hacen patentes al verla cantar peteneras y seguidillas, confirmándose más tarde cuando la propia monja confiesa que no piensa renovar sus votos. Las religiosas parten hacia Sevilla y Ceferino va tras ellas, dispuesta a sacar del convento a Gloria y hacerla su esposa. La conversación entre Ceferino y el capellán de la congregación no puede ser menos alentadora, pues no sólo se opone frontalmente ante tales pretensiones sino que Gloria es castigada a consecuencia de ello. El médico y su amada se cruzan mensajes a través de la criada de Gloria, en los que, aunque la monja parece rechazar las proposiciones de Ceferino, sí deja entrever cierto cariño y coquetería. No dándose por vencido, Ceferino encuentra ayuda en Isabel, prima lejana de la monja, quien le revela que Tula, la madre de Gloria, se halla dominada por un administrador que decidió internar a la joven en una orden religiosa para quedarse con la fortuna de la familia. La postura amenazante del padre de Isabel permite que Gloria salga del convento. Dando muestras de cierta audacia, Ceferino se introduce en casa de los Bermúdez trabajando como ayudante del administrador, lo que facilitará mayor

> fluidez de relaciones con Gloria, a pesar de que ella no parezca tomarse muy en serio su noviazgo. Daniel Suárez, el malagueño del balneario, también ha viajado a Sevilla y sus embustes provocan un distanciamiento en la pareja, pero gracias a la intervención de Isabel en una fiesta campestre que organiza, y a la que acuden Ceferino y Gloria, se logran aclarar los malentendidos y restablecer el noviazgo. No acaban ahí las dificultades, ya que doña Tula, enterada de los amores de su hija, pretender que ésta reingrese en el convento por la fuerza, lo que impide en última instancia el propio Ceferino. Al cabo de unos días, una magnífica boda que se comenta por toda Sevilla rubrica el gran amor de Ceferino Sanjurjo y la ex hermana San Sulpicio, quienes seguidamente partirán de luna de miel hacia París (pp. 137 - 138).

Una vez establecido el argumento de la obra a estudio, se debe señalar que, con esta nueva obra, el director maño cuenta de nuevo una historia de amor entre un joven gallego y una novicia andaluza que se conocen en un balneario. De hecho, esta película ágil, sencilla y dinámica, alcanzó un éxito inmediato, llegando a tener todas las "localidades agotadas en cuestión de horas, tumultos que hubo de contener la fuerza pública y mantenimiento de las sesiones a pesar de las celebraciones navideñas y de Reyes, que habitualmente dejaban desiertas las salas" (Sánchez, 1991, pp. 177 – 178). En este sentido, la obra llegó a eclipsar los estrenos norteamericanos del momento.

Profundizando en la cinta, y como se puede comprobar, Florián Rey respeta los elementos clave de la película original y de la novela literaria de referencia en su nueva creación audiovisual. Así, el investigador Agustín Sánchez (1991) destaca como la obra "sigue, básicamente, la trama de la novela de Armando Palacio Valdés" (p. 178). Por otro lado, y atendiendo a la estructura narrativa de la obra, este mismo autor puntualiza los siguientes aspectos de la cinta:

> Lo más interesante de la película de Rey quizá sea su estructura y sistema narrativo, por híbrido y dubitativo que este sea […] A diferencia de otras películas suyas […], esta surge de una novela, que claramente, no interesa en su integridad, sino podada de sus frondosidades y, sobre todo, por el potencial morboso que supone una monja cantarina o –dicho de otro modo- ver a Imperio

> Argentina de monja. De ahí, quizá, que se haya despiezado el origen en pequeños cuadros casi sainetescos (pp. 179 – 180).

Debido a la ausencia de ejemplares conservados de la obra original, esta investigación ha considerado necesario profundizar, más aún, en los diferentes estudios que comparan ciertos aspectos de dichas narraciones. Ante la imposibilidad de visionar la cinta de 1927 de forma directa, esta investigación ha podido conocer las diferencias existentes entre ambos *films* gracias a diversos estudios académicos. Así, José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* sostiene que la principal diferencia entre ambas cintas es la diferente decoración empleada, ya que Florián Rey otorga en la película de 1927 una "mayor relevancia a la ambientación costumbrista". Frente a esto, en la de 1934, este director aporta un "mayor protagonismo a lo intimista" (p. 470). Sumado a esto, el realizador maño suprime en su segunda adaptación "toda referencia al flamenquismo que tenía la novela original y que debió formar parte de la versión muda de 1927" (p. 471)

En otro orden de cosas, en la obra de 1934 se elimina "todo aspecto que pueda herir las sensibilidades debidas a la relación amorosa del protagonista con una novicia" (p. 470). Así, Florián Rey respeta y cuida especialmente todos los aspectos de carácter religioso existentes en sus narraciones, evitando la burla, los dobles sentidos o el menosprecio. Además, esta nueva obra cuanta con un aspecto más cinematográfico, más visual y fluido frente a la obra original. No obstante, y como señala Sánchez Vidal (1991), Florián Rey utiliza esta novela "como marco general, los cuadro dramáticos como segmentación intermedia y la música en una doble función: protagonista en todos los cantables que interpreta Imperio y como comentario sonoro a las secuencias mudas" (pp. 180 – 181).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y a través de una detallada comparación, esta investigación podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de comenzar con dicho estudio, se debe insistir en que no se conservan ejemplares de la cinta original, por lo que se partirá de las informaciones recuperadas de distintas investigaciones y de la prensa de la época.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos películas reside en la incorporación del sonido al metraje de 1934. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas cómicas con tintes religiosos, basadas en una novela común, ambientadas en Andalucía y rodadas en blanco y negro. Además, estas cintas fueron protagonizadas por Imperio Argentina. No obstante, se ha podido comprobar que cada largometraje a estudio adecúa su contenido al momento en el que fueron filmadas, mostrando así una clara evolución respecto a la obra original.

En primer lugar, y profundizando en los personajes, se debe señalar que las dos obras de Florián Rey se centran en los mismos protagonistas: Ceferino, Gloria, Tula, Óscar, las hermanas del convento y al capellán. Por otro lado, la cinta 1934 incorpora la presencia de Isabel, prima de Gloria, y de Suárez, un joven malagueño compañero de habitación de Ceferino.

Incidiendo en el argumento de la cinta de 1934, Florián Rey respeta la estructura utilizada en la obra de 1927, repitiendo de nuevo el esquema planteado en la cinta original. Así, un joven médico gallego llamado Ceferino se encuentra descansando en un balneario cuando descubre una joven novicia y se enamora. Ella también se interesa por él y duda acerca de sus votos. Poco a poco se van conociendo y aumentan sus sentimientos amorosos. A pesar de eso, Gloria debe volver a Sevilla y Ceferino decide seguirla hasta el convento. Después de varios inconvenientes, problemas y malentendidos, ambos personajes terminan contrayendo matrimonio y siendo felices el uno con el otro.

En lo que respecta a las incorporaciones narrativas, y como se ha comentado anteriormente, la obra de 1934 añade el sonido a su metraje, lo que permite desarrollar nuevas situaciones musicales, canciones interpretadas por Imperio Argentina y Miguel Ligero y aumenta la a través de las tramas de personajes secundarios. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas cintas.

En definitiva, Florián Rey mantiene una estructura argumental base en las dos cinta, en la que están recogidos los mismos personajes, tramas principales y

acontecimientos clave de la novela de referencia. Sin embargo, es destacable que el *film* de 1934 incorpora el sonido, aportando frescura, momentos musicales y la presencia del diálogo hablado a la narración. Así, se debe señalar que la obra de 1934 de Florián Rey es una *remake* de actualización técnica de la cinta del mismo autor del año 1927. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El negro que tenía el alma blanca

- Original: *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927)
- Primer *remake*: *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934)

En 1927, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo estrena su nueva película *El negro que tenía el alma blanca*. Esta obra, un drama con un claro mensaje en contra del racismo y protagonizado José Arguëras, Joaquín Carrasco y Marguerite de Morlaye, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por dramaturgo y periodista cubano Alberto Insúa. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria.

Atendiendo a la obra de referencia, esta pieza literaria ha sido traducida a múltiples idiomas y está considerada como el mayor éxito de Insúa. En cuanto a su argumento, esta novela narra la historia de un hombre negro cubano, educado en el seno de una familia blanca acomodada, que decide trasladarse a Madrid desde Cuba, tras el conflicto bélico del 98. Por su parte, el investigador Luis Gómez (1978), autor del libro *La literatura española en el cine nacional*, valora de la siguiente manera la obra de referencia:

> Muy amena, escrita en estilo directo, sin florituras, con certeras escrutaciones psicológicas, refleja aspectos de la vida nacional y de fuera de nuestras fronteras de los años 20. […] Se exalta al protagonista –lo afirma ya el título- un hombre de color de gran corazón que desde un puesto social muy bajo se eleva, por si mismo, a la cima de la fama. Asume el amor muy importante cometido, como es normativa, en unas ocasiones para bien y en otras para mal, y esto hace que se compliquen las cosas y que interese más al espectador (p. 137).

En este sentido, se trata de una novela llena de pasión, poder, engaños e infelicidades, y que transcurre en una etapa histórica y social complicada. Por otro lado, esta obra guía al lector a través de un viaje apasionante por diversas países como Cuba, España, Francia o Reino Unido. Así, Insúa describe con sumo cuidado, y como si de un personaje más se tratase, los castizos barrios madrileños, los lujosos restaurantes y cabarets parisinos, o los lugares más representativos de Barcelona. A través de estas ciudades, los personajes se introducen por la decadencia del mundo del teatro, la aristocracia corrompida y la acomodada burguesía. En cuanto a su narración, Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*, describe de la siguiente forma el argumento principal de la pieza literaria:

> Don Narciso Núñez, burdo y empresario teatral, necesitado de atraer espectadores para las obras dramáticas que monta en su local, contrata a un famosísimo bailarín negro que ha recorrido en triunfo toda Europa, con el fin de ofrecer al público un incentivo al término de las representaciones teatrales. El bailarín, que se hace llamar Peter Wald y oculta su origen, nació en Cuba en la hacienda propiedad de unos aristócratas españoles quienes, al proclamarse la independencia de la isla, regresaron a España trayendo con ellos al negrito Pedro y a su madre, que servía como ama de cría de una de las hijas de los marqueses. Pedrito Valdés creció en un ambiente muy distinto al cubano y muy pronto, al tiempo que adquiría conciencia de que, por negro, no era como los demás chicos que conocía, se vio reducido a ser objeto de los caprichos y malos modos del hijo de sus dueños. Su situación era tan insostenible que al morir su madre, cuando ya era un joven mayor de edad, resolvió despedirse de la casa en que servía como criado para marcharse a París. Allí, tras no pocas vicisitudes, descubrió sus dotes de bailarín que le llevaron en rápida carrera a una espléndida situación en el mundo del espectáculo donde alcanzó fama y fortuna. Había aceptado actuar en Madrid sólo para conocer la suerte de sus antiguos amos y para vengarse del señorito petulante y cruel que le había humillado a lo largo de años y años. Ahora, en Madrid, Pedro Valdés, o Peter Wald, descubría el estado de miseria moral y económica que había descendido el joven aristócrata que antaño le vejaba. También la indignidad de la hermana del marquesito, a la que había adorado cuando ambos eran jóvenes. Por otra parte, Peter descubre entre las meritorias que forman el cuadro de conjunto de su espectáculo a una

> muchachita, Emma, a la que con esfuerzo logra convencer para que forme pareja con él en sus actuaciones. Terminado el contrato en Madrid, Peter y Emma recorren triunfalmente el mundo entero. El bailarín declara su amor a Emma pero la joven siente auténtico horror hacia la raza negra, tanto que presionada incluso por su padre, y habiendo aceptado ser la esposa de Peter, en el momento en que éste le coloca en un dedo el anillo de compromiso y la estrecha en sus brazos, sufre un ataque de nervios que le pone al borde de la locura. La pareja continúa unida artísticamente aunque Peter ha renunciado a su amor. Vuelven a Madrid para actuar; el triunfo es clamoroso, el mismo obtenido en los "music-halls" de Europa y América, pero Peter es una sombra de sí mismo. Los médicos dictaminan agotamiento físico y debilidad cardiaca. Un día pide poder volver a ocupar la humilde sala que utilizó su madre en el palacio de los Marqueses y allí muere, mientras Emma, vencida al fin su repugnancia por el amor que siente latir en el pecho del negro, se abraza desesperadamente a su cadáver (p. 227)

Atendiendo a las adaptaciones cinematográficas de dicha novela, en 1927, cinco años después del estreno de esta pieza literaria, el director, guionista y productor madrileño Benito Perojo lleva por primera vez a la gran pantalla la novela del periodista cubano Alberto Insúa. En esta ocasión, la cinta a estudio se trata de una coproducción hispano-francesa de la mano de la compañía nacional Goya Producciones Cinematográficas S.A. y la empresa gala Production Francaise Cinematographique

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film*, se debe destacar el trabajo realizado por Benito Perojo, director y guionista del proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Sylvia Filus y Juan Figuera y Vargas fueron los encargados de la producción y la música, respectivamente, mientras que Georges Asselin y Segundo de Chomón fueron los responsables de la fotografía de la cinta. Además, y profundizando en el elenco actoral, este metraje estuvo protagonizado por José Argüeras, Joaquín Carrasco, Marguerite de Morlaye, Andrews Engelmann, Valentín Parera, Concha Piquer y Raymond de Sarka, entre otros.

Con esta película, Perojo realiza un drama social, de aproximadamente 83 minutos de duración, silente y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, y como se ha comentado anteriormente, esta película fue llevada a cabo por

la compañía nacional, Goya Producciones Cinematográficas S.A. y la empresa gala, Production Francaise Cinematographique.

Profundizando en el argumento de la cinta de 1927, los investigadores Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993), autores del *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930, Volumen F 2*, resumen de la siguiente forma la historia narrada en la obra cinematográfica de 1927:

> En Madrid se anuncia el debut, que habrá de ser un éxito, del famoso bailarín negro Peter Wald y de su acompañante Ginette. Tras el nombre del artista, se oculta el que fuera criado de los marqueses de Arencibia, Pedro Valdés, que vuelve a Madrid lleno de tristeza por el color de su piel a pesar de la fama que ha cosechado. Acabado su compromiso con Ginette, contrata a una joven meritoria, Enma Cortadell. Ella acepta, convencida por su padre, a pesar de su obsesiva actitud racista frente a los negros. La pareja disfruta de un gran éxito en París. Cuando Peter le declara su amor, Enma le rechaza y él muere antes de que su amada se arrepienta de su decisión (p. 109).

Continuando con el estudio de este largometraje, Patricia Barrera (2014), autora del estudio *Segundo de Chomón y la adaptación de obras literarias: trucaje y narratividad*, incide en la participación del director turolense Segundo de Chomón en la obra de Perojo. En ella, este realizador, que contaba con grandes conocimientos cinematográficos, trabaja los aspectos más técnicos del *film* y, especialmente, los efectos especiales. Cabe señalar que esta aportación de Chomón es esencial para el éxito de dicha cinta de Perojo. En este sentido, Barrera (2014) explica los principales motivos por los que el director decide trasladar esta historia a la gran pantalla:

> Uno de los motivos por lo que Perojo se decidió a hacer esta adaptación fue el enorme éxito qué alcanzó la novela en su tiempo, además de algunas coincidencias entre episodios de la vida de varios de los personajes y la bibliografía del propio Perojo y la presencia que la cultura de la negritud estaba empezando a tener en los escenarios europeos (p. 103).

Por su parte, Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, destaca y alaba el buen sentido cinematográfico del director madrileño, incidiendo en el montaje analógico ya que "establece asociaciones simbólicas que alimentan la trama" (p. 359).

En definitiva, la película de 1927 logra cosechar un gran éxito, a pesar de no estar exenta de polémica debido a unas declaraciones de Concha Piquer, en el número 37 de la revista especializada *Popular Film* (14/04/1927), en las que asegura que la cinta no fue dirigida por Benito Perojo, sino por un operador francés. Además, sostiene que este cineasta madrileño era incapaz de dirigir artísticamente una película (p. 7). No obstante, numerosos autores consideran que dichas declaraciones no fueron más que un montaje publicitario.

En 1934[43], siete años después del estreno de la obra original, Perojo lleva de nuevo a la gran pantalla la historia del famoso bailarín negro. Esa primera obra fue, según Heinink y Vallejo (2010), el "mayor éxito comercial de la etapa muda de su carrera" (p. 205). Así, el *film* de 1934 cuenta con avances técnicos inexistentes en la primera cinta. El sonido se incorpora a la obra y con él, un desarrollo más cuidado y ágil en la narración de los acontecimientos.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Benito Perojo, director y guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Fred Mandel y Daniel Montorio, Fernando Mignoni fueron los encargados de la fotografía, la música y los decorados, respectivamente. Además, y profundizando en el elenco actoral, la cinta de 1934 estuvo protagonizada por Antoñita Colomé, Marino Barreto, José María Linares Rivas, Angelillo y José Calle, entre otros. Con esta nueva obra, Perojo presenta un drama sonoro, con una duración de 88 minutos y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue desarrollado por las empresas Exclusiva Balart y Simó, y Comercial Films.

[43] En 1951, el director, productor, actor y guionista argentino Hugo del Carril estrena la tercera adaptación de la novela *El negro que tenía el alma blanca*, pero debido a su nacionalidad esta no será analizada en esta investigación.

En lo que respecta a la sinopsis argumental de la nueva obra cinematográfica de Benito Perojo, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) resumen de la siguiente manera la historia narrada en la película de 1934:

> El primogénito de los marqueses de Arencibia es un joven cruel y consentido que disfruta abusando de los que están a su servicio, sobre todo de Pedro, el criado negro de su palacete madrileño. Hastiado del trato humillante del señorito Néstor y de sus bromas de mal gusto, el sirviente abandona la mansión y marcha a Barcelona. Allí traba amistad con un delgaducho limpiabotas llamado Nonell, que le convence de buscar juntos un futuro mejor en París. La capital francesa los deslumbra con su vida nocturna y su lujo, pero la falta de trabajo acaba con sus escasos ahorros. A punto ya de cruzar el umbral de la miseria, ambos obtienen empleo en un cabaret, Pedro como botones y Nonell en la limpieza. Con sus simpáticas canciones, el limpiabotas se va ganando el aprecio de los demás empleados, en tanto que el negro suscita la admiración de las damas con su varonil figura, aunque su sueño es aprender a bailar. Aprovechando que una clienta se ofrece a darle clases, Pedro demuestra un innato sentido del ritmo y en pocos minutos se mueve como el más experimentado de los bailarines. Las noticias de sus excelentes aptitudes llegan a oídos del director del cabaret y en cosa de semanas su fama se extiende a todos los locales de diversión de París. Con el nombre de Peter el impecable bailarín emprende una gira triunfal en compañía de Nonell, cuyo carácter alegre cae en picado al saber que padece de tuberculosis. Ante el alarmante estado físico de su amigo, el ya famoso astro del baile cancela su estancia en Nueva York y decide regresar a España, pero la enfermedad devora a Nonell durante la travesía. De vuelta en Madrid, Peter escucha con sereno regocijo las súplicas de Néstor, ahora arruinado, y sufraga las deudas de su antiguo señorito, en un gesto de nobleza. La llegada de Peter al teatro de variedades donde se anuncia su actuación origina el consabido alboroto. Entre el elenco femenino de la fundación hay una tímida meritoria llamada Emma, que malvive en un ambiente de pobreza con su padre, don Mucio. Debido a la incomparecencia de una de las vedettes, Emma debe salir a escena. Su belleza y su arte llaman la atención de Peter, que ofrece a don Mucio convertirla en su pareja de baile y, aunque Emma siente aversión hacia los hombres de color, su dramática situación económica le

> lleva a aceptar la propuesta. Concluidas unas lecciones de danza en París, Peter y Emma recorren triunfalmente los escenarios de media Europa. Al cabo de unos meses compartiendo espectáculo, la actitud de la incipiente estrella experimenta leves progresos. Admira a su pareja y lo considera un hombre excepcional, pero el color de su piel le impide un mayor acercamiento. Por el contrario, Peter está locamente enamorado de Emma y pide su mano a don Mucio. Su desorden afectivo es tal que se muestra dispuesto a quitarse la vida si no la consigue. No obstante, Emma responde con una negativa. Y, sin pensarlo dos veces, el joven artista de la danza cumple su trágica promesa despeñándose con su automóvil por un barranco. La propia Emma acude a rescatar el cuerpo moribundo de Peter, que antes de expirar escucha palabras de amor de labios de su amada (pp. 204 – 205).

Al igual que en la cinta de 1927, Perojo realiza una película melodramática rodada en blanco y negro. No obstante, en esta ocasión el director madrileño incorpora el sonido a su metraje, dándole un nuevo aire musical gracias a destacados números artísticos. Además, realiza un mayor desarrollo argumental de los personajes, evolucionando las tramas y el desenlace hacia una estructura más compleja que su antecesora. Por otro lado, y debido a los avances técnicos desarrollados durante los últimos años, este *film* incorpora una mayor calidad cinematográfica y narrativa.

Una vez analizadas de forma individual las dos cintas a estudio, esta investigación incidirá las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, para determinar si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Un aspecto importante para este estudio comparativo es que actualmente se conservan ejemplares de estas dos películas, lo que permite una mayor profundidad en su análisis. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1934. En lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas categorizadas dentro del mismo género, cuyo argumento se basa en una novela común, con una duración similar y rodadas en blanco y negro.

Por otro lado, se debe señalar que estas dos películas están protagonizadas por los mismos personajes. Así, Pedro, Emma, Mucio, Mary[44], Piedad y Néstor están presentes en ambas narraciones. Por otro lado, Perojo suprime la presencia de Rolovitch, criado de Pedro en la obra original, y Ginette, pareja del protagonista en dicha cinta. Sin embargo, incorpora a Nonell, un amigo del joven Peter que lo acompaña durante los momentos más duros. Por lo tanto, el director madrileño desarrolla una nueva y desconocida trama vinculada al personaje protagonista.

En lo que respecta al argumento de ambas cintas, el cineasta madrileño narra una historia idéntica, pero introduce matices en su desarrollo. Así, estas dos obras narran la historia de Peter, un joven que vive una infancia difícil que le lleva a irse de casa, pero con mucho esfuerzo logra convertirse en un exitoso bailarín. Por otro lado, Emma y su padre, Mucio, tienen grandes problemas económicos que llevan a la joven a trabajar, a pesar de sus grandes prejuicios raciales, como pareja artística de Peter. A partir de este momento, ambos logran el éxito, comienzan a viajar por todo el mundo y Emma acepta a Peter, superando poco a poco sus prejuicios. Más adelante, el joven bailarín se declara a Emma, pero ésta lo rechaza. Finalmente, y tras el fallecimiento de Peter, ella se da cuenta de sus sentimientos hacia él.

Sin embargo, Perojo modifica determinados aspectos narrativos, entre los que destaca la forma con la que comienzan sus films. Así, dependiendo del metraje, se incide más en un personaje u otro. Mientras la obra original de 1927 comienza narrando la historia de pobreza y miseria de Emma y su padre Murio, la cinta de 1934 muestra el maltrato y los insultos que sufre el joven Peter. Además, altera la forma en la que Emma consigue el trabajo como compañera de Peter, siendo a través de un casting y no en la habitación del famoso bailarín. También se debe destacar que Perojo modifica el desenlace de la obra, ya que fallece fruto de una enfermedad, mientras en la obra original muere debido a las heridas sufridas en un accidente de coche.

Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas eliminadas, se suprimen los momentos vividos por Emma con su pequeño gato, las pesadillas en las que ve a Peter y

[44] Este personaje se encuentra en las dos obras. En la primera de ellas se conoce su nombre, mientras que en el *remake* de 1934 no es mencionado. No obstante, la figura de esta mujer, detonante de que Peter comience a bailar, se encuentra en las dos obras cinematográficas a estudio.

su llegada a París. Además, también obvia los efectos visuales y técnicos elaborados por el director Segundo de Chomón para la cinta original. Por ese motivo, la imágenes superpuestas, las alucinaciones, los sueños con grandes toques surrealistas o las apariciones han sido eliminadas. En lo que respecta a las incorporaciones llevadas a cabo por el director madrileño, se debe destacar las escenas de Nonell, su viaje a Paris para buscar trabajo junto a Peter y su fallecimiento tras una larga enfermedad.

En definitiva, y como se ha comentado anteriormente, el director madrileño narra una misma historia con estructuras narrativas distintas. En este sentido, Perojo respeta los momentos clave de su obra original, reflejando la pobreza del momento, el racismo existente, los prejuicios sociales, el amor y el cariño. Sin embargo, incorpora el sonido a su cinta otorgando un nuevo poder a los diálogo y hasta quince números musicales[45]. Debido a todo lo ello, esta investigación establece que la obra de 1934 es *remake* semipuro de actualización técnica de la obra llevada a cabo por el mismo autor en 1927. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Es mi hombre

- Original: *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927)
- Primer *remake*: *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934)
- Segundo *remake*: *Es mi hombre* (Rafael Gil, 1957)
- Tercer *remake*. *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1966)

En 1927, el director, guionista y actor madrileño Carlos Fernández Cuenca estrena su nueva película *Es mi hombre*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Manuel Montenegro y Carmen Salvatierra, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches en 1921. Cabe destacar que este largometraje es la primera adaptación de dicha obra.

Atendiendo a la obra de referencia, se debe señalar que Carlos Arniches realiza una tragicomedia grotesca, estructurada en tres actos y estrenada en Madrid el 22 de

[45] Entre la quincena de número musicales se encuentran: rumba, blues, vals, fandanguillos y soleares, entre otros.

diciembre de 1921, es una tragedia grotesca. En lo que respecta a su argumento, los investigadores Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (1990), autores del libr, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, resumen de la siguiente manera la pieza de Carlos Arniches:

> Antonio y su hija, Leonor, sufren las consecuencias de la condición de parado del primero y la falta de oficio de la segunda. Llega Mariano, amigo de Antonio, y le propone trabajar de guardaespaldas en un casino. Movido por la necesidad, acepta y acaba convirtiéndose en el terror de los matones madrileños, echando a tres de los más peligrosos y recibiendo por ello una fuerte gratificación. El ambiente y la influencia de Sole, una mujer de alterne, de la que se enamora, le hará cambiar hasta que el amor y el ingenio de su hija le llevan de nuevo al camino de la honradez, no sin antes desprenderse de un matón a través de una farsa urdida por su hija (p. 112).

Por su parte, Vicente Ramos (1966), autor del libro *Vida y teatro de Carlos Arniches*, estudia de la siguiente manera el sentido de la obra teatral de referencia para las dos cintas cinematográficas a estudio:

> El argumento se basa en el valor fingido que recubre un fondo de auténtico miedo. Este falso alarde desaparece ante una situación límite de la existencia, ya de coraje, si el pusilánime, como en la pieza de Arniches, ha de dar cumplimiento inexcusable de un deber tan sagrado como la defensa de una hija. El hombre se agiganta, y el cobarde se transfigura en héroe. Se trata, en definitiva, de la realización del imperativo deber. He aquí, pues, la filosofía moral que se desprende de Es mi hombre, arquetipo de amor paternal, y tragedia grotesca de cuantos personajes de alma entenebrecida le cercan hasta provocar el alumbramiento de la heroicidad (p. 194).

En lo que respecta al terreno cinematográfico, la pieza de Carlos Arniches es llevada hasta en cinco ocasiones a la gran pantalla. No obstante, esta tesis doctoral únicamente estudiará cuatro de ellas, debido a que la restantes no cumplen con los

parámetros establecidos en este estudio[46]. En este sentido, seis años después del estreno de la obra teatral, en 1927, el director, actor y guionista madrileño Carlos Fernández Cuenca estrena su nueva película titulada *Es mi hombre*. Cabe señalar que esta película es la ópera prima del cineasta madrileño, iniciándose con esta adaptación en el séptimo arte.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar el trabajo realizado por Carlos Fernández Cuenca, director y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Enrique Jardiel Poncela. Atendiendo al resto de departamentos, Juan Pacheco y Tomás Ysern fueron los encargados de la fotografía y los decorados de la cinta respectivamente, mientras que Manuel Montenegro, Carmen Salvatierra Redondo, Rosario Velázquez, María Anaya, Felipe Fernansuar, José María Jimeno, Alfonso de Toledo y Angelita Torralba, dieron vida a los personajes protagonistas. Con esta obra, Fernández Cuenca presenta una comedia, silente, de aproximadamente 1800 metros de duración y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Cosmos Films, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Exclusivas Trián.

Profundizando en la narración de la obra, Luis Enrique Ruíz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, analiza y detalla de forma extensa el argumento de esta obra cinematográfica:

> Un oscuro incidente en el casino Kursaal de Andorra se salda con un muerto, lo que supone el descrédito para Atanasio, el pretencioso inspector del Kursaal, ante los ojos de Paco Maluenda, dueño del casino, y de don Mariano, su administrador.
>
> Por su parte, el honrado Antonio, a quien su mala suerte ha llevada a la miseria, se ha visto obligado a convertirse en hombre-anuncio para mantener a su hija Leonor. Un encuentro casual entre Antonio y don Mariano hace que éste

[46] El *remake* que ha sido excluido de esta investigación cuenta con un origen latinoamericano, incumpliendo así los parámetros iniciales establecidos en este estudio. *El último guapo* (1946) fue filmada en Chile por el director argentino Mario C. Lugones.

prometa a aquél buscarle colocación. La fatiga hace mella en Antonio al llegar a casa, mas desoye las súplicas de su hija para que abandone tan dura ocupación, pues carece de influencias para lograr otro empleo. Durante su trabajo, Antonio sufre un grave accidente y es Marquitos, un oficial de la fábrica de estuches, quien le conduce a casa. Tras conocerse, el joven y Leonor se enamoran.

En una mesa del Kursaal se reúnen los tres matones más peligrosos de la ciudad, el Pollo Botines, el Jarritas y el Quemarropa, para preparar su próxima "operación". Extorsionado por el Pollo, Maluenda llama al inspector, pero éste se acobarda y el Pollo se lleva el dinero. Atanasio es despedido y Maluenda, por mediación de Mariano, ofrece el cargo a Antonio. Éste acepta, pese a los consejos de su hija, ya que no está dispuesta a despreciar un sueldo de mil pesetas al mes.

Quemarropa decide dar un disgusto al nuevo inspector y se presenta en su casa. Antonio y Marcos fingen una escena con golpes y éste cae al suelo como muerto, cubierto de tinta roja. Atemorizado, el matón sale huyendo y se marcha de la ciudad. Cuando se corre la voz, incluso la Sole se enamora de don Antonio. Su ex novio, el Pollo, no está dispuesto a tolerarlo y con Jarrita planea matar a Antonio. En el despacho, los mafiosos tropiezan con Leonor, a quien el Pollo intenta forzar. Al sorprender la escena, Antonio se transfigura y pone en fuga a los matones con su pistola. Todos felicitan al héroe mientras Sole exclama: "¡Es mi hombre!" (pp. 376 – 377).

Como se puede comprobar, Fernández Cuenca mantiene la historia base de la obra teatral de referencia. Así, el director muestra a un padre luchador que acepta cualquier trabajo con tal de poder sacar adelante a su casa a su hija. En lo que respecta a la cinta, Augusto M. Torres (2004), autor del libro *Directores españoles malditos*, califica dicha obra como una "irregular versión" (p. 128). Por otro lado, el periódico *ABC* (12/07/1927) establece que la nueva cinta de Fernández Cuenca "conserva en la pantalla todas las bellezas que hemos admirado ya en escena […] ha aprovechado la materia prima de la obra de Arniches para hilvanar una serie de episodio graciosos y de escenas de costumbres madrileñas" (p. 38). Como uno de los elementos más destacables de esta cinta, el diario *ABC* alaba el trabajo del director, considerando que:

> La labor del Sr. Fernández Cuenca tiene, entre otros muy entrañables, un mérito, sobresaliente y raro; y es que, sin perder nunca la obra original su fuerza cómica y su interés notorio, el Sr. Cuenca emplea muy parvamente el recurso de los títulos. En "¡Es mi hombre!" casi no hay títulos. Ello se ha conseguido gracias a una acción ininterrumpida, con la que sustituye el principal elemento de la tragicomedia: el diálogo (p. 38).

Por otro lado, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) también incide en los diversos elementos que componen la obra de 1927:

> La exagerada caracterización que exhiben algunos de los personajes en el filme debe entenderse como un esfuerzo de plasmación del mundo tragicómico de Arniches: el del individuo humilde y sencillo que se resiste a perder su dignidad y, aferrándose a su propia humanidad, se engrandece y puede así hace frente a una sociedad grotesca y agresora (p. 378).

Continuando con las adaptaciones cinematográficas, en 1934, el cineasta madrileño Benito Perojo lleva de nuevo a la gran pantalla la tragedia grotesca de Carlos Arniches. En esta ocasión, el director incorpora el sonido a su proyecto, reflejando una gran evolución técnica con respecto al *film* de 1927. De este modo, Perojo realiza la segunda adaptación nacional de dicha pieza teatral, y con ella, recupera la historia de un hombre vulgar que gracias a su bondad y tesón consigue triunfar en la vida. Antes de comenzar con el estudio de dicha obra, cabe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la misma. A pesar de ello, se ha podido encontrar información vinculada a la película con la que se podrá comprobar si es, o no, un *remake* cinematográfico.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, Benito Perojo fue el director, guionista y productor de este nuevo proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Adolf Schlasy y Wener Levy fueron los encargados de la fotografía, Henri Tavernas del montaje, Maurice Ivon y Daniel Montorio de la música y Fernando Mignoni de los decorados. Además, y profundizando en el elenco actoral, el *film* de 1934 estuvo protagonizado por Valeriano León, Mary del Carmen, Ricardo Núñez, Rafaela Rodríguez, Tina Rosi, Elvira del Llano, Consuelo Nieve y Teófilo Falcón, entre

otros.Con esta obra, Perojo presenta una tragicomedia sonora y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa Producciones Benito Perojo, mientras que la distribución estuvo en manos de CIFESA.

Profundizando en la narración de dicha obra cinematográfica, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores el libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, desarrollan de la siguiente manera el argumento de esta obra desaparecida:

> En una de las barriadas modestas del viejo Madrid vive el señor Antonio con su adorable hija Leonor. A falta de otros recursos, la chica confecciona trajes para niños, ya que el cabeza de familia continúa en paro, a pesar de las recomendaciones de amigos y parientes. Después de visitar fábricas, talleres y demás centros de trabajo, el establecimiento dedicado a la venta del aperitivo "El Gargatuano" le encarga su propaganda por la vía pública y, entre la rechifla de los mozalbetes, el señor Antonio recorre plazas y avenidas con una gran botella de "Gargatuano" como escafandra. En su oficio de costurera, Leonor tiene un pequeño percance con una clienta por un trajecito de primera comunión que ha cobrado por adelantado pero, resuelto el problema, la paz reina en el hogar. Al cabo de un tiempo, el señor Antonio, a quien los abusos que comete con él la chiquillería le hacen muy poca gracia, consigue del padrino de su hija el empleo de inspector de sala en una casa de juego y, aunque no es ningún dechado de valor, soporta pacientemente las exigencias de su nuevo cargo por el que debe mantener a raya, a los tahúres y truhanes que frecuentan el local. Cuando Leonor acude a verle a la casa de juego, ante las licencias inconvenientes que se toma con ella cierto jugador, el señor Antonio le propina al sujeto una paliza descomunal que viene a consolidar la fama de hombre duro pregonada por su patrón. Con los ahorrillos resultantes de este empleo, el inspector viaja con su hija al extranjero, prometiéndole a ésta la instalación de una tienda de trajes para niños, y por las Navidades la obsequia con pavos, turrones, cajas de fruta, haciendo gala de su buena posición económica. Por su parte, Leonor conoce a Alfonso, un muchacho trabajador y honrado con el que entabla relaciones amorosas, pero la tranquilidad de que gozan se ve súbitamente alterada por la interrupción de varios agentes de Policía que detienen al señor

> Antonio como presunto falsificador de billetes, en base a una denuncia presentada por el vengativo jugador que intentó abusar de su hija. Sumida en la miseria por culpa de los graves incidentes ocurridos, Leonor habla con su novio y le informa de las últimas calamidades. Gracias a la eficaz intervención de la familia de Alfonso, se activa la vista de la causa, en virtud de la cual el procesado recobra la libertad, y mientras la joven pareja celebra con júbilo el final de tanta desdicha, el señor Antonio reanuda su vida de hombre feliz y … valiente (p. 118).

En lo que respecta a la prensa de la época, la revista especializada *Arte y Cinematografía* (01/12/1935), en su número 407, explica que "Perojo ha sabido plasmar con gran verismo y acierto el ambiente de la obra, conservando además toda la fluidez del diálogo" (pp. 30 – 31). Debido al estreno del *film*, el periódico nacional *ABC* (13/11/1935) realiza un artículo centrado en dicha obra. Así, Antonio Barbero, autor de la reseña, explica que en cierto momento de la película, y gracias a la escenografía, se deja de ver el sainete de escritor alicantino para pasar directamente a la comedia de Perojo. A pesar de este apunte, Barbero puntualiza que "a lo largo del escenario […] el argumento de Arniches mantiene su emoción y las figuras conservan a través de fotogramas de auténtico cinema, la ternura y el calor de humanidad que les infundió su creador para la escena" (p. 48).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas para determinar si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, se compararán las informaciones obtenidas gracias al visionado directo de la obra original y a la lectura de la sinopsis detallada de la obra de 1934 aportada por los investigadores Heinink y Vallejo.

Profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos películas reside en la incorporación del color en el metraje de 1934. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son película tragicómicas, cuentan con un importante elemento de crítica social, basan su argumento en una obra de teatro común, se desarrollan en épocas similares y fueron rodadas en blanco y negro.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Antonio, Leonor y Mariano. Además, en ambas cintas está presente el personaje del que la protagonista se enamora, llamándose Marquitos en el *film* de 1927 y Alfonso en el de 1934. Por otro lado, Perojo suprime la presencia de Paquita y de Sole, una empleada del bar en el que don Antonio comienza a trabajar y con la que mantiene una relación, que Leonor rechaza. Por tanto, el director madrileño elimina toda esta trama sentimental.

Atendiendo al argumento, se debe señalar que ambas obras comienzan de igual forma, arrancando los personajes desde una situación marcada por los problemas económicos y la necesidad de encontrar trabajo. Sin embargo, la película de Perojo introduce nuevas escenas en las que se muestra como Leonor, la hija de Antonio, debe coser un traje de comunión sin los conocimientos necesarios para ello. Esta secuencia aporta una gran situación cómica cuando la madre del niño le pide explicaciones ante el desastroso traje. Siguiendo con las incorporaciones de la obra de 1934, se ve el viaje de Antonio y Leonor al extranjero, donde le promete abrir una tienda de trajes para niños. Estos acontecimientos no suceden en la obra original de 1927 y ayudan a mostrar una mejor situación económica.

En otro orden de cosas, la obra de 1934 cambia el desenlace del *film*, ya que Antonio es detenido por la Policía, acusado de falsificar billetes. En ese momento, Leonor deberá pedir ayuda a Alfonso para impedir que su padre sea condenado. Finalmente, todo se soluciona y Antonio queda libre mientras Leonor y Alfonso comienzan su historia de su amor. Sin embargo, la obra original de 1925 termina con el triunfo del amor entre Leonor y Marcos, pero en ningún momento Antonio es detenido, sino que se muestra su huida frente a unos matones que buscan venganza.

Debido a la ausencia de ejemplares conservados en relación a esta segunda adaptación, no se puede descartar la presencia, o ausencia, de ciertos personajes recogidos en la cinta original como Paco, Pollo o Jarrita, entre otros. Además, tampoco se ha podido conocer si existe alguna incorporación, modificación o si se han eliminado tramas argumentales secundarias. Sin embargo, y gracias a las informaciones anteriormente detalladas, se he podido conocer que la película de Perojo añade tramas nuevas y modifica el final también es diferente. A pesar de ello, ambos *films* cuentan con un mismo argumento que respeta la esencia plasmada en la obra de Arniches.

Además, los personajes mantienen sus personalidades. Por todo ello se debe considerar que la película estrenada por Benito Perojo en 1934 es un *remake* libre de base argumental de la obra de la obra de Fernández Cuenca de 1927.

Don Quintín, el amargao

- Original: *Don Quintín, el amargao* (Manuel Noriega, 1925)
- Primer *remake*: *Don Quintín, el amargao* (Luis Marquina, 1935)

En 1925, el director asturiano Manuel Noriega estrena su nueva película titulada *Don Quintín, el amargao*. Esta obra, un drama familiar protagonizado por Juan Nadal y José Argüelles, basa su argumento en un sainete lírico titulado de igual forma, estructurado en dos actos, y escrito por Carlos Arniches y Antonio Estremera con música del maestro Jacinto Guerrero en 1924. Antes de continuar, se debe señalar que el argumento de la película de Noriega coincide totalmente con el de la obra teatral de Arniches y Estremera.

En cuanto a la prensa de la época, se debe señalar que el diario madrileño *El Heraldo de Madrid* (27/11/1924) categoriza dicha pieza teatral como un "sainete puramente "arnichesco"" (p. 5). Además, dicha publicación afirma que "esa mezcla de los bufo y melodramático; esa feliz conjunción dentro del mismo personaje de rasgos grotescos y brochazos sentimentales; ese constante y difícil juego de obligar al espectador a reír y emocionarse a la vez" (p. 5) sólo la puede lograr Carlos Arniches. En este sentido, también valora que "los personajes son los suyos de siempre: tipos que aún siendo verdaderas caricaturas por la exageración de los caracteres, resultan a los ojos del público, no sólo humanos, sino familiares." (p. 5)

Antes de profundizar en la cinta a estudio, cabe señalar que, debido al paso del tiempo y al deterioro de los materiales, actualmente no se conserva ningún ejemplar de la película original dirigida por Manuel Noriega. Sin embargo, y gracias a su similitud con la obra teatral de referencia, se ha podido reconstruir su argumento. En este sentido se expresa el periódico nacional *Heraldo de Madrid* (08/07/1925) al sostener que "Don Quintín, el amargao es una fiel fotografía del sainete, y esta es la mejor prueba del éxito que obtuvo en el Cinema Goya, donde fue presentada privadamente" (p. 5). Ante la

imposibilidad de visionar de una forma directa la obra de 1925 o conocer a través de cualquier otro medio el argumento real de dicha narración, esta investigación otorga una gran importancia a las palabras recogidas por el diario *Heraldo de Madrid*. De esta forma, esta tesis doctoral utilizará el argumento de la pieza teatral de referencia, detallado anteriormente, como resumen argumental de la cinta a estudio.

Así, la obra comienza cuando don Quintín, un hombre celoso y con mal carácter, echa a su mujer embarazada de casa ya que duda de la paternidad de la hija que espera. Tras esta decisión, la mujer de don Quintín deja a su hija en la puerta del hogar familiar, pero éste también la abandona, dejándola en la puerta de un peón caminero. Al contrario que sus padres biológicos, este nuevo personaje no duda en hacerse cargo de la niña, pero la joven es maltratada y utilizada como una sirvienta. Más adelante, y cansada de dicha situación, la muchacha se fuga con un chófer del que se ha enamorado. Por otro lado, don Quintín se arrepiente y comienza a buscar a su hija. Por casualidades de la vida, padre e hija se vuelven a encontrar, sin llegar a reconocerse. Finalmente, los dos protagonistas descubren, gracias a unos amigos, que son padre e hija y se reconcilian.

En lo que respecta al terreno técnico, se ha podido conocer que se trata de obra muda, producida por Cartago Film y rodada en blanco y negro. En lo que respecta al guión, Carlos Primelles es el responsable de realizar la adaptación del sainete lírico al mundo cinematográfico. Por otro lado, Luis R. Alonso ocupa el cargo de operador de cámara, "con harta precisión y buena diestra y exquisito gusto y maestría, y Juan Vandel, encargado de la parte fotográfica" (*Heraldo de Madrid,* 08/07/1925, p. 5). En cuanto a la escenografía, Carlos Primelles fue el encargado de la misma. Por último, el elenco actoral partícipe en la obra a estudio se encontraba encabezado por Juan Nadal, José Argüelles, Guillermo Muñiz, Córcoles y María Anaya, entre otros.

Por otro lado, en 1935, diez años después del estreno de la obra original, el director y guionista barcelonés Luis Marquina lleva de nuevo a la gran pantalla el sainete lírico de Carlos Arniches. Antes de continuar, se debe señalar la existencia de cierta confusión acerca de la autoría y dirección de dicha pieza. En este sentido, hay autores que consideran como directores de la obra de 1935 a Luis Marquina y Luis Buñuel, otros sólo contemplan a Luis Buñuel y otros a Luis Marquina. No obstante, y a pesar de la confusión, esta investigación ha podido comprobar que los títulos de crédito

de dicha cinta atribuyen a Buñuel la director de producción y a Luis Marquina la dirección del todo el proyecto fílmico.

Además, se debe tener en cuenta que existen unas declaraciones del propio Luis Buñuel, recogidas por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina (1993) en el libro *Buñuel por Buñuel*, en las que afirma que únicamente trabaja como productor ejecutivo en esta nueva película. Así, el entrevistador le pregunta sobre las cuatro obras producidas por Filmófono que se le atribuyen y Buñuel no duda en contestar:

> ¿Las de Filmófono? Mi nombre no figura siquiera en los créditos. Dos fueron dirigidas por Sáenz de Heredia, otra por Marquina y otra por Grémillon. Yo sólo era productor ejecutivo: supervisaba el guión, el trabajo en el estudio, el registro sonoro… Mi función era vigilar que la producción se atuviese al presupuesto. La primera película, *Don Quintín el amargao*, fue un éxito tremendo (pp. 39 - 40).

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe destacar el trabajo realizado por Luis Marquina como director y el de Eduardo Ugarte como guionista. Por otro lado, José María Beltrán, Eduardo García Maroto y Jacinto Guerrero fueron los responsables de la fotografía, el montaje y la música de esta nueva cinta, respectivamente. En otro orden de cosas, y profundizando en el elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Ana María Custodio, Alfonso Muñoz, Luisa Esteso, Fernando Granada, José L. Sáenz de Heredia, José Alfayate y Manuel Arbó, entre otros. Con esta obra, Marquina presenta un drama sonoro, rodado en blanco y negro y producido por la empresa Filmófono. Además, cabe destacar que el proceso de rodaje fue muy breve, la película "fue rodada en los estudios CEA en tan sólo 18 días" (Cela, 1995, p. 72).

En lo que respecta al argumento de esta obra, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940, volumen F-3*, resumen de la siguiente manera la historia narrada por el director barcelonés Luis Marquina:

El celoso don Quintín, hombre acaudalado y muy popular, sorprende a su esposa María charlando con un antiguo conocido y, aunque está embarazada, la expulsa de su casa. Tras haber dado a luz en la Maternidad Provincial de Madrid una niña llamada Teresa, y sumida en la miseria, María deja la criatura en casa de su marido, creyendo que al verla de cerca se le ablandará el corazón: pero no es así, y Quintín la deposita frente a la chabola de un peón caminero, junto con una nota donde ofrece una pensión mensual por hacerse cargo del bebé. Desde entonces todo le sale mal a don Quintín, que se desahoga amargando la vida a cuantos le rodean. Veinte años después, Teresa es una hermosa jovencita obligada a soportar día tras día el desprecio de su padre adoptivo, que la trata como a una esclava, y sólo cuenta con el apoyo de su hermanastra Felisa, una chica aficionada al cine que sueña con alcanzar la fama. En un feliz accidente, Teresa conoce a Paco, muchacho simpático y bonachón que trabaja como chófer, con quien comienza a mantener relaciones. Pronto salta la chipa del amor, y Teresa opta por trasladarse a la vivienda de una tía de Paco hasta que se fije la fecha de la boda. Entre tanto, el avinagrado don Quintín, cuyo mal humor incluso ha dado origen a divertidas coplas, se entera de que su mujer yace moribunda en el hospital y acude a su lado. Sobre el lecho de muerte, María reafirma su inocencia y logra que Quintín prometa cuidar de la hija de ambos como se merece, siendo su amigo Angelito quien ocupa inútilmente de ir a rescatarla de las garras del peón; no obstante, aprovecha la visita para coquetear con Felisa, por la que se siente atraído de inmediato. Con algunos ahorrillos, Paco compra un taxi, y en el colmado donde se dispone a celebrar con Teresa la nueva adquisición son objeto de burla por parte de don Quintín, que no tolera muestras de felicidad en su presencia, así como por los dos últimos compinches que le quedan, uno de los cuales es el fiel Angelito. Ignorando la identidad de los agresores, Paco arremete contra ellos sin miramientos y Quintín jura vengarse. La búsqueda obsesiva del taxista resulta infructuosa y genera serias disputas con Angelito, que prefiere gastar sus energías en la promoción profesional de Felisa. Al cabo de un tiempo, Teresa y Paco se han casado y tienen un niño, mientras que Felisa triunfa como cupletista en un teatro madrileño. A una de las actualizaciones asisten Teresa y Paco, quienes como el maquillaje no reconocen a la artista. Sin embargo, Felisa si distingue a su hermanastra entre el público y encarga a Angelito que la siga y averigüe su

> paradero. Casualmente, también don Quintín lo ha averiguado, y vigila desde la penumbra del portar la llegada de Paco, provocando un altercado con la pareja que alarma a los transeúntes. Una vez separados los contendientes, cuando Quintín descubre que Teresa es su propia hija, abandona la pelea y empieza a deambular pos las calles, abatido y desconsolado. De vuelta a casa, don Quintín se encuentra con que Paco, Teresa y compañía lo están esperando con los brazos abiertos y prestos a la reconciliación, lo cual aceptará profundamente emocionado (p. 106).

Una vez finalizado el estudio individual de las obras contempladas en este epígrafe, se debe señalar que existe una coincidencia total entre los argumentos de ambas obras y el sainete de referencia. Así, los *films* a estudio respetan, mantienen y repiten a los mismos personajes protagonistas, al igual que sus tramas y el desarrollo de sus arcos argumentales. De esta forma las dos cintas utilizan una misma estructura narrativa con idénticos puntos de acción. Sin embargo, y debido a la falta de información sobre la obra de 1925, esta tesis doctoral no puede descartar que Manuel Noriega incorporara, eliminase o modificase pequeños matices, o aportase un enfoque personal. Finalmente, y debido a los datos recuperados y a la similitud entre las sinopsis, esta investigación considera que la obra de 1935 es un *remake* cinematográfico de la desaparecida cinta de 1925.

El 113

- Original: *El calvario de un héroe* (Adrià Gual, 1915)
- Original*: El cuervo del campamento* (Fructuoso Gelabert y Josep de Togores, 1915)
- Primer *remake*: *El 113* (Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935)

En 1935, los cineastas Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches estrenan su nueva película *El 113*. Esta obra, un drama familiar con tintes bélicos y protagonizada por Ernesto Vilches, Virginia Zurí y Juanita Poveda, basa su argumento en una obra de teatro titulada *El soldado de San Marcial* y escrita por Valentín Gómez y Félix G. Llana en 1894. Atendiendo a la pieza de referencia, cabe señalar que este proyecto

teatral está inspirado a su vez en una obra gala titulada *Une cause célèbre* y escrita por los dramaturgos galos Adolphe d'Ennery y Eugène Cormon en 1877.

Antes de profundizar en las obras teatrales de referencia, se debe aclara las diferentes adaptaciones cinematográficas a tratar en este epígrafe. Así, y además de la obra de 1935, existes dos *films* anteriores basados en dichas piezas. En este sentido, en 1915 se estrenan *El calvario de un héroe* de Adrià Gual y *El cuervo del campamento* de Fructuoso Gelabert y Josep de Togores. Sin embargo, no existe ninguna información que determine la fecha de estreno de ninguna de ellas, por ello esta tesis doctoral no puede determinar cuál es la obra original y cuál el *remake*. Por lo tanto, se ha decidido considerar a ambas como obras originales que serán comparadas con la obra de 1935. Sin embargo, no se compararán entre ambas.

En 1894, diecisiete años después del estreno de la obra francesa en la que se inspira, Valentín Gómez y Félix G. Llana presentan sobre las tablas del Teatro Apolo la obra de teatro titulada *El soldado de San Marcial*. Esta pieza teatral es un melodrama, organizado en cinco actos y escrito prosa. En este sentido, el periódico *La Época* (20/11/1885), este diario explica la adaptación que Gómez y Llana hicieron de la pieza *Una causa célebre*:

> Su trabajo ha sido principalmente de concentración, si no me engaño, a más del que pudiéramos llamar de naturalización, supuesto que el sargento francés de la producción original se convierte en español, y lo que es más, en vencedor de los franceses. El sargento que en la batalla de San Marcial gana una bandera al enemigo hace como sus autores españoles: se apodera en buena lid de una prenda francesa (p. 2).

Atendiendo al argumento de la pieza teatral, Gómez y Llana comienzan narrando la preocupación de Magdalena, hermana de la marquesa de Udalla y esposa del sargento español Juan Guillén, quien no tiene noticias de su marido desde que hace un mes comenzara una de las batallas de la Guerra de la Independencia en la que participaba. Sin embargo, esa misma tarde el sargento primero Pascual le informa de que su marido de encuentra perfectamente y con muchas ganas de abrazar a su esposa. Tras caer la noche, Juan sorprende a su esposa y a su hija Lucía con una inesperada

visita, que puede causarle problemas si lo descubren. Una vez acostada Lucía, el militar cuenta a su mujer que durante una práctica de reconocimiento se encontró con dos hombres que se estaban peleando y que al verlo uno de ellos huyó, dejando al otro herido con un gran golpe en la cabeza. El joven al que atendió Juan era el hijo del conde Laujar y en señal de agradecimiento por haberlo salvado le entregó a Juan una gran bolsa con dinero, joyas y papeles. Así, y antes de marcharse, le pide a su esposa que guarde bien ese dinero y que si en algún momento le sucede algo en el campo de batalla, lo utilice para seguir adelante. En este sentido, Magdalena guarda todo junto al collar que le había regalado su hermana de leche.

Esa misma noche, tras la marcha de Juan, aparece Lázaro por la ventana, el ladrón que golpeaba al hijo del conde, y, tras robar las joyas que Juan había llevado a casa después, hiere de muerte a Magdalena. Los vecinos llegan ante los gritos de auxilio de Lucía que se encuentra pidiendo auxilio y esta les dice que lo único que sabe es que su padre había estado allí unos segundos antes. Más adelante, el alcalde de Andoain llega al campamento y explica todo lo sucedido al coronel, quien interroga a Juan. Finalmente, y a pesar de que éste lo niega todo, es condenado por el asesinato de su esposa.

Varios años después, Lucía vive junto a su tía la marquesa en una lujosa casa de campo y no recuerda nada su pasado. Un día, pasa por allí la cuerda de presidiarios, entro los que se encuentra su padre Juan, que van camino de Cartagena. Así, la joven se acerca a hablar con ellos y descubre a Juan, el hombre que ve en sueños. Horas después, Juan habla con Lucía a solas y descubren que son padre e hija. Esto hace que la joven no pare hasta demostrar que su verdadero padre es inocente y lo consigue gracias al collar, también robado, que le habían regalado a su madre el día de su boda. Sin embargo, los detenidos deben seguir su camino y padre e hija vuelven a separarse. En esas aparece el supuesto conde Laujar, que en realidad es Lázaro, el ladrón y asesino de Magdalena. Tras numerosas vicisitudes, logra que éste confiese y así demuestra la inocencia de su padre.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, en 1915, el dramaturgo, director y empresario teatral barcelonés Adrià Gual estrena su nueva obra titulada *El calvario del*

héroe / Los dos sargentos franceses[47] (Adrià Gual, 1915). Este *film*, dirigido y guionizado por este autor, se trata de una producción de Barcinógrafo S.A. En otro orden de cosas, y en lo que respecta al elenco actoral partícipe en este nuevo proyecto, se debe destacar el trabajo realizado por E. Giménez, C. Capdevila, J. Carrasco, J. Munt Roses, E. Calvo, E. Baró, A. Galcerán, J. Durán, J. Mas, D. Puchol, F. Vidosa, entre otros. En cuanto a su estreno, lo único que se sabe es que fue estrenada en el primer cuatrimestre de 1915 (Ruiz, 2004, p. 152).

Profundizando en el origen narrativo de dicha cinta, se debe destacar que el investigador Miguel Porter i Maoix (1985) sostiene que basa su argumento en la obra de teatro francesa. Por el contrario, Lasa (1988, p. 224) y Ruiz (2004, p. 150) sostienen que la fuente de referencia de dicha obra es la pieza teatral de 1894. En este sentido, y debido a que el proceso de adaptación no es el objeto de estudio de esta investigación, no se profundizará en dicho debate y se tomará como referencia la sinopsis argumental. Por otro lado, actualmente no se conservan ejemplares de la película de 1915, lo que imposibilita la visualización directa del material filmado. En este sentido es fundamental la aportación que Luis Enrique Ruiz (2004) hace en su libro *El cine mudo español en sus películas*, al detallar la historia narrada:

> Disfrazado con una librea de sus criados, el conde del Cerro se encamina, con su pequeña hija Luisa, hacia la frontera donde ha de cumplir destierro. Tras dejar a Luisa en el convento de Santa Isabel, el noble es atacado por uno de sus criado, que intenta arrebatarle sus joyas. La aparición del sargento Roberto logra poner en fuga al agresor pero el conde, malherido, expira luego de confiar su fortuna al militar. Roberto relata lo sucedido a su mujer y, dejando en casa el cofre, se aleja después de abrazar a su pequeña Julieta. Pero el criado del conde ha seguido los pasos del sargento y, tras esperar la partida de éste, mata a su mujer y roba el cofre.
>
> Como las pruebas circunstanciales le hacen parecer autor del crimen, Roberto es condenado a la pena capital. Sólo su valor ante un inesperado ataque enemigo hace que su sentencia sea conmutada por la cadena perpetua. El coronel

[47] Título establecido por Palmira González (1987) en su libro *Els anys daurats del cinema clássic a Barcelona : (1906-1923).*

del regimiento de Roberto, marqués de Alorza, se compadece de Julieta y la hace ingresar en un convento. En el mismo recinto reside Luisa, con la que las dos muchachas se hacen amigas.

Han pasado doce años en los que los marqueses de Alorza han adoptado a Julieta. Desde entonces, el criado asesino, gracias a su parecido con el conde, ha suplantado su personalidad ante la sociedad. Quiere el azar que un grupo de presidiarios, entre ellos Roberto, vaya a detenerse cerca de la finca de los marqueses. Julieta se apiada de los presos, para los que solicita un descanso en su jardín. Sólo uno rechaza sus atenciones, precisamente aquel cuya imagen le trae extraños recuerdos. La conversación con él hace comprender a Julieta el vínculo que les une, pero la cuerda de presos reanuda su marcha y ambos se despiden desconsolados.

Decidida a demostrar la inocencia de su padre, Julieta hace que los marqueses llamen a Roberto a su presencia. Éste insiste en que únicamente el conde del Cerro podría refrendar su relato. Casualmente el falso conde, que ha llegado para reclamar la tutela de Luisa, niega absolutamente el relato de Roberto y para demostrarlo enseña el cofre, que contenía papeles acreditativos. Roberto advierte en el cofre una joya de su propiedad, regalo de bodas del propio marqués y que su mujer había guardado allí. Es la prueba del crimen, ante la cual el falso conde se desmorona y confiesa su delito. Jubiloso, Roberto bendice la unión entre su hija y su novio, el teniente vizconde de Peñafiel (pp. 150 – 151).

Con respecto a esta cinta, se ha podido conocer diferentes aspectos técnicos, como que la obra contaba con 1800 metros, que estaba dividida en cuatro partes, que se trata de una cinta de carácter narrativo y en la que los "rótulos toman un carácter de subsidiaridad y en la que en cambio, las visiones son fundamentales para la comprensión de la acción" (Porter-Moix, 1985, p. 148)[48]. Además, este *film* cuenta "encuadres americanos, primerísimos planos, empleo del *flash-back*, y un hábil montaje que incluye la alternancia de situaciones, las imágenes se constituyen en hilo narrativo

[48] Traducción personal.

del film relegando a los intertítulos a un mero papel complementario" (Ruiz, 2004, p. 152).

Siguiendo con las obras a estudio, en abril de 1915, los directores catalanes Fructuoso Gelabert y Josep de Togores[49] estrenan la película titulada *El cuervo del campamento*. Esta nueva cinta, de 1900 metros de longitud, y producida por Segre Films, basa su argumento en la obra de teatro *El soldado de San Marcial* (Valentín Gómez y Félix G. Llana, 1897) y desarrolla su trama en la Guerra de la Independencia. En este sentido, Joan Francesc de Lasa (1988, p. 224), autor del libro *El Món de Fructuós Gelabert,* considera esta obra como una nueva versión retocada del episodio novelesco centrado en la Guerra de la Independencia y fuente de inspiración para *El soldado de San marcial*. No obstante, la nueva obra no pudo utilizar el título de la pieza literaria de referencia debido a los derechos de autor.

Profundizando en el argumento de la obra, se debe señalar que el *film* comienza mostrando al espectador la buena relación que existe entre el coronel Espinosa y el sargento José Sánchez, hasta el punto de que el coronel apadrina a la hija de Sánchez, una niña llamada María. En un gesto de aprecio, Espinosa regala a su ahijada una medalla. Más adelante, comienza una batalla en la que participan ambos militares. En ella, el sargento Sánchez logra apoderarse de una bandera, lo que hace que sea condecorado por tal heroicidad. Mientras tanto, aparecen por la zona los "cuervos del campamento", gente que se dedica a robar a heridos y fallecidos. Así, uno de ellos contempla como un hombre montado a caballo hiere de muerte al conde de Cifuentes, pero cuando intenta saquear al susodicho, aparece el sargento Sánchez y lo impide. En ese momento, el moribundo conde entrega un cofre lleno de joyas y documentos al recién llegado.

Tras la batalla, el sargento lleva el cofre a casa y le pide a su mujer que lo guarde. Lo que él no sabe es que el cuervo le ha seguido y que en cuanto se marcha, entrara en el hogar, roba el tesoro y mata a su mujer. Una vez en el campamento,

[49] La investigadora Palmira González (1987), autora del artículo *Fructuós Gelabert i Badiella, fundador y pilar del cine catalán*, asegura que la obra de 1915 fue dirigida únicamente por Gelabert. No obstante, González desconoce el motivo por el que este cineasta llevó a cabo dicho proyecto cinematográfico "al margen de lo que entonces estaban realizado el que era director artístico de la empresa, Josep de Togores, y su operado Giovanni" (p. 305). En este sentido, la investigadora establece la posibilidad de que "la línea de Togores no coincidiera con el tipo de temática de esta cinta" (p. 305).

además de recibir la noticia de la muerte de su esposa, José Sánchez es acusado del asesinato. Un botón de su uniforme al lado del cuerpo de su esposa, el carácter celoso del sargento y su breve estancia en la casa, hacen que el sargento Sánchez sea condenado a cadena perpetua.

Doce años después, el ahora general Espinosa, es el tutor de María, una joven que desconoce el drama de su verdadero padre. Durante las vacaciones, una cuerda de presidiarios, entre los que se encuentra Sánchez, pasa por la zona. En ese instante, María y su amiga Isabel les llevan unas naranjas y Sánchez se emociona al ver a su hija. Tras lo ocurrido, le escribe a su amigo el general una carta en la que le pide que intente rehabilitarlo. Por otro lado, el cuervo, quien gracias a los documentos robados, ha logrado suplantar su identidad del noble, escribe una carta a la abadesa del convento en el que estaba recluida la hija del verdadero conde, en la que anuncia su llegada para recoger a la joven. Sin embargo, esta sospecha de él y se pone en contacto con el general, que decide reunir a Sánchez y al conde para aclarar todo lo sucedido. En ese instante, el sargento casi pierde las formas al tener delante al asesino de su esposa, del conde y al culpable por el que ha estado más de doce años en prisión. Finalmente, y gracias a la medalla que la madre de María guardó dentro de la caja, se descubre toda la mentira y el sargento pudo ser liberado.

Conocido el argumento narrativo de la obra a estudio, se puede comprobar que Gelabert y Togores presentan "una película dinámica y espectacular, de cuidad apuesta en escena y numerosos figurantes, en cuyo rodaje se implicaron decididamente las autoridades civiles y militares" logrando una "eficaz sintonía que contribuyó no solo al buen acabado de la película, sino a un más notable éxito de público" (Rey-Reguillo, 2012, pp. 41 – 42).

Prosiguiendo con este estudio, el 30 de diciembre de 1935, los directores Rafael J. Sevilla[50] y Ernesto Vilches estrenan la película *El 113*. En este sentido, y debido a que existe cierta confusión al respecto, se debe señalar que el programa de mano oficial

[50] Esta investigación precisa matizar el origen mexicano del director Rafael J. Sevilla. No obstante y debido a que Ernesto Vilches es de nacionalidad española, esta investigación no incumple las bases plasmadas al principio de esta tesis doctoral y por lo tanto no se debe excluir dicha obra del estudio realizado.

de dicha obra establece que Ernesto Vilches[51] es el director de la película y Rafael J. Sevilla es el director técnico de la misma.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe señalar que Alfredo Miralles, Domínguez Tejedor y Ernesto Vilches fueron los encargados del guión de la cinta; William H. Clothier y Andrés Péres Cubero de la fotografía y José Padilla de la música. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Ernesto Vilches, Virginia Zurí, Juanita Poveda, Cecilio Rodríguez de la Vega, Francisco A. de Villagómez, Francisco Marimón, Luchy Soto y Pablo Álvarez Rubio, entre otros.

Con esta película se muestra al espectador una historia dramática, categorizada dentro del cine sonoro español y rodada en blanco y negro. Atendiendo a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa ECE (Ediciones Cinematográficas Españolas), productora dirigida por José Mª Mayans cuyo interés era, según las palabras del historiador José-Vidal Pelaz (2005), elaborar un cine moral (pp. 83 - 84). En este sentido, se ha podido conocer que la película a estudio es el primer largometraje de ficción que realiza dicha compañía después de varios documentales artísticos-históricos. Además, con la realización de esta nueva cinta, ambos realizadores lograrán acentuar el melodramatismo característico de la pieza teatral de referencia.

En lo que respecta al argumento de la oba a estudio, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) recogen, en su libro *Catálogo de cine español. Films de ficción 1931-1940*, *Volumen F-3*, un detallado resumen argumental de esta cinta. En este sentido, y debido a que la obra a estudio no cuenta con ejemplares conservados que permitan su visualización directa, esta tesis doctoral ha decidido incorporar dicha sinopsis a pesar de su extensión.

> Recién iniciada la Gran Guerra en Europa, Alberto Lemur, líder socialista francés, confía a una profesora el cuidado de su hija Gilberta y parte hacia el exilio. En ese tiempo, Juan Durand se alista como sargento a las órdenes del coronel Proust, amigo de su familia, y abandona el pueblecito de Andelis, en

[51] El periódico *ABC* (09/10/1935) muestra una foto del actor y director Ernesto Vilches acompañado de un pie de foto donde se puntualiza la dirección por parte de Vilches en la película *El 113* (p. 13).

donde quedan su esposa Martina y su hijita Susana. Pronto se ofrece voluntario para una peligrosa misión de reconocimiento. Más que por demostrar su valor, lo hace por acercarse a su pueblo y ahuyentar el fantasma de los celos que le corroen, según le confiesa a su amigo Lupino, también sargento. En un bosque, durante la misión, encuentra herido de muerte a Lemur, que le confiesa documentos, alhajas y dinero con el ruego de hacérselos llegar a su niña. En su empreño por realizar el encargo, Durand lleva a cabo su ansiada visita al hogar y deposita el legado en el joyero de su esposa, sin saber que sus movimientos han sido seguidos por Tadeo Simón, el autor de los disparos contra Lemur. Una vez Durand ausente, Simón irrumpe en la casa y para apoderarse del joyero de Martina la tiene que matar. Al regresar al cuartel con su misión cumplida con éxito, Durand recibe la amarga noticia del asesinato de su mujer y, lo que es peor, le acusan de haberlo cometido. Pese al estupor e incredulidad del coronel Proust, ningún indicio apunta hacia otro sospechosos. Se sabe que es celoso, lo admite hasta su amigo Lupino; los vecinos le han visto en el pueblo la noche fatídica; incluso su hijita le delata sin querer al decir que pasó por casa… Juan Durand es condenado a cadena perpetua. La niña es adoptada por Proust y su esposa, a quienes acabará considerando sus verdaderos padres. Veinte años más tarde, Susana es una mujer enamorada de Marcelo Brichot, el ingeniero del ferrocarril que se construye de Andelis, y su mejor amiga es Gilberta, la hija de Alberto Lemur, que acaba de heredar la fortuna de una tía abuela. Tadeo Simón lee esa noticia en un periódico y decide suplantar la identidad de Lemur, el hombre al que mató, para reclamar la paternidad de Giberta y así apropiarse de la herencia. Supone que la muchacha nunca reconocería a su padre después de tantos años. En Ardelis los obreros del ferrocarril se declaran en huelga y la patronal recurre al reclutamiento de presos, entre los cuales se encuentra Durand, el número 113. El veterano Lupino, ahora asistente del coronel Proust, conduce el coche en el que Susana y Marcelo salen de excursión con Gilberta y su pretendiente Héctor. Al pasar junto a las obras, Lupino detiene el auto unos instantes y se acerca a uno de los presidiarios: Es Durand. Los dos antiguos camaradas se reconocen y el preso se percata de que una de las dos jóvenes es su hija Susana, para la cual resulta imposible imaginar siquiera lejanas relaciones de parentesco con aquel hombre de aspecto demacrado. Siguiendo su plan, Tadeo Simón se presenta ante Gilberta como su padre, lo que acredita con

> documentos y recuerdos del auténtico Lemur que robó del joyero de Martina Durand. Pero la chica se muestra recelosa y así se lo hace saber a sus allegados. Los hechos llegan a oídos de Durand, que no puede concebir que le hombre a quien vio morir reaparezca después de tanto tiempo. La oportunidad de probar su inocencia llega cuando el falso Lemur queda en evidencia al presentar como propia una joya que los Proust le regalaron a Martina el día de su boda. Por fin, el preso 113 queda libre de culpa, rehabilitado y reconocido por su hija (pp. 76 – 77).

En cuanto a los aspectos técnicos de la obra, conviene tener en cuenta las aportaciones que realiza el periódico *ABC* (01/01/1936) en una crítica publicada tras el estreno del *film*:

> *El 113* posee emoción y rapidez, pero carece de claridad. Se ha huido del teatro con un concepto equivocado del *cinema*, que no es sólo velocidad en la sucesión de escenas, sino encadenamientos lógicos entre ellas, y ponderación, y ritmo. Así, en *El 113* la rapidez, que no evita la teatralidad de los fotogramas, aunque la disminuya, se traduce en confusión, en falta de unidad. Y esta ausencia, gravísima en toda película, es imperdonable en un melodrama, que llega al corazón-esponja del espectador sensible, partidario de la sencillez, después de perderse innumerables veces en los recovecos de un camino obstinado en ignorar que la distancia más corta entre dos puntos en la línea recta (p. 94).

Una vez finalizado el análisis individual de las tres películas a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la cinta de Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches y las anteriores adaptaciones basadas en la pieza teatral *El soldado de San Marcial* (1894) escrita por Valentín Gómez y Félix G. Llama. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1935 será comparado con la película de 1915 dirigida por Adrià Gual y, posteriormente, con la obra de Fructuosos Gelabert y Josep de Togores estrenada también en 1915. Antes de profundizar en estas películas, cabe destacar que actualmente no se conversan ejemplares de ninguno de estos tres largometrajes, lo que imposibilita realizar un

visionado directo del material filmado. En este sentido, el análisis se realizará a través de los datos recuperados en este epígrafe.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la diferencia entre las dos primeras películas es la incorporación del sonido en el metraje de 1935. En lo que respecta a las semejanzas, ambas cintas son obras dramáticas, basadas en una pieza teatral común, contextualizadas en un ambiente bélico y rodadas en blanco y negro. Además, estos metrajes también potencian la cultura militar. Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1935 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1915, ya que se mejoran los recursos utilizados, incorporando los avances fílmicos y agilizando la historia filmada al otorgarle un mayor dinamismo.

Atendiendo a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas, pero el *film* de 1935 modifica sus nombres. Así, los espectadores se encuentran en las películas, de 1915 y 1935, con Roberto/Juan Durand, su mujer/Martina, Julieta/Susana, Luisa/Gilberta, el conde del Cerro/Alberto Lemur, marqués de Alorza/Proust, vizconde de Peñafiel/Marcelo y el ladrón/Tadeo Simón. Además, Sevilla y Viches incorporan a Lupino, asistente del coronel.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de dichas obras, se ha podido comprobar que ambas utilizan un esquema narrativo común en el que están recogidos los mismos acontecimientos clave. Así, e independientemente de las modificaciones secundarias llevadas a cabo en el metraje de 1935, la estructura base permanece intacta. Además, también se respeta la línea cronológica de los hechos que se desarrollan en ellas. Profundizando en dichos cambios, y atendiendo a las sinopsis argumentales recogidas anteriormente, el tiempo que pasa hasta que Roberto/Juan y su hija Julieta/Susana se reencuentran, pasa de 12 a 20 años. Además, se modifica los títulos nobiliarios y los cargos militares de determinados personajes.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las semejanzas y diferencias entre la película de 1935 y la cinta de Fructuoso Gelabert y Josep de Togores, se debe señalar que a nivel técnico son muy parecidas ya que ambas son obras dramáticas, basadas en una pieza teatral común, contextualizadas en un ambiente bélico y rodadas en blanco y

negro. La principal diferencia reside en la incorporación del sonido en el *film* de 1935. Por otro lado, y profundizando a los personajes, se ha podido comprobar ambas películas cuentan con los mismos protagonistas, pero el *film* de 1935 modifica sus nombres. Así, en ambas películas los espectadores se encuentran con José Sánchez/Juan Durand, su mujer/Martina, María/Susana, Susana/Gilberta, Conde Cienfuegos/Alberto Lemur, general Espinar/Proust, y el cuervo del campamento/Tadeo Simón. Además, Sevilla y Viches incorporan a Lupino, asistente del coronel; y Marcelo, enamorado de la joven María/Susana.

Profundizando en el argumento de dichas obras, se ha podido comprobar que ambas utilizan un mismo esquema narrativo en el que están recogidos una serie de acontecimientos comunes. Así, e independientemente de las modificaciones secundarias llevadas a cabo en el metraje de 1935, la estructura base permanece intacta.

En definitiva, y tras analizar comparativamente las tres obras, se debe señalar que todas ellas narran una misma historia, con un mismo esquema estructural base en el que los acontecimientos clave, los personajes protagonistas y las tramas argumentales permanecen invariables. Así, las tres narraciones cuentan la historia de un hombre condenado injustamente por un asesinato que no ha cometido. Tras la pérdida de su mujer a manos de un ladrón y ante la imposibilidad de ver de nuevo a su hija, su vida en la cárcel se vuelve un martirio. El destino jugará un papel importante en la vida del acusado y finalmente todo logrará solucionarse, quedando en libertad y volviendo al lado de su hija. Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de todas las cintas, esta investigación no puede descartar que existan nuevas diferencias entre ellas.

Así, y a pesar de no poder visualizar dichas obras cinematográficas debido a la ausencia de ejemplares conservados de las misma, se ha podido comprobar que estas tres obras guardan un argumento es compartido, al igual que los personajes y las tramas principales. Debido a estos elementos cinematográficos se puede considerar que la obra de Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches es un *remake* semipuro de actualización técnica de las obras *El calvario del héroe* y *El cuervo del campamento*.

El niño de las monjas

- Original: *El niño de las monjas* (Antonio Calvache "Walken", 1926)
- Primer *remake*: *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935)
- Segundo *remake*: *El niño de las monjas* (Ignacio F. Iquino, 1958)

En 1926, el director, fotógrafo y actor cordobés Antonio Calvache estrena su nueva película El niño de la monjas. Esta obra, un drama amoroso protagonizado por Elodio Amorós y Lolita Astolfi, basa su argumento en una novela homónima del escritor Juan López Núñez y publicada en 1922. Cabe señalar que esta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria.

Atendiendo a la novela de referencia, una obra centrada en la tragedia del torero aragonés Florentino Ballesteros, Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*, considera que es "un torpe amasijo de elementos dispares y disparatados en la más pura línea del folletín sentimental-morboso-moralizante-melodramática, a medio camino entre el relato taurino y la crítica de costumbres" (p. 232). Además, este autor sostiene que "no llega a ser una novela taurina clásica porque el autor muestra su despego y su ignorancia sobre el asunto" (p. 232). No obstante, y a pesar de dicha crítica, cabe destacar que la novela de Juan López Núñez logra un buen éxito comercial debido al género escogido. En lo que respecta al argumento de la pieza literaria, Quesada (1986) lo resume de la siguiente manera:

> "Cascabel" es un muchachito que vive acogido en la casa del jardinero de un convento de monjas situado en las afueras de un pueblecito andaluz. Años atrás apareció ante la puerta del convento un recién nacido abandonado por su madre; las monjas le recogieron criándole con la lecha de una cabra que pastaba en el huerto y a la que llamaban "Campanilla", de donde surgió el aposo del niño que creció fuerte y sano convirtiéndose con el tiempo en ayudante del jardinero que lo llevó a vivir a su casa, adosada al convento y en la que el viejo, sólo tenía la compañía de su hija Soledad.
>
> Contando ya Cascabel unos veinte años, habiendo salido una tarde a los campos que rodeaban el pueblo, tuvo ocasión de salvar de los cuernos de un toro desmandado a una bienhechora de las monjas, hermosa mujer llamada Gloria,

> cocota de lujo residente en Madrid pero oriunda de aquel lugar y que, por nostalgia de su infancia pasada allí, había costeado las reformas de la iglesia conventual. Gloria se encapricha de Cascabel y le anima a trasladarse a Madrid para emprender una carrera de torero que el joven estaba dispuesto a hacer, no por afición sino como medio de alcanzar fortuna y ponerse a la altura de su amante. Gloria cumple su promesa y por medio de sus amistades introduce a Cascabel en el mundo de la aristocracia y del dinero y después consigue que debute como torero, con gran éxito además […]. Tras esta primera corrida de presentación vienen otras muchas pero también la continuación de la mala vida en que Cascabel vive hundido, la mala vida de Gloria entregada a las orgías, con sus señoritos degradados, sus amigas envilecidas… Cascabel ama a Gloria y desea apartarla de esta situación, pero ella sólo acepta ser su amante, cada vez más espaciadamente. La triunfal carrera del diestro se resiente: también sus salud, arruinada en las noches de juerga. El público que le vitoreaba tiempo atrás, ahora acude a los cosos a abroncar al "Niño de las monjas". Una tarde, al inicio de una lidia, Cascabel divida a Gloria en un palco, acompañada de un hombre. Tocado en su amor propio, realiza una faena espléndida que despierta el entusiasmo de los espectadores. Es un canto de cisne. Poco después decide regresar al convento donde pasó su niñez y su juventud. Intenta animar a Soledad, la hija del jardinero, su compañera de juegos infantiles, para que se case con un torerillo que empieza a despuntar; pero Soledad, enamorada en secreto de Cascabel, tras asistirle en su agonía, profesa como monja en el convento (pp. 232 – 233)

En lo que respecta al terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, en 1926 el director cordobés Antonio Calvache "Walken" estrena su ópera prima *El niño de las monjas.* En esta ocasión Walken se encarga de dirigir y redactar el libreto de la misma. Con respecto al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Juan López Núñez, autor de la novela de referencia. Así, con esta obra, Calvache presenta un drama amoroso ambientado en el mundo taurino, categorizado dentro del cine silente nacional y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Regia Films; mientras que la distribución estuvo en manos de Exclusivas Rivas.

Atendiendo al resto de departamentos, Sabino Antonio Micón y Armando Pou fueron los encargados de los rótulos de la obra y de la fotografía de la misma, respectivamente. Además, este *film* contó con las interpretaciones actorales de Elodio Amorós, Maruja Lopetegui. Lolita Astolfi, Fernando Díaz de Mendoza Serrano, Fulgencio Nogueras, Juan Espantaleón, Eugenio Zúffoli y María Luisa Aceña, entre otras.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de la narración del *film* 1926, es importante destacar que en la actualidad no existe ningún ejemplar conservado que permita su visualización directa. No obstante, Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993) autores del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930, Volumen F-2*, resumen de la siguiente manera la sinopsis de la cinta:

> La acción se inicia en el pueblo andaluz de Miralvalle. El pequeño José Luis ("Cascabel") es recogido por "Salomón", viejo jardinero de un convento y que tiene una hija, por nombre Soledad. Años después, José Luis salva a Gloria, joven mundana y protectora del convento, de la embestida de un toro. En agradecimiento, ésta le ofrece su apoyo para alcanzar sus deseos de ser torero. Como apoderado tendrá a "Cristobitas" a quien conoció cuando llegó al pueblo con un teatro de polichinelas. El éxito no se hace esperar y José Luis alcanza fama y dinero. Su triunfo en Córdoba y Madrid está acompañado de una ciega pasión –no correspondida- por Gloria. En abundamiento de males, un toro le embiste y se ve en la necesidad de regresar al pueblo para reponerse. Será allí donde comprenderá el amor de Soledad con quien finalmente se desposará (p. 110)

Continuando con las obras a estudio en este epígrafe, en 1935, nueve años después del estreno de la obra original de 1926, el director santanderino José Buchs vuelve a llevar a la gran pantalla la historia del joven torero. En esta ocasión, la cinta de 1935 incorpora el sonido de la mano de José Forns. No obstante, la obra continúa siendo en blanco y negro. Continuando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Buchs, director y guionista de este proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Ricardo Albiñana y José Fons fueron los encargados de la fotografía y la música del *film*, respectivamente. Por

otro lado, esta película fue protagonizada por Luis Gómez 'El Estudiante', Raquel Rodrigo, Celia Escudero, Gaspar Campos, Antonio Riquelme, Pedro Fernández Cuenca, Modesto Ricas y Delfín Jerez, entre otros. Con esta película, Buchs presenta un drama amoroso con tintes taurinos, categorizada dentro del cine sonoro español, con una duración de 78 minutos y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa Exclusivas Diana.

Atendiendo al argumento de la obra, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), resumen de la siguiente manera la historia filmada por el cineasta santanderino en 1935:

> La protectora de un convento próximo a Sevilla acude a visitarlo, deseosa de recibir muestras de agradecimiento por sus donativos. Pero Gloria no es la persona filantrópica que aparenta, sino una mujer caprichosa y superficial que disfruta explotando la pasión que provoca en los hombres, a los que ama y olvida a su antojo. En las cercanías del convento, un toro bravo embiste a la mujer y a su acompañante Zenón, un tipo de aspecto un tanto ridículo, pero la valiente intervención de un esbelto jovencito impide males mayores. Atraída por el varonil arte del muchacho y encaprichada por conquistar a un hombre de condición humilde, Gloria no descarta hasta lograr que Pepe Luis, el niño de las monjas, caiga en sus redes y viaje con ella a Madrid para abrirse camino en el mundo de la lidia. El muchacho, seducido por los aires de gran mujer de Gloria, decide abandonar el convento donde tan bien lo habían tratado desde que fuera recogido siendo un bebé. Aun así, no podrá evitar cierta tristeza al despedir al viejo jardinero Salmerón y a su hija Soledad, a quienes considera su familia. Entonces ignora que el corazón de Soledad no va a llorar la ausencia de su hermano sino la del hombre al que ama en silencio. En sus primeros días en la capital, Pepe Luis comprueba con amargura que la agenda de su amada tiene muchos nombres, pero se consuela con las noches de pasión que pasa entre sus brazos. Tras un exitoso debut en la dehesa de un ganadero amigo de su protectora, el niño de las monjas triunfa por los ruedos de España y su carrera como matador marcha viento en popa. Sin embargo, no tiene ojos ni tiempo para nada que no sea Gloria y sus deseos, y delega toda decisión profesional en manos de Zenón, que oficia de apoderado. Ni siquiera la visita de Salmerón y

> Soledad liberan al joven del embrujo al que la mujer lo ha sometido. Superado el inicial capricho, Gloria comienza a perder interés por Pepe Luis y se busca nuevos amoríos. Atormentado por los celos y tras un penoso incidente con un rival, el matador se deja llevar por la tristeza y la desganada y sólo consigue salir de ese agujero con una nueva visita del jardinero y su hija. Animado por la presencia de aquellos que realmente le quieren, Pepe Luis torea en Sevilla con el arte y el arrojo de los primeros días. Por desgracia, el destino elige que el mismo toro que le devuelve la admiración de los aficionados lo hiera gravemente. Durante su convalecencia permanece en el convento donde se crió y, mientras va liberándose del doloroso recuerdo de Gloria, empieza a sentirse fuertemente atraído por la pureza e inocencia de Soledad. Una vez restablecido, Soledad y Pepe Luis se prometen en matrimonio, compromiso que no serán capaces de romper los intentos de Gloria por recuperar al único hombre que ha querido (p. 207).

En lo que respecta a la prensa de la época, cabe señalar que la revista especializada *Arte y cinematografía* (01/03/1936) , en su nº 410 – 411, relaciona directamente la cinta de 1935 con la de 1926 al afirmar que la obra de Buchs es una "nueva versión hablada y sonora de la que hace años logró un lisonjero éxito como producción nacional" (p. 34). Además, dicha publicación señala que el cineasta "no ha logrado en esta nueva versión, pese a los elementos que tuvo a su alcance, darnos una obra en la que el público se entregara sin reservas". En este sentido critica que es "muy desigual en dirección, ritmo e incluso fotografía, pues mientras hay escenas en que ésta es impecable, contiene otras de deficiencia manifiesta" (p. 35). Sin embargo, esto contrasta con las palabras de Fernández Cuenca (1963), que considera que esta nueva obra está "mejor realizada que la anterior, con más pericia técnica y lucimiento de la parte taurina, no es, sin embargo, obra superior a su inmediato propósito comercial" (p. 89).

Una vez analizadas de forma individual las obras contempladas en este epígrafe, se profundizará en las semejanzas y diferencias que puedan existir entre ambas. Así, y a través de una comparación detallada, se podrá establecer si tiene lugar, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Antes de comenzar, se debe señalar que, debido a la

ausencia de ejemplares conservados de la obra original, esta investigación tomará como referencia las sinopsis argumentales de obra de 1926.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos cinta reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1935. Sin embargo, ambos largometrajes son películas dramáticas, ambientadas en el mundo taurino, contextualizadas en Andalucía, cuyo argumento se basa en una novela literaria común y rodadas en blanco y negro. Además, estas dos obras también cuentan con elementos religiosos y muestran a Madrid como el lugar al que acude el personaje a triunfar.

Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes, las dos películas presentan a los mismos protagonistas, con alguna alteración sin importancia en sus nombres, respetando sus mismas tramas, sus funciones dentro de la narración y sus desenlaces. Así, en ambas obras están presentes José Luis, Soledad, Gloria y Salomón/Salmerón.

Con respecto a las narración de las mismas, y gracias a las diferentes sinopsis argumentales analizadas, se debe señalar que Calvache y Buchs mantienen una base argumental común, donde se respetan las mismas tramas, personajes, acontecimientos y resoluciones de los mismos. Así, en ambos *films*, se narra la historia de José Luis, un joven huérfano que, tras ser criado en un convento, se enamora de Gloria. Por su parte, la protagonista es una chica caprichosa y superficial, que rápidamente se cansa de los jóvenes. En este sentido, y tras comenzar una relación, ambos se marchan a Madrid, donde José Luis triunfa como torero. Poco tiempo después, el joven descubre que ha sido un simple capricho de Gloria, algo que afecta gravemente a su carrera. Más adelante, el torero, que se recupera en el convento de unas cornadas sufridas en una reciente corrida, se da cuenta que realmente está enamorado de Soledad y se olvida de Gloria.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1926 impide determinar con exactitud si existen escenas eliminadas, modificadas o incorporadas por el cineasta santanderino. No obstante, esta investigación ha podido comprobar que ambos largometrajes narran una misma historia, respetando y manteniendo el esquema argumental y los acontecimientos clave de la

pieza literaria de referencia. De este modo, se establece que el *film* de 1935 es un *remake* puro de la película de Antonio Galvache estrenada en 1926. En sentido, se debe señalar diferentes autores, como José María Claver (2012, p. 449) y Bernard P. E. Bentley (2008, p. 59), también comparten esta categorización.

La verbena de la Paloma

- Original: *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)
- Primer *remake*: *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935)
- Segundo *remake*: *La verbena de la Paloma* (José L. Sáenz de Heredia, 1963)

En 1921, el director, guionista y actor santanderino José Buchs estrena su nueva película *La verbena de la Paloma*. Esta cinta, una divertida comedia amorosa protagonizada por Elisa Ruiz, Julia Lozano y Florián Rey, basa su argumento en un sainete lírico[52], titulado de igual forma, y escrito por Ricardo de la Vega en 1894. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación nacional de dicha pieza.

Atendiendo al sainete de referencia, éste se trata de esta obra lírica, escrita en prosa y estructurada en un solo acto, que, a su vez, está dividido en tres cuadros. Por otro lado, cabe destacar que el autor incorpora un breve subtítulo a su sainete, llamando a su obra *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Además, la obra está repleta de momentos musicales, situaciones alegres y entretenidas que aportan un gran dinamismo a la pieza y diversión a los espectadores. De este modo, el sainete de 1894 cuenta con un carácter alegre y festivo que se entremezcla con los elementos costumbristas del Madrid de finales del siglo XIX, las tramas sentimentales y una emotiva historia de amor. Finalmente, se debe señalar que esta obra de 1894 es el

[52] Un sainete es un género dentro de la zarzuela. En este sentido, la fundación Juan March y el número 18 de la revista *Folcklore*, dan varias pinceladas de las características generales que tiene práctica. Así, y según estas dos fuentes, el sainete lírico es el tipo más característico dentro del género chico. Además, "lleva al escenario cuadros que arrancan de la vida misma, que reflejan costumbres, frases, tipos, situaciones, paisajes y lo hacen con simpatía, gracia, levedad, proporciones breves y lenguaje directo capaz de llegar a toda clase de públicos […] todo ello por el garbo de partituras fragantes, de fluidez melódica tan real como el afán de huir de todo constructivismo petulante" (Fernández-Cid, 1982, p. 194). Por otro lado, se debe señalar que los temas sobre los que se suele hablar se encuentran relacionados con enredos amorosos, la presentación de tipos sin un desarrollo dramático específico y los relacionados con el teatro de la época. Como último punto, los personajes, suelen ser de clase baja o popular y tienden a ser una gran multitud.

sainete más exitoso del autor madrileño, llegando incluso a ser considerada la obra cumbre del género chico español.

Profundizando en su argumento, Ricardo de la Vega presenta una historia sencilla, con una trama principal simple y protagonizada por un amplio elenco coral de personajes. En este sentido, la obra narra la relación amorosa de Julián y Susana, una joven pareja madrileña con mucho carácter y un gran problema de celos. Así, Julián ha descubierto que su novia le quiere dar celos con un viejo adinerado y no duda en descubrir su identidad para solucionar este problema a la menor brevedad posible. Mientras la *señá* Rita, tía del joven Julián, intenta calmar los ánimos del muchacho, don Hilarión, el boticario, se despide de su amigo don Sebastián con una mentira. Aunque el boticario le dice que se marcha a casa, en verdad se va a buscar a Casta y Susana para llevarlas a la verbena. Una vez allí, se encuentran con la *señá* Rita y Julián. En ese momento el joven novio descubre quién es su adversario y Julián y Susana acaban discutiendo. Poco después, el muchacho pasa a pelearse con don Hilarión, teniendo que ser la Policía quien los separe. Tras esto, Susana se marcha con su hermana, su tía y don Hilarión por un lado, mientras que Rita y Julián lo hacen en dirección contraria. Al día siguiente vuelven a encontrarse en la verbena de la Paloma y, tras enfrentarse de nuevo, la Policía detiene a Julián y a la tía Antonia. Una vez en comisaría, don Sebastián paga la fianza para que el muchacho salga libre. En ese momento, Susana reconoce el amor que siente por el joven y finalmente terminan siendo felices.

Antes de comenzar a estudiar las adaptaciones cinematográficas del sainete de referencia, se debe señalar que diversas fuentes de información establecen que la primera versión fílmica de dicha pieza fílmica fue una obra titulada *De cuarenta para arriba* (Julio Roesset, 1918). Además, investigadores como Gómez Vilches (1998, p. 252), Ramón Alba (2005, p. 86) y Peter W. Schulze (2016, p. 266) aseguran que dicho largometraje concuerda de forma básicamente idéntica con la zarzuela de referencia. Sin embargo, esta investigación rechaza dichas semejanzas debido a que no guardan similitudes entre ambos. Para ello, se ha tomado como referencia la sinopsis argumental de la propia Patria Films, productora de la cinta de 1918, y publicada en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (12/10/1919). Así, y tras las comprobaciones oportunas, no se tendrá en cuenta dicha obra cinematográfica.

Por otro lado, en 1921, el director, guionista y actor santanderino José Buchs lleva por primera vez a la gran pantalla esta divertida historia de amor y celos entre Julián y Susana. Con esta obra, el cineasta presenta una comedia muda, rodada en blanco y negro y con una longitud de 1.700 metros. En lo que respecta a la producción de la misma, esta película fue llevada a cabo por la compañía Atlántica Films.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe señalar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Juan Solá Mestres y Alberto Arroyo fueron los encargados de la fotografía, mientras que Tomás Bretón fue el responsable de la música. Profundizando en el elenco actoral, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1921 estuvo protagonizada por Elisa Ruiz Romero, Florián Rey, Julia Lozano, José Montenegro, María Anata, Felisa Lázaro, Ricardo Quilez, Leopoldo Suárez y Consuelo Reyes, entre otros.

Antes de continuar, se debe señalar que la obra de 1921 tan solo cuenta con una copia incompleta ubicada en la Filmoteca de Cataluña. En este sentido, el profesor Joaquín Cánovas (2011), en su artículo *Identidad nacional y cine español: El género mudo en el cine español. A propósito de la adaptación cinematográfica de La verbena de la Paloma (José Buchs, 1921),* analiza la película partir de los cincuenta y cinco minutos recuperados de la obra de Buchs.

> La película conserva una perfecta estructura secuencial, lo que nos permite el estudio del proceso de adaptación desarrollado por Buchs, nada convencional pero si respetuoso con los contenidos originales, aún tras contrastar las modificaciones introducidas en el desarrollo argumental. […] En la película de Buchs encontramos una modélica utilización de numerosas claves definitorias del género chico reseñadas anteriormente: la descripción de ambientes populares, el uso de la iconografía madrileñista, la recreación de personajes y situaciones, etc: […] supo crear arquetipos de inmediata identificación popular que sirvieron para esbozar un primitivo star system español, donde tampoco faltó la edificación de una reconocible y atractiva galería de personajes secundarios (p. 80).

Continuando con el argumento de este largometraje, esta investigación ha decidido detallar de una forma precisa el argumento a estudio, ya que los ejemplares conservados de la misma se encuentran actualmente incompletos. De este modo, y tomando como referencia la revista especializada *Cine Popular* (08/08/1923) en su número 128, este epígrafe recogerá y desglosará, pormenorizadamente, todos los elementos clave de obra de 1921. Así, la obra narra la historia de Julián, un madrileño castizo y cajista de imprenta de profesión, que mantiene un noviazgo con Susana, una joven y guapa obrerita. Sin embargo, esta relación es rechazada por la señora Antonia, tía de Susana y de su hermana Casta, ya que ella considera que sus sobrinas deben estar con alguien de un mayor nivel social y así poder beneficiarse de ello.

Por otro lado, don Hilarión, un viejo boticario con una muy buena posición económica, conoce casualmente a Susana y Casta y se queda impresionado por las dos, sin llegar a decidirse por ninguna. La señora Antonia, que rápidamente descubre los sentimientos del boticario por sus sobrinas, no duda en convencerlas de que ellas le deben corresponder. Con el paso de los días, el carácter celoso de Julián y los coqueteos de Susana hacen que la relación se vuelva insostenible y la pareja acabe rompiendo. Poco después, Julián le cuenta lo ocurrido a su tía Rita y ella trata de calmarlo ante la posibilidad de que su sobrino haga alguna locura. Unos días después, don Hilarión lleva a Susana y a Casta de vuelta a su casa. Así, la señora Antonia, que observa la situación desde la ventana, no duda en aprovechar el momento para encontrarse "casualmente" con él y don Hilarión las invita a todas a tomar algo en un restaurante.

Mientras, Julián que es ajeno a todo lo que estaba ocurriendo, sigue pensando en Susana y en la forma de recuperarla. Así, el joven acude al taller en el que Susana trabaja y espera a que salga para poder hablar con ella, pero ese día la joven no va a trabajar y Julián no puede cumplir su cometido. No muy lejos de ahí, don Hilarión pretende llevar a Susana y a Casta a la verbena de la Paloma, pero las jóvenes le dicen que no pueden ir porque tienen sus mantones empeñados. El boticario quita peso al problema y les dice que mañana él se los devolverá.

Al día siguiente Julián casi es atropellado al salir del trabajo por un carruaje y le parece ver que en su interior está Susana, Casta y un hombre. Con el objetivo de cerciorarse de lo que él cree que ha visto, no duda en seguir al coche, pero Julián

tropieza con un chico y el coche se pierde de vista. No obstante, un enfadado Julián acude a casa de Susana. Cuando suena el timbre, Susana y Casta guardan rápidamente los mantones que están enseñando a la señora Antonia. Así, Julián le pide explicaciones a la joven y ésta lo niega todo. Más calmado, el joven pide a Susana que vaya con él esta noche a la verbena, pero la joven le responde que tiene cosas que hacer. Al escuchar las palabras de Susana, Julián vuelve a ser invadido por los celos e incluso llega a ver los mantones que anteriormente habían intentado esconder las dos mujeres. El joven se abalanza sobre la chica pero la señora Antonia logra sacarlo de casa.

Enfurecido, Julián promete ir a la verbena para descubrir quién es el hombre que seduce a Susana. Y decide coger. No obstante, llega la señora Rita, logra quitársela y decide acompañarlo a la verbena. Por su parte, don Hilarión, Susana y Casta salen en dirección a la verbena, pero en ese momento Julián los interrumpe, incomodando al boticario y preguntando a Susana a dónde va con el mantón de manila y quién es el hombre que va con ellas. Julián no soporta más la situación y se pelea con don Hilarión al que golpea en repetidas veces. Gracias a la señora Rita, su marido, los guardias y el sereno logran separarlos. Más adelante, don Hilarión, Susana y Casta acuden a la verbena y se suben a un tiovivo. Sin embargo, Julián los localiza y no duda en golpear de nuevo al boticario, pero don Hilarión logra escapar de nuevo.

Al poco tiempo, Julián se encuentra con la señora Antonia y de nuevo deben venir los guardias, pero debido a la ira de la señora, Antonia golpea al inspector que la detienen junto a Julián. Una vez allí, el joven confiesa que está dispuesto a ir a la cárcel, pero Susana, que siempre lo ha querido, pide que la encierren junto a él. En ese momento, Julián descubre que nunca lo ha dejado de querer.

Por otro lado, se debe señalar que esta obra es la primera película de la productora cinematográfica Atlántida que alcanza, como señala los investigadores Berthier y Seguin (2007), "un amplio reconocimiento popular" (p. 27). Además, y como se ha detallado anteriormente, el propio músico Tomás Bretón "quiso hacer la adaptación de la partitura y la aumentó con unas melodías de idéntica inspiración que toda la música" (Gómez, 1978, p. 273). En lo que respecta a la productora y su inesperado éxito, los investigadores Nancy Berthier y Jena-Claude Seguin (2007), autores del libro *Cine, nación y nacionalidades en España*, explican lo siguiente:

> La película […] cosechó un éxito insospechado para la producción nacional que decantó la política de producción de la Atlántida hacia el cine popular, costumbrista y folclórico, derivado de la traslación fílmica del universo de la zarzuela, el sainete y el melodrama rural, lo que supuso una vía de acceso hacia la recuperación de su público natural: temas populares de eficacia probada en los que el público se reconocía (p. 27).

Continuando con el estudio de las adaptaciones cinematográficas, en 1935, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo estrena su nueva película titulada *La verbena de la Paloma*, Esta obra, una comedia musical protagonizada por Miguel Ligero, Roberto Ley y Raquel Rodrigo, basa su argumento en el sainete lírico titulado de igual forma y escrito por el dramaturgo madrileño Ricardo de la Vega en 1894. Por otro lado, se debe señalar que esta narración es la segunda versión fílmica de dicha pieza lírica.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Benito Perojo, director y guionista de la misma. No obstante, y en lo que respecta al guión, el cineasta contó con la ayuda Pedro de Repide. Profundizando en el resto de departamentos, Tomás Bretón, Fred Mandl y Henri Taverna, Fernando Mignoni fueron, los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. Por otro lado, e incidiendo en el elenco actoral de la obra de 1935, esta película estuvo protagonizada por Miguel Ligero, Roberto Rey, Raquel Rodrigo, Sélica Pérez Carpio, Dolores Cortés, Charito Leonís, Rafael Calvo, Enrique Salvador y Carmen Guerra, entre otros.

Con esta obra, Perojo presenta una película cómica, categorizada dentro del cine sonoro y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, el *film* de 1935 fue llevado a cabo por la Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA). En otro orden de cosas, cabe destacar que Benito Perojo consiguió una gran película musical ya que el cineasta realiza una versión sonora, dinámica y verdaderamente cómica. Además, y como recoge el investigador Luis Gómez Mesa (1978), este nuevo proyecto cinematográfico es una "adaptación inteligente, con buen conocimiento del cine, la película tenía un ritmo ágil. Nada de movilidad caprichosa, sino ajustada a las

incidencias" (p. 274). En lo que respecta al argumento de la obra, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de Ficción, Volumen F-3*, resumen de la siguiente manera la historia filmada por Benito Perojo en su nuevo proyecto cinematográfico:

> A la salida de la iglesia, una pareja de recién casados y todos sus invitados montan en el tranvía tirado por caballos que los lleva hasta el café donde celebran la boda a base de chocolate con churros, como es típico en el Madrid castizo de finales del siglo XIX. Entre los convidados figura Julián, un cajista de imprenta, trabajador y honrado a carta cabal, y su madrina, la señá Rita, que le anima a que siga el ejemplo y se case con Susana, la modista pizpireta de la que está enamorado. Impaciente por verla esa mañana, Julián se ausenta antes de terminar la fiesta y va a su encuentro cuando ella se encamina hacia el taller de costura junto a su hermana Casta. Durante el paseo, le falta tiempo para invitarla esa misma noche a la tradicional verbena de la Paloma, pero contra todo pronóstico la joven rechaza el ofrecimiento y deja a su novio reconcomido por los celos. Momentos después, en el taller, Casta sugiere a Susana que corte relaciones con Julián y acepte las proposiciones del dueño de la farmacia, don Hilarión, pese a su reputación de viejo verde. A la modista no le entusiasma, precisamente, el panorama aunque, tal vez seducida por la fama de espléndido de que goza el boticario, accede a que la lleve a la verbena… junto con su hermana y su tía, la señá Antonia, claro está. Montado en un elegante carruaje, don Hilarión espera a la salida del trabajo a Casta y a Susana y las acerca a la casa de compra-venta donde sabe que están empeñados sus mantones. Ante el alborozo de la morena y la rubia, el vejete rijosillo rescata ambas prendas y, además, les regala unos collares. Julián deambula por las callejuelas ensimismado todavía por la negativa de su novia, y ajeno a sus planes para esa noche, cuando casi lo arrolla un coche de caballos, en cuyo interior puede observar que va Susana con un desconocido. Indignado, se presenta en casa de la chulapa dispuesto a aclararlo todo, pero sólo consigue empeorar las cosas al advertirle que piensa averiguar con quién sale de fiesta. Al llegar la noche, gentes de todos los rincones de Madrid van acudiendo a la popular verbena de la Paloma. Oculto frente al domicilio de su novia y celoso a más no poder, Julián la ve salir acompañada de su hermana, su tía y … don Hilarión. La oportuna

> intervención de la señá Rita, que está junto a él para que no haga un disparate, frena sus ímpetus. No obstante, aprovechando que viajan en el mismo tranvía, el galán tiene a continuación unas palabras con Susana y, luego de interesarse con cierto retintín por el mantón que viste, se abalanza sobre don Hilarión, que se escabulle como puede. El marido de la señá Rita atempera los ánimos y cada uno se va por su lado, aunque más avanzada la noche se repite la trifulca en un carrusel. Don Hilarión corre a refugiarse en el establecimiento de su amigo don Sebastián mientras los guardias se llevan detenidos al galán celoso y a la señá Antonia, la tía de Casta y Susana. En la comisaría, Julián es puesto en libertad, merced a la intervención como fiador de don Sebastián, que les propone descansar un rato en su local, sin adivinar que su colega, el libidinoso boticario, es la causa del conflicto. Sólo cesa el alboroto cuando el vejete salta por una ventana y escapa despavorido, tras derribar un puesto de frutas. Por todo lo ocurrido, Susana está arrepentida de su proceder y se da cuenta entonces de lo mucho que quiere a Julián, cuyo perdón no se hace esperar. Y aún en pleno apogeo de la verbena, la feliz pareja se deja llevar por el castizo compás de una mazurca (p. 308).

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, se debe hacer hincapié en que la fidelidad con la que Perojo traslada a la gran pantalla el sainete de Ricardo de la Vega, manteniendo el argumento, las tramas y los acontecimientos clave. Además, este cineasta deja de lado la teatralidad de la pieza base para mostrar una obra completamente cinematográfica. En este sentido, el realizador incorpora "un ágil juego de montajes alternos, de elipsis y toda clase de recursos cinematográficos que alejaban la obra de la escena al tiempo que comprimían, hasta casi abstraerlos, los contenidos de la zarzuela original" (Fanés, 1997, p. 100). Además, se debe destacar que la puesta en escena mejora considerablemente gracias a las canciones utilizadas, otorgando un gran dinamismo a la narración y convirtiéndose en un pilar fundamental de la película. Por otro lado, Perojo no olvida su carácter castizo que ágilmente se mezcla con la libertad de costumbres. Para ello, el director madrileño utiliza diversos personajes a través de los cuales se equilibran y representan ambos aspectos. Antes de continuar con el análisis, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1935, aunque "por desgracia, el color se ha perdido en las copias actuales, reducidas además a 72 minutos de los 95 que duraba la versión original" (Miret y Balagué, 2009, p. 63).

Finalizado el análisis individual de las dos obras a estudio, se profundizará en las similitudes y diferencias existentes entre ellas para establecer si se produce, o no, la práctica tratada en esta tesis doctoral. Ante la imposibilidad de visionar la obra la obra de 1921, este análisis comparativo se realizará con las sinopsis argumentales recogidas en la investigación.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas cintas es la incorporación del sonido en el metraje de 1935. Como se ha señalado a lo largo de este epígrafe, este hecho permite incorporar nuevos números musicales, dotar de agilidad a la narración, y transmitir un mayor clima de alegría y felicidad. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras con películas cómicas, cuentan con una importante trama romántica, basan su argumento en una misma zarzuela base, transcurren en el Madrid castizo del siglo XIX y están rodadas en blanco y negro. Además, ambas piezas utilizan la fiesta de la Virgen de la Paloma como un elemento clave y esencial en sus tramas.

En relación a los personajes, ambas películas son idénticas, ya que son protagonizadas por Susana, Casta, la señora Antonia, don Hilarión, don Sebastián, la señora Rita y Julián. Prosiguiendo con el argumento, la película de 1935 repite las tramas principales de la obra de 1921, el desarrollo de los acontecimientos y la estructura narrativa de la cinta de Buchs. Continuando con las similitudes, las dos obras aquí recogidas respetan la ambientación, la época histórica y la ubicación geográfica del sainete lírico de referencia escrito por Ricardo de la Vega. No obstante, y debido a la evolución técnica y narrativa del universo cinematográfica, ambas cintas guardan ciertas diferencias. En este sentido, la principal diferencia es que la obra de 1935 incorpora el sonido e una escena a color. Además, la película de Perojo cuenta con un presupuesto mayor, unos grandes decorados y un gran número de figurantes. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan nuevas diferencias entre ambas cintas.

En definitiva, una vez conocidos todos los aspectos de ambas obras, esta investigación confirma que la obra de 1935 es un *remake* puro de la cinta de 1921, al compartir, los personajes, las tramas principales y un mismo argumento.

Nobleza Baturra

- Original: *Nobleza Baturra* (Juan Vilá Vilamala, 1925)
- Primer *remake*: *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935)
- Segundo *remake*: *Nobleza Baturra* (Juan de Orduña, 1965)

En 1925, el director y guionista Juan Vilá Vilamala[53] estrena su nueva obra fílmica titulada *Nobleza Baturra*. Con esta cinta, el realizador Vilá comienza su carrera por el séptimo arte nacional. Esta obra, un drama aragonés protagonizado por Ana María Custodio y Alfonso Muñoz, basa su argumento en una historial original escrita por Joaquín Dicenta Badillo[54], guionista de la película. Sin embargo, en 1927, el propio Dicenta realiza, a partir de ese guión, una obra de teatro. Dicha pieza teatral, titulada de igual forma que la obras cinematográficas a estudio en este apartado, lleva como subtítulo "película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a la escena, en tres actos y cuadros, en prosa". En este sentido, Heredero y Santamarina (2010), autores del libro *Biblioteca del cine español*, señalan que en la obra de teatro de 1927 Dicenta "añade los diálogos que no existían en el *film*" (p. 185).

Volviendo al terreno cinematográfico, se debe señalar que la obra de 1925 no cuenta con ningún ejemplar conservado de la cinta original, por lo que no se podrá realizar un visionado directo del marial filmado. Sin embargo, esta tesis doctoral ha podido localizar una detallada sinopsis recogida en la revista *Arte y cinematografía* (01/10/1926) en su número 306. Con el objetivo de conocer de forma completo el argumento narrativo de dicha obra, esta investigación ha decidido, por su importancia y necesidad, realizar una transcripción literal y extensa de dicha sinopsis.

> En un pintoresco pueblecito de Aragón, vive con su padre, el señor Eusebio, hacendado del pueblo, la bella mañica María del Pilar. Esta hermosa joven mantiene relaciones amorosas en secreto con Sebastián, uno de los jornaleros de su padre. Y en la misma casa de María del Pilar, vive su prima

[53] Con respecto a la dirección de la obra a estudio, existen ciertos investigadores como José María Claver (2012, p. 169); Marta García Carrión (2011, p. 228) o José Gómez Vilches (1998, p. 91), que incluyen entres sus estudio a Joaquín Dicenta (hijo) como codirector de la obra, junto a Juan Vilá Vilamala.
[54] Joaquín Dicenta (hijo), o también conocido como Joaquín Dicenta Badillo, fue el segundo hijo del famoso poeta, dramaturgo, narrador y periodista aragonés Joaquín Dicenta Benedicto.

hermana Filo, la cual también ha tiempo sostiene relaciones amorosas con Perico, el ordinario del pueblo, algo bruto, pero de gran corazón.

Nunca falta en tales villorrios el ricacho joven y presuntuoso que siempre anda a la caza del mejor partido y que jamás se decide por ninguna moza. Y aquí, este petulante se llama Marcos, el cual un día vejado por la negativa de María del Pilar que no quiso aceptarlo como pretendiente –puesto que ella a quien ama es a Sebastián-, jura que hará todo lo posible por impedir que la moza se case con ningún hombre de Aragón.

En efecto, poniendo en práctica un malvado plan, se esconde en casa del señor Eusebio, padre de la muchacha, y ya de noche, en el preciso momento en que una rondalla que ha alquilado para dar serenata a la joven, se aproxima a la casa, salta por el balcón y desaparece en la oscuridad.

Ahora bien; todos han visto aquel suceso insólito y, sin cantar, asombrados, regresa la rondalla nuevamente a la taberna, donde Marcos, fingiendo hipócritamente, no tardará en hacer su aparición. Tal y como lo sospechaba así sucede. Los mozos murmuran y le participan aquel caso extraordinario que acaban de ver, esto es, que han visto saltar un hombre desde el balcón de casa de María del Pilar. Marcos, afectando sorpresa, se niega a darles crédito, pero tanto insisten los otros que al fin toma parte en la murmuración general.

Al día siguiente, aquella infame calumnia ha corrido como un reguero de pólvora por todo el pueblo. En el mercado, en la plaza y en todas parte no se habla de otra cosa, y la pobre de María del Pilar se ve señalada con el dedo en cuantos lugares visita para hacer la compra. La calumnia es comentada por Andrea, antigua novia de Sebastián, la cual aprovecha aquel estado de cosas tan contrario a la honra y nueva fama de María del Pilar.

Al fin, ésta, por Filo y Perico, que son los únicos que la quieren bien, se da cuenta del baldón que sobre su nombre ha caído, y se desmaya. Entonces interviene el cura “Cachico de pan”, como por su bondad le llama el pueblo, y

este buen sacerdote, con el señor Eusebio, padre de la joven, deciden como único recurso averiguar lo que hada de cierto en todo ello.

María del Pilar, buena, honrada y limpia de toda culpa, no tiene inconveniente en jurar su inocencia ante la Virgen del Pilar, como así lo hace.

Este juramente se realiza estando presente Sebastián; y convencido el mozo de la honradez de su amada, de regreso al pueblo, se propone por todos lo medios, aun a costa de su propia reputación, hacer que desaparezcan toda clase de dudas sobre la honra de María del Pilar, y al efecto, entra del noche en casa del señor Eusebio, roba algo, saliendo también por el balcón del mismo modo que saliera Marcos, dejándose detener y siendo llevado a la cárcel.

Mientras tanto, Marcos, verdadero promotor de todo, impresionado por una copla en la que se dice que no pueden ser hombres de bien ni aragoneses, todos los capaces de hacer una felonía, acaba por confesar la verdad ante el Tribunal de la Paz, que se forma para juzgar a Sebastián. Y ambos –Marcos confesando y Sebastián perdonando- demuestran su nobleza de baturros. En lo sucesivo, nadie tendrá que decir nada de María del Pilar, y ésta vivirá feliz y satisfecha con Sebastián, al que siempre ha querido con toda su alma (p. 33).

En otro orden de cosas, se han encontrado cinco fotogramas acompañados de pies de foto y recogidos en el número 16 de la revista *Popular Film* (18/11/1926). Dichas escenas son "el momento solemne del juramento", "María del Pilar y Sebastián en amoroso coloquio", "el desprecio de Sebastián motivado por la calumnia lanzada contra María del Pilar", "la lectura de la carta de Sebastián anunciando el arrepentimiento" y "Marcos requebrando de amores a María del Pilar" (pp. 6 - 7).

Por otro lado, cabe destacar que la película de Vilá obtuvo tal éxito de público que incluso llega a ser considera, como señala Juan Pablo Fusi (2007) en el libro *La España del siglo XX*, "el mayor éxito de todo el cine mudo español" (p. 576). En este sentido, Luis Gómez Mesa (1978), autor del libro, *La Literatura Española en el Cine Nacional*, afirma que la obra "ha sido uno de los mejores y mayores negocios del cine

español. Poquitísimo gasto: sólo lo indispensable, y aun así, con limitaciones en el presupuesto al confiarlo todo en la inteligencia. Y resultado cuantiosos" (p. 94).

Continuando con las obras a estudio, en 1935, diez años después del estreno de la obra original, el director aragonés Florián Rey lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de la joven baturra increpada y calumniada por su pueblo. Antes de proseguir con su estudio, se debe señalar que dicha obra se basa en la, ya mencionada, obra de teatro escrita por Dicenta en 1927 y no en el guión escrito por el mismo en 1925. De hecho, el propio director Florián Rey afirma en los títulos de crédito que basa su argumento "según la obra del mismo título de Joaquín Dicenta (Hijo)". No obstante, se debe recordar que la pieza teatral guarda una estrecha y directa relación con la película de 1925, manteniendo el mismo argumento, tramas, personajes y situaciones.

Profundizando en la obra a estudio, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe señalar el trabajo realizado por Florián Rey, director y guionista de la obra. En lo que respecta al resto de departamentos, Rafael Martínez del Castillo y José L. Rivera fueron los encargados de la música, mientras que Heinrich Gaetner lo fue de la fotografía y Eduardo García Maroto del montaje. Además, y atendiendo al elenco actoral, este *film* estuvo protagonizado por Imperio Argentina, Miguel Ligero, Juan de Orduña, Pepe Calle, Manuel Luna, Carmen de Lucio, Pilar Muñoz y Juan Espantaleón, entre otros.

En lo que respecta al argumento de esta obra, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) resumen de la siguiente manera la historia narrada por el director aragonés Florián Rey en 1935:

> Nadie en el pueblo sabe que María del Pilar y Sebastián se aman, ni siquiera el tío Eusebio, padre de la muchacha y propietario de algunas tierras de cultivo en la fértil comarca aragonesa donde la familia echó raíces. A Pilar no le preocupa que su novio secreto sea un peón, porque ella trabaja tanto como los demás en las labores del campo. Se quieren y eso es lo que de verdad les importa. Pero otro buen mozo del lugar intenta cortejar a la guapa mañana, a la que conoce desde niña, sin atraer su interés. Es el engreído Marco, que goza de una buena posición y a quien el padre de Pilar trata con respecto, a pesar de

algún que otro conflicto en torno a rebaños y tierras. Mientras comparte unas jarras en la taberna, Marco le recuerda a tío Eusebio que años atrás se comprometió a aceptarle de buen grado como novio de Pilar, en cuanto ella tuviese la edad suficiente. Con ánimo de renovar la palabra dada, Eusebio propone una fiesta para facilitar el inicio de relación entre Marco y Pilar, sin saber que su hija quiere a Sebastián por encima de todo. Durante ese festejo, en un momento en que se ven a solas, Marco trata de averiguar si Pilar tiene novio y, ante la actitud elusiva de la joven, añade un toque de brusquedad y reproche a su forma de expresarse. Ella le rechaza y se inicia entre ambos una riña, que zanja de inmediato Sebastián cuando acude en defensa de Pilar. Los dos hombre se enzarzan en una pelea y ruedan escaleras abajo hasta acabar alborotando la fiesta. La actitud conciliadora del cura del pueblo pone término a esos instantes de confusión, a los que sigue el clamor vibrante de una jota. Pero el desdén de la muchacha despierta en marco un rencoroso deseo de revancha. Amparado por las sombras de la noche, trepa hasta el balcón de Pilar y desciende a la calle, acto seguido, justo en el momento en que esa acción furtiva puede ser vista por unos mozos que andan de ronda, a quienes un sirviente cómplice ha alertado. Las habladurías sobre la visita nocturna se extienden por el pueblo con rapidez y, como consecuencia de esa actuación vengativa, la honra de María del Pilar queda en entredicho, tal como refleja una copla maliciosa. En la taberna, en las tertulias, junto a la fuente, en cualquier espacio público, no se habla de otra cosa. Los rumores llegan a oídos de Sebastián, que sigue manteniendo en secreto su relación amorosa con Pilar, a la que cita sigilosamente en la iglesia. Pese a las explicaciones de si novia, el episodio del desconocido saliendo de su alcoba ha llenado de dudas al muchacho, hasta el punto de que ambos terminan por separarse. A la salida del templo, el cura anima al atribulado Sebastián a que busque el modo de deshacer el equívoco, que tanto mal está causando. Y el buen maño da con la idea que ha de poner las cosas en su sitio. Al anochecer, simulando que ha entrado a robar en la casa de tío Eusebio, salta a la calle desde el balcón de Pilar, asegurándose de ser visto y reconocido por sus paisanos. Aunque la caída lo deja malherido, consigue que en el pueblo den por seguro que también fue él el misterioso visitante de la noche anterior; ni más ni menos que un ladrón. Por el contrario, cuando acude a visitar al herido, Marco no se cree que Sebastián tratase de robar, sino que pretendía, en un gesto de nobleza,

> defender la reputación de Pilar, su amor secreto. Sinceramente arrepentido, Marco se confiesa responsable de la calumnia y, en desagravio, regala a Sebastián unas tierras para que pueda servirse de ellas como aportación al matrimonio que, con toda seguridad, ha de contraer con su querida maña. Y ante la Virgen del Pilar, los novios despejan todas las dudas que ha provocado la difamación y se prometen amor eterno (pp. 208 – 209).

Una vez establecido el argumento de la misma, y como se ha podido comprobar mediante el visionado directo de la misma, esta investigación debe señalar que Florián Rey realiza un drama rural aragonés, en el que la calumnia y el despecho son los elementos principales Además, y debido a la evolución técnica y cinematográfica, la película del director maño de 1935 incorpora el sonido y con ello a la cinta agiliza considerablemente la narración y añade canciones, música y diálogos.

Por último, esta investigación ha querido destacar los grandes elogios que recibió el director maño por su obra. En este sentido, Luis Gómez Mesa (1978), autor del libro *La literatura española en el cine nacional*, afirma que "la segunda versión supera en calidad a la anterior. Tanto Florián Rey –aragonés neto- como Imperio Argentina se lucen en sus cometidos" (p. 95). Además, la prensa del momento también alaban las interpretaciones, las escenas de exteriores y la incorporación de unos correctos y naturales números musicales.

Finalizado el análisis individual de estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. En este sentido, se debe señalar que ya que no se conservan ejemplares de la obra original, con los que poder realizar un estudio en mayor profundidad, el análisis comparativo se realizará teniendo en cuenta la sinopsis argumental localizada.

Profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos obras reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1935, lo que refleja una clara evolución técnica respecto a la cinta original. Además, dicha mejora permite introducir en la obra importantes números musicales donde se muestran las dotes artísticas y de cante de los protagonistas. En este sentido, el sonido aligera y dota

de dinamismo la historia base. Por otro lado, e incidiendo en las semejanzas entre estos dos trabajos cinematográficos, se debe señalar que ambas son películas dramáticas, ambientadas en Aragón y rodadas en blanco y negro. Además, dichos metrajes potencian y destacan el costumbrismo aragonés de la época.

Atendiendo a los personajes partícipes en dichas obras, la película de Florián Rey estrenada en 1935 mantiene y respeta a todos los protagonistas. Así, Pilar, Sebastián, Marco (Marcos en la obra original), el señor Eusebio, Filomena, Andrea y el cura del pueblo vuelven a ocupar su lugar en esta nueva narración audiovisual. El único cambio existente, que Perico, el novio de Filomena, pasa a llamarse Benito en el *film* de 1935. Por otro lado, y continuando con las semejanzas, estas dos películas se encuentran ambientadas en un mismo espacio geográfico y se desarrollan en un mismo periodo de tiempo. Así, ambas transcurren en un pequeño pueblo aragonés cercano a Zaragoza, a principio del siglo XX.

En lo que respecta al argumento, ambas mantienen el mismo argumento narrativo, estructura y acontecimientos clave. Así, Vilá y Rey muestran al espectador una historia de amor, celos, venganza y maldad. En este sentido, las cintas narran la historia de María del Pilar y Sebastián, una joven pareja que mantiene una relación amorosa a escondidas de todos. Por otro lado, el caprichoso y malvado Marco hace todo lo posible para conseguir a dicha joven y, de hecho, tiene un acuerdo con el padre de la susodicha para casarse con ella cuando alcance la mayoría de edad. Sin embargo, y al ser rechazado, éste no duda en ensuciar la honra de Pilar extendiendo falsos rumores sobre ésta. A pesar de que ella los desmiente, Sebastián duda de su palabra. Sin embargo, y gracias a la ayuda del cura de la aldea, el joven descubre la verdad de lo ocurrido, consigue la confesión pública de Marcos y devuelve la honra a su enamorada.

Profundizando en las diferencias entre las dos narraciones, cabe destacar que Florián reduce el papel y la importancia de Andrea y elimina la figura del Tribunal de Paz, cediendo el poder a las figuras religiosas de esta obra, que son el cura y la Virgen del Pilar. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas cintas. Sin embargo, incorpora escenas del acuerdo entre Marco y Eusebio por el que la joven debe casarse con el muchacho y la visita de la protagonista a Zaragoza.

Tras haber conocido, a través de un análisis comparativo, las modificaciones, llevadas a cabo en esta nueva obra, esta investigación establece que la película de Florián Rey es un *remake* semipuro de actualización técnica de la cinta de Vilá de 1925. Esto se debe a que ambas obras cuentan con dos argumentos narrativos idénticos y a que las modificaciones mencionadas no modifican en nada la historia base.

Rosario, la cortijera

- Original: *Rosario, la cortijera* (José Buchs, 1923)
- Primer *remake*: *Rosario, la cortijera* (León Artola, 1935)

En 1923, el director, guionista y productor José Buchs estrena su nueva película titulada *Rosario, la cortijera.* Esta obra, un drama costumbrista y protagonizado por Elisa Ruiz y Miguel Cuchet, se basa en la zarzuela *La Cortijera* de por Manuel Paso Cano y Joaquín Dicenta. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza. Atendiendo a zarzuela de referencia, se debe señalar que se trata de un drama lírico estructurado en tres actos, escrito en verso con música de Ruperto Chapí y estrenada en Madrid en 1900.

En este punto, y antes de continuar con la pieza lírica de referencia, cabe destacar que existe una obra de teatro titulada *Rosario, la cortijera*, estructurada en tres actos, y creada por Antonio Paso Díaz y Joaquín Dicenta Badillo. Así, los investigadores Carlos Heredero y Antonio Santamarina (2010) puntualizan que se trata de "una refundición dramática de la zarzuela *La cortijera*" (p. 388). De hecho, el propio libreto de la obra, en su portada de 1922, señala de manera explícita[55], que la pieza de Antonio Paso Díaz y Joaquín Dicenta Badillo, hijos de los autores de la zarzuela de referencia, es una refundición de dicha obra.

Atendiendo al argumento de estas dos piezas base, se debe señalar que ambas son prácticamente idénticas. Así, muestran la historia de Rosario, una joven huérfana, que mantiene una relación sentimental con Rafael, el vaquero de la finca en la que viven, llegando a tener planes de boda. El problema aparece cuando Rosario se enamora

[55] Dicenta, J. y Paso, A. (1922) *Rosario "La Cortijera".* Madrid: Establecimiento Tipográfico de J. Amado.

del torero Manuel, el Rondeño. A partir de ese momento comienza una vorágine de sentimientos, dudas e incertidumbres entre la protagonista y sus dos pretendientes. Así, la familia de la joven no duda en aconsejarle que continúe su relación con Rafael, pero ella quiere al torero y no duda en hacer públicas sus infidelidades. Debido a las habladurías del pueblo y las incomprensiones familiares, Rosario y Manuel deciden fugarse juntos. Justo en el instante en el que la pareja decide irse, Garrocha se lo cuenta a Rafael y el vaquero pierde el control, cortando el paso a la pareja. Ante esta situación Rosario se desmaya y entre los dos hombres se produce una pelea fatal en la que Rafael mata a Manuel y deja a Rosario con vida para que sea despreciada por todos.

Volviendo a la película de Buchs, cabe destacar que se trata de una adaptación de la zarzuela[56] escrita por Manuel Paso Cano y Joaquín Dicenta. En este sentido Carlos Heredero y Antonio Santamarina (2010) afirman que "la película es, efectivamente, una adaptación de la zarzuela, pero, sin embargo, toma el título de la obra teatral homónima (en tres actos y en verso) escrita por Antonio Pazo Díaz y Joaquín Dicente Badilla estrenada […] (en) 1922" (p. 287).

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista de este nuevo proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, José María Maristany y Emilio Pozuelo fueron los encargados de la fotografía y los decorados del *film* respectivamente, mientras que el elenco actoral de este largometraje estuvo encabezado por Elisa Ruiz Romero, Miguel Cuchet, Manuel San Germán, Encarnación López, Antonio Gil Varela, María Comendador, José Montenegro y Celso Lucio, entre otros. Con esta obra, Buchs presenta un drama silente, de 70 minutos de duración y rodado en blanco y negro. Atendiendo a la productora, esta obra fue llevada a cabo por la compañía Film Española, mientras que la distribución estuvo en manos de Joaquín Guerrero.

En lo que respecta a la sinopsis argumental de *Rosario, la cortijera*, obra de José Buchs, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) detalla de una manera pormenorizada las tramas desarrolladas a lo largo de la cinta de José Buchs:

[56] En lo que respecta a la zarzuela de referencia, esta obra es un drama lírico estructura en tres actos y escrito en verso por los libretistas anteriormente mencionados.

En su bonito cortijo, José y Prudencia disfrutan desde hace ya muchos años de su bien avenido matrimonio. Son padres de dos hijos, de la simpática Carmela y de Manuel, muchacho al que adoptaron de niño y que hoy ha alcanzado fama como torero bajo el apelativo de "Rondeño". En uno de sus múltiples viajes, Manuel conoce a un gracioso vagabundo apodado Varillas, quien desde ese momento se convierte en compañero inseparable del diestro.

Un incidente en la finca está a punto de costarle la vida a Manolo a manos de un astado. Sólo la oportuna intervención del mayoral Rafael evita la tragedia. Una gran amistad surge entonces entre los dos hombres.

Al cortijo llega Rosario, sobrina de José y Prudencia, que ha quedado huérfana. La belleza y la chispa de la muchacha deslumbran tanto a Rafael como a Manolo y ambos intentan ganarse sus favores. La actitud de la alegre muchacha tampoco ayuda a disipar las dudas de sus pretendientes, ya que, aunque comienza a salir formalmente con Rafael, nunca deja de mostrar sus simpatías por Manuel.

Formando parte de la cuadrilla del "Rondeño", Varillas no puede evitar el pánico ante la presencia del toro. En el cortijo, Varillas protagoniza divertidas escenas en un intento de mostrar su inexistente valor. Su simpatía cala tan hondo en Carmela que en poco tiempo la pareja ha formalizado su noviazgo y ultiman sus planes de boda. Para la petición de mano se organiza una gran fiesta durante la cual Varillas y su futuro suegro pescan una monumental borrachera.

Ante los ambiguos sentimientos de Rosario, Garrocha, un empleado de la finca, resentido por no haber logrado el puesto de mayoral, que ha sido adjudicado a Rafael, procura despertar los celos de éste con insidiosos comentarios acerca del comportamiento de la muchacha. Rosario considera a su novio un hombre honrado, más no puede evitar que una ciega pasión le arrastre cada vez más hacia Manolo. Al descubrir la infidelidad, el mayoral se enfrenta a su antiguo amigo. Así las cosas, Manolo y Rosario deciden fugarse del cortijo pero son descubiertos por Rafael, que acaba con la vida del torero y luego huye a la sierra (pp. 237 – 238).

Una vez detallado el argumento de esta obra y como se ha podido comprobar, José Buchs desarrolla, con gran fluidez, una historia dramática con tintes exagerados y que fomenta los tópicos típicos andaluces, los estereotipos cinematográficos de la época y los elementos relacionados con el mundo taurino. En este sentido, Luis Enrique Ruiz (2004) sostiene que "pese a desarrollar una temática repetida hasta la saciedad […], Buchs no se priva de recurrir a los tópicos más acendrados y desarrollarlos sin pudor, aunque en su descargo cabe reconocer que el ambiente está, por lo general, bastante bien representado" (p. 238).

Por otro lado, en 1935, el director, guionista y actor leonés León Artola estrena su nueva obra cinematográfica titulada *Rosario, la cortijera*. Esta obra, un drama protagonizado por Estrellita Castro y Juan Mendoza, basa su argumento en una obra teatral titulada de igual forma y escrita por Antonio Paso (hijo) y Joaquín Dicente (hijo) en 1922. Como se ha comentado anteriormente, dicha pieza teatral se basa, a su vez, en una zarzuela titulada *La Cortijera* (Manuel Paso y Joaquín Dicente, 1900).

Profundizando en la ficha técnica, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por León Artola, director y guionista de la cinta de 1935. En lo que respecta al resto de departamentos, Adrien Porchet y Robert Porchet fueron los encargados de la fotografía, Pedro Braña de la música y Vicente Petit de los decorados. Además, el elenco actoral de este largometraje estuvo encabezado por Estrellita Castro, Juan Mendoza, Elva Roy, Rafael Durán, Alfredo Corcuera, Emilio Portes, Moisés Arciniega Mendi y Antonia Arévalo, entre otros. Con esta cinta, Artola presenta al público un drama sonoro, de 75 minutos de duración y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa E. González, quien también se encargaría de la distribución de la misma.

Atendiendo al argumento de la obra de Artola, se debe señalar que éste es idéntico tanto a las piezas de referencia como a la película original. Esto se puede comprobar a través de la sinopsis argumental elaborada por Rafael Jurado Arroyo (1997), autor del libro *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba, 1896-1936,* que resume de la siguiente manera la historia de la cinta:

> En una dehesa salmantina vive Rosario, acompañada de su familia. La joven está prometida Rafael, mayoral del cortijo, pero cuando aparece su primo Manuel, un joven torero que ha triunfado en América, Rosario se enamora de él y desprecia al mayoral. La joven se escapa con el torero a Sevilla, y éste después de burlarse de ella la abandona. Rafael, despechado también acude a Sevilla en busca de los dos amantes, produciéndose una pelea a muerte entre ambos hombres, que pondrá fin a la vida del torero. Rosario, pese a todo, ama al torero y se queda llorando sobre el cadáver de su amante, mientras el mayoral se marcha con toda la dignidad (p. 167).

Una vez conocido el argumento, se puede comprobar que Artola mantiene el clima dramático de la obra original, al igual con los elementos costumbristas asociados al mundo del toro y al folclore. En este sentido, cabe destacar que el autor prestó una especial atención a todo lo relacionado con el cante, el baile y la música. No obstante, el historiador cinematográfico Rafael Jurado (1997), afirma que la película de Artola "es considerada una obra menor dentro del género musical español, siendo un "remake" que solamente supera a su predecesor por los adelantos técnicos con los que contó, es decir, el sonido" (p. 167).

Por otro lado, y debido a que esta obra se ambienta en el momento en el que fue filmada, se produce una actualización argumental en múltiples aspectos. En este sentido, incorpora a su narración elementos nuevos que confirman la evolución social propia de la época. Así, uno de los aspectos más destacables es la aparición en el *film* del automóvil. Así, Claver (2012) señala que es tratado "como un elemento que introduce el desorden en el medio rural, elemento metafórico de la ciudad" (p. 475). Además, "la llegada del vehículo traerá consigo una importante modificación; así, al final del film, de nuevo, será en este mismo vehículo donde Manuel […] tratará de llevarse a Rosario a Sevilla" (p. 475).

Analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de las obras a estudio, lo que permite una visualización directa del contenido filmado y una mayor profundidad en el análisis.

Así, se ha podido confirmar que, aunque la película de José Buchs se basa en la zarzuela *La Cortijera* y la León Artola en la obra de teatro titulada *Rosario, la cortijera*, ambos largometrajes cuentan una historia muy similar.

Comenzando por los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencias entre estas dos narraciones reside en la incorporación del sonido por parte del metraje de 1935. Esta mejora técnica permite desarrollar nuevos números musicales, imposibles de retratar en la cinta silente original. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son películas dramáticas, contextualizadas en Andalucía, cuyo argumento se basa en una zarzuela común y rodadas en blanco y negro.

En cuanto a la historia narrada, ambos directores cinematográficos cuentan con los mismos personajes principales y secundarios, respetando sus tramas personales, el desarrollo argumental de cada uno de ellos y su papel dentro de la película. Así, en dichas cintas aparecen Rosario, Manuel, Rafael, Varilla, José y Prudencia, entre otros. Por otro lado, el director León Artola incorpora la presencia del señor marqués a su obra cinematográfica.

Atendiendo al argumento, se debe señalar que estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas respetan un esquema narrativo común en el que se mantienen una serie de acontecimientos clave. Así, dichas piezas muestran el complejo triángulo amoroso entre Rosario, Manuel y Rafael; la rivalidad entre los dos pretendientes masculinos, que termina con el asesinato de Manuel a manos de Rafael; y la relación familiar de la joven. Además, también tratan la trama amorosa entre Varilla y Carmela. Incidiendo en este aspecto, y como señala José María Claver (2012), "frente a la versión de Buchs, León Artola introdujo sustanciales cambios en su *remake* de 1935, no en cuanto a su argumento, prácticamente el mismo, […], sino en la construcción dramática y argumental del film" (p. 474).

Conocidos los puntos en común entre ambas narraciones, y en cuanto a las escenas eliminadas, se debe señalar que el director leonés reduce las secuencias vinculadas a Varillas, suprimiendo la escena en la que el joven se encuentra toreando y los momentos cómicos juntos a José. Por otro lado, Artola reduce el costumbrismo andaluz, enfocando su trama a la capital española. Así, se eliminan las escenas de la

Semana Santa, la Feria de Abril, las fiestas y el baile. Además, la nueva obra suprime la estancia de Manuel en el cortijo sin la presencia de su prima.

En relación a las modificaciones, Artola cambia el comienzo de la narración y añade una situación nueva a la obra, en la que presenta a Rosario como un miembro más del cortijo desde el principio de la cinta. Además, este personaje ya mantiene una relación sentimental con Rafael. Frente a esto, en la película original, José Buchs no incorpora a Rosario hasta que Manuel no se marcha a torear fuera. Por otro lado, y también en relación al comienzo de la obra, Varillas aparece de forma distinta en la nueva cinta. Así, en la película de 1935 es un polizón en el mismo tren en el que Manuel viaja, mientras que en la de 1923 se encuentra desde el primer momento como un empleado más del cortijo. Debido a esta modificación, Varillas comienza su interés por Carmela desde los primeros minutos de la cinta.

Por otro lado, Artola otorga mayor presencia al señor marqués, aumenta la rivalidad entre Garrocha y Rafael, añade escenas íntimas de Manuel y Rosario, y fomenta el dramatismo en el desenlace de la obra. Además, Artola incorpora nuevas escenas vinculadas al desarrollo industrial y automovilístico, reflejando la actualización social y cultural de la época. Por último, el director leonés añade nuevas escenas de cante interpretadas por los protagonistas de la obra.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, ambas narraciones cuentan con el mismo argumento, un desarrollo narrativo idéntico y unos personajes comunes. En este sentido, se puede afirmar que la obra de Artola tan sólo realiza cambios en la construcción dramática, ya que los cambios son secundarios y vinculados a la estructura de la misma. Por todo ello, se debe considerar que la película de 1935 es un *remake* semipuro de montaje de la obra original dirigida por José Buchs doce años antes. Además, cabe destacar que tanto Rafael Jurado (1997) como José María Claver Esteban (2012), investigadores y estudiosos cinematográficos, coinciden con la conclusión obtenida en esta investigación y en la categorización aplicada a la obra fílmica de 1935.

Currito de la cruz

- Original: *Currito de la cruz* (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1926)
- Primer *remake*: *Currito de la cruz* (Fernando Delgado, 1936)
- Segundo *remake*: *Currito de la cruz* (Luis Lucía, 1949)
- Tercer *remake*: *Currito de la cruz* (Rafael Gil, 1965)

En 1926, el escritor, periodista y cineasta Alejandro Pérez Lugín y el director y actor madrileño Fernando Delgado estrenan su nueva película *Currito de la cruz.* Esta obra, un drama taurino protagonizado por Jesús Tordesillas, Manuel González y Elisa Ruiz, basa su argumento en un novela titulada de igual forma y escrita por el propio Pérez Lugín en 1921. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha obra.

Atendiendo a la novela de referencia, Pérez Lugín relata la vida de Currito, un joven apasionado por el mundo del toro y que lucha por convertirse en un gran matador. En este sentido, y como señala Lahoz (2005), esta pieza literaria muestra el "universo de la tauromaquia y el melodrama vertebrado por el tema del honor" (p. 24). Atendiendo a su argumento, esta novela cuenta la historia de Currito, un joven que viven en un asilo de Sevilla y que termina convirtiéndose en un famoso torero gracias a la ayuda de Carmona. Además, el joven está enamorado de Rocío, la hija de su amigo Carmona, pero Romerita, su rival en el ruedo, se la quita. De hecho, la pareja se escapa a México y este duro golpe hará que Currito comience fallar en los ruedos. Al cabo del tiempo, Rocío vuelve a España con una niña en sus brazos y el torero no dudará en ayudarla. Esto será la gran motivación del joven y gracias a ella recuperará su maestría con el capote. Finalmente, Romerita fallece en una corrida, Currito logra ganar el corazón de la joven y terminan casándose.

Por otro lado, y profundizando en el proceso de adaptación de dicha novela, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004, p. 310) señala que el interés del escritor por llevar de nuevo a la gran pantalla una obra literaria suya, hace que la productora Troya Films vuelva a confiar en él como realizador y guionista del *film*. No obstante, esta productora solicita la colaboración del director y actor madrileño Fernando Delgado para la puesta en escena de la nueva narración cinematográfica. Siguiendo con el equipo

técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe destacar el trabajo realizado por Enrique Blanco, Tomás Ysern y Antonio Moriyón, encargados del montaje, los decorados y la producción de la obra respectivamente. Además, Isaac Albéniz, Francisco Barbieri y Enric Granados también fueron los responsables de la música. En lo que respecta al elenco actoral, la obra de 1926 fue protagonizada por Jesús Tordesillas, Manuel González, Elisa Ruiz, Ana Adamuz, Faustino Bretaño, Domingo del Moral, Elisa Sánchez y Cándida Suárez, entre otros.

Por otro lado, esta investigación considera adecuado profundizar de forma detallada en la narración de la película de 1926. Así, Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993), autores del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930. Volumen F-2,* explican de la siguiente forma la sinopsis de la obra de Pérez Lugín y Delgado:

> Currito de la Cruz, un muchacho criado en el Hospicio de Nuestra Señora de los Desamparados de Sevilla, se marcha para probar suerte en el mundo de los toros. En una corrida de la feria de Sevilla se lanza al ruedo, y realiza una buena faena, lo que la vale la invitación de Carmona, un famoso torero. Allí conoce a su hija, Rocío, de la que se enamora. Sin embargo, la muchacha es seducida por el diestro Romerita, marchando ambos a México. Pasa el tiempo y Currito, debido a su fracaso amoroso, ha dejado los toros y malvive en Madrid. Un día encuentra a Rocío, abandonada por Romerita, repudiada por su padre y con un hijo. Currito la recoge y por ella vuelve a los ruedos, en los que triunfa de nuevo. En un mano a mano entre Currito y Romerita, éste último sufre una gravísima cogida que le lleva a la muerte. Rocío consigue para ella el perdón de su padre y la bendición para su boda con Currito (p. 51).

Por su parte, José María Claver (2012) resalta el valor cinematográfico de esta nueva obra y considera que se trata de "un acontecimiento indiscutible dentro del cine costumbrista andaluz de tema taurino, amén de un importante espaldarazo a la producción madrileña de los años 20" (p. 325). Según este autor, el personaje masculino y protagonista de esta obra se "aparta del estereotipo creado, de la tipología del torero seductor, mujeriego, juerguista, chulesco, que hace suyo el mundo del flamenquismo" (p. 326). Por el contrario, Currito es un personaje bueno, cariñoso, enamoradizo y con

una fuerte vinculación a Rocío. De hecho, todos sus éxitos o fracasos dependen de ella. Además, Claver enumera ciertos aspectos incorporados, tanto en la obra literaria como en la cinematográfica, fundamentales en el género taurino.

> En primer lugar, el referido a la extracción social de la que procede el torero. […] *Currito de la Cruz*, al igual que una larga tradición de filmes que vendrán a continuación […], convertirá en un héroe a este insignificante torero que sale de los mismos pabellones del hospicio y se pone un traje de luces. Su historia de formación es por tanto más amplia, más impactante, más impresionante y de mayor recorrido. Surgiendo de la nada, de lo más bajo, […] debe comenzar a subir por un camino de la fama lleno de dificultades y de riesgos […] (pp. 325 – 326)

Finalmente, cabe destacar que esta obra costumbrista logra un enorme éxito de público. En cuanto a la crítica, la obra de Pérez Lugín y Delgado recibió numerosos elogios, pero también cosechó valoraciones negativas que criticaban el exceso de elementos costumbristas en la narración y el género de la españolada presente en el *film*, dos aspectos propios del cine de la época.

Por otro lado, no es hasta diez años después[57], en 1936, cuando se la historia de Currito vuelva a la gran pantalla. En este sentido, lo hace de la mano de Fernando Delgado, uno de los dos directores que llevó al cine por primera vez esta novela de Pérez Lugín. Entre los aspectos destacables de dicha obra está su exorbitante presupuesto que superó el millón de pesetas, una cifra muy importante para esta época, y que se trata del "primer largometraje registrado por el sistema sonoro Laffón-Selgas, de patente española" (Heinink y Vallejo, 2009, p. 90). Con esta obra, Delgado presenta un melodrama, rodado en blanco y negro, categorizado dentro del cine sonoro español y producido por la compañía E.C.E (Ediciones Cinematográficas Españolas) y Feber y Blay.

[57] En lo que respecta a la fecha de estrena de la primera adaptación de *Currito de la Cruz* (1921) a manos de Fernando Delgado, se debe existe cierto conflicto, ya que algunas de las fuentes consultadas establecen 1935 como el año de estreno, mientras que otras aseguran que la presentación de dicho *film* se produjo en 1936. No obstante, el diario *ABC* (29/02/1936) asegura que la fecha exacta del estreno de este largometraje fue el 2 de marzo de 1936 (p. 40).

Atendiendo al equipo técnico y artístico, y como se ha comentado anteriormente, Fernando Delgado fue el director y guionista de esta cinta. Por otro lado, Jacinto Guerrero se encargó de la música, Heinrich Gärtner, Carlos Pahissa y Ludwig Zahn de la fotografía y Pedro Mugurezza y Teddy Villalba de la decoración. En lo que respecta al elenco actoral, esta cinta estuvo protagonizada por Antonio Vico, Elisa Ruiz, José Rivero, Antonio García, Ana Adamuz, Carmen Viance, Eduardo Pedrote y Emilio Santiago, entre otros.

Antes de profundizar en el argumento de la obra, se debe señalar que actualmente no se conservan copias de este melodrama de Fernando Delgado a través del cual poder realizar un visionado directo de su contenido y comparar así las posibles diferencias que puedan existir con relación a la película original. A continuación se recogerá la detallada sinopsis aportada por Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), debido al valor argumental que tiene al no conservarse ningún ejemplar audiovisual de la cinta original.

> A las pocas horas de nacer, el hijo ilegítimo de una aristócrata es depositado por su abuelo en la casa-cuna de Sevilla. Empujada por la deshonra, su madre toma los hábitos y entra a servir en la inclusa donde ha sido recluido su vástago con el nombre de Currito. Una corriente invisible unirá para siempre los corazones de madre e hijo, aunque ambos nunca adivinarán su parentesco. Quince años después, Currito se ha convertido en un muchacho espigado y melancólico que sueña ser figura del toreo. Durante la feria de abril, el joven huye de la inclusa y salta como espontáneo al ruedo donde una de las figuras del momento, Manuel Carmona, se enfrenta con dificultades a un miura. Su actuación admira al público y al propio Carmona, que invita al muchacho a su mansión y le hace entrega de los útiles necesarios para la lidia. Desde ese día, Currito visita con frecuencia el hogar de los Carmona y entabla amistad Rocío, la hermosa y alegre hija del dueño. En poco tiempo se enamora de la muchacha, a pesar de que ella sólo le corresponde con cariño y compasión. Tras su triunfal debut como novillero en la Puerta de Santa María y otras tantas tardes memorables por los ruedos de Andalucía, Currito toma la alternativa en Madrid, apadrinado por Carmona, que está empeñado en que su pupilo desbanque a Romerita, el galán y torero de moda. Siendo ya un ídolo popular, su amor ciego

por Rocío no tarda en verse frustrado cuando sorprende a la joven coqueteando con Romerita. Apuñalado en lo más hondo de su corazón, Currito pierde todo interés por el toreo y encadena una serie de fracasos que le dejan al borde de la ruina. Entre tanto Rocío se ha fugado a América con Romerita, a pesar de la oposición de un Carmona desolado que no quiere volver a saber nada de su hija. Tiempo después, abandonado a su suerte y paseando su tristeza por Madrid, Currito encuentra a Rocío en estado deplorable y con un bebé a cuestas. Sin embargo, ella sigue siendo su único amor y ahora necesita su ayuda. La precaria situación actúa de incentivo para que el joven matador reanude con éxito su oficio. Tras recuperarse de una cogida, el torero emprende una gira que le mantiene alejado de Madrid durante un año, tiempo en el que la gratitud de Rocío va transformándose en un sentimiento más profundo. De vuelta a Madrid, en un mano a mano entre Currito y Romerita, éste sufre una gravísima cogida y muere, no sin antes arrepentirse de la mala vida que había llevado años atrás. Con el paso del tiempo, el amor entre Rocío y Currito se hace más intenso y ella acepta ilusionada la petición de mano del torero. Salvando no pocas dificultades, la joven recibe al fin el perdón de su padre y su bendición para la boda, que se celebra en Sevilla, ciudad que ya no abandonará la feliz pareja (pp. 89 – 90).

En otro orden de cosas, esta investigación ha podido visionar, gracias a la Filmoteca de Cataluña, un pequeño grupo de 17 fotogramas correspondientes a la cinta a estudio. La digitalización de este material y la explicación de una pequeña sinopsis acerca de lo que se visualiza en las fotografías, permite realizar una aproximación a la estética y la ambientación utilizadas en este *film*. Así, se pueden ver ciertas escenas de una Rocío de perfil con cara apenada mirando fuera de cámara, a la joven probándose un collar o una escena de Semana Santa con la protagonista contemplando a los nazarenos. Además también se puede ver la conversación de Currito y la joven Rocío durante una fiesta, diversas mujeres vestidas de flamencas bailando, una monja con un niño un pequeño Currito en brazos, la misma monja con un Currito mayor al que mira con orgullo mientras le toca la mano y alguna escena en la que se ve a éste vestido con un traje de luces en la plaza.

En definitiva, y gracias a estas imágenes y a la sinopsis cita anteriormente, se ha podido comprobar que el director madrileño no modifica la historia filmada diez años

antes. En este sentido, respeta la estructura narrativa de la novela de la narración de referencia, los acontecimientos, personajes, tramas y decorados. Así, hay innumerables matices idénticos a la primera adaptación de esta historia. En este sentido, la revista *Films Selectos* (28/03/1936), en su número 284, considera que la fidelidad con la que Delgado adapta en esta ocasión la novela de Pérez Lugín al terreno cinematográfico "resulta contraproducente" (p. 14). El principal motivo que aporta este artículo reside en el guión, ya que "sobre el mismo podían advertirse los obstáculos de lo superfluo, de lo inútil, y podían dejar de ser rodadas muchísimas escenas que hora, en bien de la película, reclaman de una absoluta supresión" (p. 14).

Sin embargo, la revista *Arte y Cinematografía* (01/02/1936), en su número 409, valora positivamente el nuevo proyecto de Fernando Delgado realizado en 1936. El artículo centrado en dicha cinta destaca la llegada del cine sonoro como uno de los motivos por los que el director madrileño lleva de nuevo la historia del torero Currito de la Cruz a la gran pantalla.

> Y el cine sonoro no quiso dejar de contar entre sus conquistas esta obra de innegable interés. Y por esto Fernando Delgado, director del film, que vió en ella que adaptándola al cinematógrafo sonoro ganaría en interés, al añadírsele el atributo de la sonoridad, recogió esta historia en escenas encantadoras y con la palabra y la música dulce y la melodiosa de sus escenas ha logrado cuadros magníficos y de sentimentalismos profundos.
>
> Y *Currito de la Cruz* se realizó sonoro, más completo, más interesante, por el diálogo, que es una parte del alma del film; es más a favor del público, ya que puede gozar en el cine del mismo favor que gozara en el teatro; pues Currito de la Cruz sonoro posee miles de atractivos, no sobre la obra teatral, sino sobre la obra madre. Y es que Fernando Delgado descubre en este film producido por ECE-Febrer y Blay nuevas facetas de interés destacable que han de dejar bello recuerdo en el ánimo del espectador (p. 18).

Además, en el ejemplar número 412 de dicha revista (01/05/1936) se afirma que el director madrileño ofrece "un film perfecto, en el que ha seguido con mucho respeto y paso a paso las escenas más interesantes del libro, y todo ellos dentro del marco

espléndido, pintoresco y poético de Sevilla, todo luz y color" (p. 18). Además, esta revista valora que el paisaje andaluz se mezcle con "la vida triste y agobiadora de sus protagonistas aventureros con sus quiméricos amores, llenos de pasiones y en una constante reacción en sus almas, que hace que el público esté pendiente, […] de la cinta, sin que asomen en él ni el cansancio ni la impaciencia" (p. 18).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, esta tesis doctoral establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Cabe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1936, por lo que dicho análisis tomará como referencia la sinopsis anteriormente comentada.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estos dos largometrajes, se debe señalar que la principal diferencia entre ambos se encuentra en la incorporación del sonido en la cinta de 1936. Esta mejora introduce a la película en el cine sonoro español y se convierte en un reclamo para los espectadores. No obstante, estas dos películas son obras dramáticas, ambientadas en el mundo taurino andaluz, cuyo argumento se basa en una novela común y rodadas en blanco y negro. Además, ambas cuentan con una importante presencia religiosa a lo largo de su historia.

Respecto a los personajes presentes en ambas obras, se debe señalar que Pérez Lugín y Delgado mantiene a Currito de la Cruz, Rocío, Romerita y Carmona, entre otros. Profundizando en el argumento de ambos *films*, cabe destacar que ambas utilizan una estructura narrativa común y en la que se respetan todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. En este sentido, únicamente se ha encontrado una sola incorporación en película de 1936, en la que se muestra al espectador al abuelo del pequeño abandonándolo en el hospicio y a la madre de la criatura tomando los hábitos para poder estar cerca de su hijo. Esta trama personal no está contemplada en la cinta de 1936, siendo el único aspecto que difiere con la obra de 1926. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1936, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas.

Una vez concluido el análisis comparativo entre ambas obras, esta tesis doctoral confirma que la película de 1936, dirigida por Fernando Delgado, es un *remake*

semipuro de actualización técnica de la narración de 1926. Así, el director madrileño, esta vez sin la colaboración de Alejandro Pérez Lugín, vuelve a llevar a la gran pantalla la misma historia que diez años antes daba sus primeros pasos en el mundo del celuloide. De esta manera se mantiene los personajes, sus tramas personales, la historia de la obra, las situaciones, acontecimientos, momentos clave y hasta el desenlace original. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El cura de aldea

- Original: *El cura de aldea* (Florián Rey, 1927)
- Primer *remake*: *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936)

En 1927, el realizador y guionista aragonés Florián Rey estrena la película *El cura de aldea*. Este *film,* un drama ambientado en un pueblo salamantino y protagonizado por Elisa Ruiz, Marina Torres y Rafael Pérez, basa su argumento en una novela folletinesca titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo valenciano Enrique Pérez Escrich. Antes de profundizar en dicha novela se debe señalar que ésta, a su vez, es una adaptación de la obra de teatro homónima estrenada en 1858 por el propio dramaturgo, manteniendo ciertos elementos de la pieza teatral original e incorporando otros nuevos. Incidiendo en la obra dramática, y como apunta Agustín Sánchez (1991), se trata de "un melodrama teatral estrenado en 1858, y cuyo éxito llevó a su autor a publicarlo por entregas en 1861 hasta completar un total de 116 capítulos y cerca de 1.200 páginas" (p. 75). En este sentido, y ordenando cronológicamente los hechos, Pérez Escrich publica en 1858 la obra original, un drama teatral titulado *El cura de aldea*. Posteriormente, en 1861, convierte su obra de teatro en una novela por entregas y en 1863 la adapta a una novela.

En lo que respecta al argumento narrativo de la novela de Pérez Escrich, la historia se desarrolla durante las guerras carlistas, entre 1837 y 1848, en un pequeño pueblo castellanoleonés. Allí vive Ángela, una buena vecina que está muy enferma y que necesita hablar con el cura del pueblo, el padre Juan. A partir de este momento, la narración transcurre en un *flashback* en el que Ángela rememora su vida y recuerda todos los acontecimientos que le ha tocado vivir. Así, poco a poco se va descubriendo

que Ángela tuvo un hermano llamado Antonio, un joven problemático entregado a la mala vida. De hecho, este nuevo personaje fue el culpable de la muerte del padre de Gaspar y, por ese motivo, el joven se esconde en el monte. En este sentido, Ángela es la única que sabe que el famoso bandido conocido bajo el apodo de El señorito de Salamanca es su hermano.

Un tiempo después, y tras la boda de Gaspar y Ángela, la joven esposa se queda embarazada. Una noche, mientras Gaspar se encuentra fuera de casa, el hermano de la protagonista acude a visitarla. Mientras ambos hablan, Gaspar vuelve al hogar, sorprende al bandido y venga la muerte de su padre, matando al joven. Además, se desentiende de su futuro hijo al descubrir el parentesco entre ambos y, durante años, el joven Diego sufrirá por ello el desprecio de su padre. Más adelante, Diego se hace amigo de María y Roque, dos niños que se encuentran bajo la protección del Padre Juan, párroco del pueblo. Entre los tres surge una gran amistad y comienzan a aparecer los conflictos amorosos, ya que Roque, enamorado de María, se da cuenta de que ella a quien quiere verdaderamente es a Diego. Deseando lo mejor para ellos, el joven Roque evita declararse a María.

Poco después, Ángela fallece y su hijo Diego debe acudir al ejército. Como un acto de generosidad, y debido a que se ha librado de acudir por sorteo, el joven Roque decide ocupar su puesto y así dejar que la pareja de enamorados pueda estar juntos. Antes de partir, el párroco le entrega a Roque una carta y una sortija que se encontraron junto a él el día en el que lo abandonaron a las puertas de la casa parroquial. Más adelante, durante una batalla contra las tropas carlistas, el joven salva la vida a un coronel, sin embargo dicha hazaña provoca que ambos sean apresados por el enemigo. Durante su arresto ambos personajes se van contando cosas de su vida, hasta que el coronel detalla como tuvo que abandonar a su hijo en Salamanca en plena Guerra de la Independencia, ya que su esposa había fallecido y él no podía hacerse cargo. Dicha historia coincide con la de Roque, quien muestra la sortija y la carta que el párroco le había entregado antes de irse y confirman que son familia. Una vez que Roque conoce a su padre, su vida cambia completamente, pero sigue echando de menos el pueblo en el que crió. Por ese motivo, Roque vuelve a su hogar y se reúne con el viejo párroco, poco antes de que éste fallezca.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, el director aragonés Florián Rey lleva por primera vez a la gran pantalla la historia de Pérez Escrich en 1927. Con esta obra, el cineasta recupera la historia de Diego, Gaspara y la pobre Ángela, quien verá con resignación como su marido desprecia a su hijo por una simple equivocación. Con esta obra, Rey presenta un drama familiar, silente, con un metraje de aproximadamente 1900 metros y rodado en blanco y negro. Además, cabe señalar que esta cinta fue llevada a cabo por Atlántida Films, mientras que la distribución estuvo en manos de Jaime Costa.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film*, Florián Rey y Carlos de Arpe son los encargados de la realización del guión cinematográfico. Además, se debe señalar el trabajo realizado por Carlos Pahissa encargado de la fotografía de la obra y el de Antonio Molinete responsable de la dirección artística. Además, el largometraje de 1927 estuvo protagonizado por Elisa Ruiz Romero, Marina Torres, Rafael Pérez Chaves, Constante Viñas, Luis Infiesta, Carmen Rico, Alfonso Orozco Romeo y Leo de Córdoba, entre otros.

En relación al argumento de la pieza cinematográfica, Palmira González López y Joaquín T. Cánovas (1993), autores del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930. Volumen F-2*, resumen de la siguiente manera la sinopsis de la obra:

> Gaspar, el cacique del pueblo salmantino de El Carrascal del obispo, pretende en matrimonio a Ángela, y lo consigue. Meses después de la boda, un bandolero, *El señorito de Salamanca*, altera la paz de la comarca, siendo muerto por Gaspar cuando es sorprendido en su propia casa hablando con Ángela, de quien resulta ser su hermano. Ángela oculta la identidad del bandolero, lo que levanta las sospechas de su marido que, a partir de entonces, dudó del hijo que esperaba su mujer. Paralelamente en la casa del cura párroco es abandonado un recién nacido, portando como única señal identificatoria un anillo. Pasado los años, tanto el huérfano Roque como Diego, hijo de Gaspar, se disputan el amor de María, sobrina del párroco Juan. Tras diversos avatares y peripecias por los que Diego es encarcelado y Roque marcha a la guerra de África, todo se aclara. Gaspar al conocer la verdad sobre *El señorito de Salamanca* persona a su hijo y

> Roque descubre que es hijo de un millonario, decidiendo tras renunciar al amor de María a favor de Diego, repartir su fortuna entre los necesitados (p. 51).

Antes de profundizar en el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conserva una copia incompleta en la Filmoteca Española. En este sentido, Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, parte de la versión novelada de la película, publicada en la colección *La película española*[58], para detallar la ausencia de al menos dos fragmentos de la pieza original (p. 76). Así, este autor aclara que la cinta original comienza con la presentación del pueblo castellano y la presencia de su párroco. A continuación, la obra prosigue con otro de los protagonistas del *film*, Gaspar, quien tras dar una importante limosna al cura, repara en Ángela, "una guapa y hacendosa huérfana que cose para un comercio de Salamanca. Decidido a protegerla sin ofender su decoro, llama a Nemesio, su criado de confianza, para encomendarle que le encargue dos docenas de camisas bordadas" (p. 77). En este sentido, se debe señalar que es a partir de este punto cuando comienza la copia incompleta que se conserva del *film*. Por otro lado, existe una segunda parte desaparecida y de la que se conoce su argumento gracias al investigador Agustín Sánchez Vidal (1991). Profundizando en ella, conviene tener en cuanta las afirmaciones de este autor:

> La Cuarta Parte de la Primera Jornada, que –según la versión de "La Película Española"- daba cuenta de la mala vida que llevaba Diego en la capital, en tugurios y tabernas. En una pendencia durante una partida de dados le acomete una pandilla rival, propinándole una paliza que le deja maltrecho. Por si fuera poco, al hospital donde se recupera le llega la noticia de que debe incorporarse a filas, habiéndole correspondido ir a Marruecos. Decide ir al pueblo para despedirse de sus allegados, pero ni siquiera la mediación del Padre Juan logra ablandar el corazón de Gaspar, que ha sido nombrado alcalde y está dispuesto a meterlo en la cárcel por el dinero que cogió de una alacena en su fuga a la capital. Diego quiere, al menos, despedirse de María, pero Roque se interpone en su camino y, en la disputa, se le hace patente el amor que se profesan la moza y su rival.

[58] Publicada como un suplemento semanal de "La Novela Cine" (Sánchez, 1991, p. 76).

> Entretanto, Gaspar tiene noticias de la presencia de su hijo en el pueblo y manda prenderlo, mientras el cura sigue intentando interceder […]. En ese momento llaman a la puerta para detener a Diego, y Roque indica la solución al Padre Juan: si Diego se casa con María podrá quedarse en el pueblo , y él irá a Marruecos en su lugar […].
>
> Ante la decisión de su ahijado de partir, el cura le hace entrega de la sortija que dejaron junto a sus pañales, por si le sirviera como indicio de su procedencia. Y, tras su marcha, sintiéndose viejo, el sacerdote confía a María la carta que le diera Ángela poco antes de morir […]. Al abrirla y leer su contenido estima que esa situación de suprema gravedad entre Gaspar y su hijo que en ella se prevé se está dando de hecho, y que tras encarcelarle, el alcalde acaba de desheredar y repudiar a Diego. Ni corta ni perezosa, se dirige a su despacho y le da a leer la carta […]. Conmovido, Gaspar confiesa a María que es él quien debe ser perdonado por Diego, y no al revés (pp. 78 - 79).

Por otro lado, y en lo que respecta al proceso de adaptación de la obra literaria de referencia, cabe destacar que el realizador y también guionista de la obra, modifica un gran número de elementos de la obra literaria base. Como se ha podido comprobar, Florián Rey no duda en actualizar el argumento de referencia y adaptarlo al momento actual en el que se rueda el *film*.

Siguiendo con las adaptaciones cinematográficas, en 1936, nueve años después del estreno en la gran pantalla de la obra de Florián Rey, el cineasta español Francisco Camacho presenta su nueva película titulada *El cura de la aldea* y basada en la obra de teatro y la novela, tituladas de igual formas y escritas por Enrique Pérez Escrich en 1858 y 1861, respectivamente. Con esta obra, Camacho presenta una obra dramática, categorizada dentro del cine sonoro español y rodada en blanco y negro. En otro orden de cosas, cabe destacar que la productora encargada de esta cinta fue CIFESA.

Por otro lado, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Francisco Camacho, director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Henri Taverna, Rafael Martínez y José Iribarren fueron los encargados del montaje, la música y los

decorados el *film* respectivamente, mientras que Fred Mandel y Gustavo Kottula se ocuparon de la fotografía. Profundizando en el elenco actoral, la película de 1936 estuvo protagonizada por Juan de Orduña, Mary del Carmen, Valentín González, Pilar Muñoz, Manuel Arbó, Pablo Álvarez Rubio, Ángel Moreno y Cándida Folgado, entre otros.

En lo que respecta al argumento, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. VolumenF-3*, resumen de la siguiente manera la historia filmada en la cinta de 1936:

> En un humilde barrio de la Salamanca del siglo XIX, Ángela hace primorosos bordados para mantener a su madre ciega, en tanto que Antonio, su único hermano, es un bandido que tiene atemorizada a la región. Por eso Ángela prefiere que no se sepa su parentesco con el conocido como el Señorito Salamanquino. En una aldea cercana vive el padre Juan, que vela por los más desfavorecido del lugar. Gaspar, un lugareño hacendado, le pregunta al cura por una buena bordadora. Le recomienda a Ángela y, poco después de conocerla en Salamanca, Gaspar le propone matrimonio. Una vez casados, ella sigue ocultando a su esposo que es hermana del Señorito Salamanquino, incluso después de que el padre de Gaspar pierda la vida tras ser asaltado por el bandido. En un encuentro secreto, Antonio pide dinero Ángela con el pretexto de empezar una nueva vida en el extranjero. Demasiado tarde: Gaspar le sorprende y mata a Antonio. Así venga la muerte de su padre, pero no está dispuesto a perdonar a su esposa. Ni tampoco a su hijo Diego, a quien rechaza y desprecia desde el mismo día de su nacimiento. El pequeño Diego sólo encuentra afecto junto a sus amiguitos María, sobrina del padre Juan, y Roque, un huérfano acogido por el cura. Pasan los años y Diego ya es un muchacho que estudia leyes en Salamanca y que en vacaciones vuelve al pueblo para visitar a los suyos, en especial a María, que ahora es su novia. Roque sonríe y calla. En cierta ocasión Gaspar se entera de que su hijo ha contraído deudas de juego en Salamanca y, lleno de cólera, lo expulsa de casa. El muchacho busca consuelo en María, pero la chica le dice que comience por pedir perdón a su padre y los novios se enfadan. Entretanto, Ángela no puede resistir la ausencia de su hijo y se agoniza en brazo del cura, a quien entrega un medallón para él. Diego vive como puede en

> Salamanca y, abrumado por las deudas, tiene que malvender el medallón. Con el dinero obtenido vuelve a probar suerte en el juego, resulta afortunado y se da a la buena vida. A causa de la guerra carlista, se dicta orden de reclutamiento y Diego se ve obligado a regresar a su aldea, desde donde habrá de incorporarse a filas. En poco tiempo acaba reconciliándose con María. No sólo eso: los novios deciden casarse lo antes posible para que él pueda librarse de ser soldado. Sin embargo, su padre le niega la ayuda económica necesaria para comprar a un sustituto que se aliste en su lugar. Viendo que sus súplicas en favor de Diego también son rechazadas, el padre Juan parte hacia Salamanca para conseguir el dinero. Dos días después, unos de la aldea lo encuentran en un barranco, sin bolsa pero sin mayor motivo de alarma, ya que tan sólo había sufrido un desmayo. Los mozos han de partir en poco tiempo y María pide desesperadamente a Gaspar que ayude a su hijo. Conmovido, acepta conceder el dinero. Y cuando el cura encuentra unas monedas discretamente colocadas bajo su breviario, supone que finalmente Gaspar ha accedido a sus ruegos, pero no ha ocurrido así, por mucho que hubiera cambiado de actitud. Nadie se explica la misteriosa aportación. A la mañana siguiente los reclutas marchan hacia el cuartel. Entre ellos va Roque que, enamorado en secreto de María, ha sustituido a otro mozo a cambio de unas monedas. Precisamente, las monedas encontradas por el padre Juan, que van a servir para que Diego se libre de ir a la guerra y se case con María (p. 88).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se trata o no de la práctica tratada en esta investigación. Así, y como se puede comprobar, se debe señalar que ambas sinopsis narran una historia muy similar. No obstante, existen ciertas diferencias, modificaciones y alteraciones narrativas que van a ser estudiadas detenidamente a continuación. Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de ambas piezas cinematográficas, ambas narraciones están rodadas en blanco y negro. Sin embargo, la gran diferencia es que la obra de 1936 incorpora el sonido a su metraje

En relación a los personajes, ambos directores respetan y mantienen las historias de los principales protagonistas de la obra literaria de referencia, sus tramas, su

evolución y su desarrollo a lo largo de la historia. Así, Gaspar, Ángela, Padre Juan, Roque, María, Diego, Rafael y Antonio están presentes en las dos cintas. Sin embargo, Camacho elimina a Sebastián, a Fanny y a don Alfonso de la Riva. Con la desaparición de estos sujetos, el realizador de la obra de 1936 suprime las tramas personales de dichos personajes y sus vinculaciones con el resto de los protagonistas. No obstante, el director pacense incorpora a los tíos de Diego, Venancio y Paca.

En lo que respecta al argumento de ambas obra, Rey y Camacho narran la historia de un bandido llamado el *Señorito Salamanquino*/*El señorito de Salamanca* y de su hermana Ángela, una joven del pueblo, que termina casándose con Gaspar, un hombre poderoso e influyente. Sin embargo, éste no sabe que el bandido que asesinó a su padre es el hermano de su mujer. Sin embargo, un día lo descubre junto a Ángela y lo asesina en venganza por la muerte de su padre. Desde ese momento, la relación entre la pareja protagonista no vuelve a ser como antes, ya que Gaspar desprecia a su esposa. No obstante, fruto del matrimonio nace Diego, un hijo al que Gaspar no trata como suyo y al que no tiene ningún tipo de cariño. Tras la muerte de Ángela, la relación entre padre e hijo continúa sin mejorar. Por otro lado, está el padre Juan, cura del pueblo, que tiene a su cargo a su sobrina María y a Roque, un niño abandonado. A lo largo de ambas historias, Roque, María y Diego se hacen amigos y surge un triángulo amoroso en torno a María, pero finalmente María y Diego se casan con las bendiciones de Roque. De hecho, Roque se sacrifica por Diego y acude en su lugar a cumplir con el ejército. En último lugar, María consigue Gaspar olvide el pasado y se reconcilie con su hijo.

Conocidas las semejanzas entre ambas obras, esta investigación profundizará a continuación en las principales diferencias entre ambas. En este sentido, se debe destacar que Florián Rey actualiza la acción que narra en su obra mientras que Francisco Camacho respeta el contexto histórico, el ambiente y la época de la obra literaria de referencia. Esta actualización temporal y la falta de fidelidad al contexto histórico de la pieza de referencia es uno de los aspectos más criticados por la prensa de la época.

En otro orden de cosas, Francisco Camacho reduce la trama principal del joven Roque, suprimiendo la estancia del muchacho en el ejército, el encuentro con su padre, la trama vinculada con Fanny, su duelo y su desenlace final vinculado a los aspectos

religiosos. Además, elimina el fallecimiento del padre Juan, la petición del Señorito Salamanquino a Ángela para que su hermana no desvele el parentesco que les une y la carta que Ángela entrega al sacerdote donde se lo confiesa a Gaspar.

Atendiendo a las modificaciones, Francisco Camacho cambia y altera ciertos elementos de la obra original, ya que la cinta de 1936 comienza con una introducción nueva para el espectador. Así, se desarrolla más la historia personal de Ángela, la mala vida de su hermano y la enfermedad de su madre. De hecho, el director no muestra desde el primer momento a Gaspar y a Ángela como marido y mujer, sino que se puede ver el proceso de cortejo y el posterior traslado de Ángela y su madre a la casa de Gaspar. En este sentido se debe señalar que Sánchez Vidal (1991) apunta la posibilidad de que en la obra original existiera también un breve introducción de la historia y de los personajes, pero no se sabe ya que la obra está incompleta.

Por otro lado, el director pacense también desarrolla más profundamente al personaje de Antonio, el hermano de Ángela. Así, mientras en la obra original es simplemente el detonante de la historia, en la película de 1936 se le otorga una mayor importancia. Otro de los aspectos modificados está vinculado con Ángela, ya que dependiendo de la obra fallece a diferentes edades. Siguiendo con las alteraciones argumentales, en la cinta de 1936 Roque no se hace, María no enseña ninguna carta a Gaspar para que cambie de opinión con respecto a su hijo y se simplifica la trama de la boda entre Diego y María.

Analizando las incorporaciones llevadas a cabo en este primer *remake*, Camacho muestra a la madre de Ángela y Antonio, un personaje ausente en la obra original, otorgándole un peso narrativo y un desarrollo a su trama personal. Por otro lado, también aumenta el rencor de Gaspar hacia su mujer y a su hijo, añade un mayor número de escenas del chantaje del Señorito Salamanquino a su hermana y muestra nuevas escenas de la boda Gaspar y Ángela, la expulsión del hijo de Gaspar del hogar familiar y la llegada del pobre joven a casa de sus tíos. Además, Camacho incorpora escenas de tinte social, mostrando la pobreza y los desahucios que sufren los vecinos del pueblo.

Finalizado el análisis comparativo entre las dos obras cinematográficas a estudio, se puede comprobar que ambos *films* narran una misma historia, respetando una estructura narrativa común. Además, estas dos películas utilizan los mismos personajes, manteniendo sus tramas de forma casi idéntica y con un desarrollo argumental muy parecido. Sin embargo, existen diferencias ya que Camacho dota a la narración de 1936 de ciertos aspectos más cinematográficos y amplía la duración del *film* incluyendo nuevas tramas y actualizando otras. Sin embargo, y debido a las similitudes existentes entre ambas, esta investigación entiende que la obra de 1936 debe ser considerada un *remake* semipuro de ampliación de la película original de 1927.

La reina mora

- Original: *La reina mora* (José Buchs, 1922)
- Primer *remake: La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937)[59]
- Segundo *remake*: *La reina mora* (Raúl Alfonso, 1955)

En 1922, el director, guionista y actor santanderino José Buchs estrena su nueva película *La reina mora*. Esta obra, un melodrama con tintes cómicos y protagonizada por José Aguilera, Antonio Gil y Gloria Aymerich, basa su argumento en una zarzuela homónima escrita por Joaquín Álvarez Quintero y Serafín Álvarez Quintero en 1903. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza lírica.

Atendiendo a la obra de referencia, los hermanos Álvarez Quintero presentan una sainete lírico estructurado en un tres actos y con música del maestro José Serrano. Por otro lado, esta nueva pieza se ambienta en la Sevilla de 1903, fecha en la que se redactó la pieza, mostrando así la sociedad de la época. En este sentido, esta obra es un claro exponente del sainete ambientado en Andalucía, ya que se encuentran elementos típicos del género, como el dúo de enamorados, las dobles parejas o el tiroteo de coplas. Además, los hermanos Álvarez Quintero no dudan en incorporar a este metraje

[59] Las fechas de estreno de esta película fueron: Madrid, 4. Oct. 37 (Avenida); Valencia, 30. Dic. 37, (Rialto); Bilbao, 2. Jun. 38 (Coliseo Albia). En este sentido, y como señalan los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 -1940*, "aunque la película queda completamente terminada antes del comienzo de la guerra civil, su estreno se retrasa hasta la temporada 37/38, exhibiéndose durante la contienda en ambas zonas" (p. 247).

situaciones pintorescas, aspectos estereotipados de la sociedad andaluza y, además, combinan en ella dos géneros, el melodrama y la comedia.

En lo que respecta a la estructura de dicho sainete, estos dos libretistas comienzan sus dos primeros cuadros con una introducción y una escena, para continuar con un número musical; mientras que el cuadro tercer tan sólo está formado por una serenata y el final. En este sentido, cabe señalar que la obra de referencia cuenta con tan sólo nueve personajes, entre los que se encuentran Coral, Mercedes, Miguel Ángel, Catufa y don Nuez, entre otros.

Profundizando en el argumento, y como se ha comentado anteriormente, la obra se sitúa en Sevilla, en un barrio antiguo y en 1903, el año de su estreno. Así, en la capital andaluza existe una casa llama "La casa del duende" en la que vive una mujer, a la que nadie consigue ponerle cara, ya que nunca sale a la calle, y a la que se le conoce como la Reina Mora. En este sentido, todos los vecinos del lugar no dudan en elucubrar sobre lo que sucede en esta casa. Así, las modistillas de un taller cercano no dudan en comentar las visitas que ha realizado por la zona el tenorio don Nuez, con el objetivo de conquistar a la susodicha misteriosa. Además, este personaje ha descubierto que cuando pasa el pajarero, la misteriosa dama le da un duro para que cante sus coplas. Un día, paga al niño para que cante sus mejores coplas y, en ese instante, la Reina Mora le da una propina extendiendo su mano desde la ventana. En ese momento don Nuez intentar hablar con ella, pero rápidamente la joven cierra la ventana. Un hecho que enfurece al conquistador. Minutos después aparece Cotufa, un joven feo pero simpático, que es hermano de la Reina Mora y que está enamorado de Mercedes. Así, éste se acerca a la ventana y mantiene una conversación con su hermana. Don Nuez, que contempla la escena, supone que ese muchacho es el novio de joven.

Un día, la muchacha, que realmente se llama Coral, sale de casa para acudir a la cárcel para ver a su novio Esteban, ya que éste se encuentra preso debido a una reyerta que tuvo con un hombre que intentó ofenderla. Allí, ambos se abrazan efusivamente y hablan de los pocos días que le quedan al joven en prisión. Una vez acabe la condena podrá ser libre y estarán de nuevo juntos. Por otro lado, don Nuez le cuenta a Miguel Ángel que quiere batirse en duelo con Cotufa, el supuesto novio de Coral. Ante la noticia, el vecino le explica el rumor de la presencia de un hombre distinto en la casa de

la Reina Mora. Ese hombre es Esteban, que acaba de salir de la cárcel. Finalmente, Coral sale de casa con su pareja y aclaran ante Mercedes, ya novia de su hermano Cotufa, la leyenda que ha rondado sobre ella. Finalmente, vuelve don Nuez, que no conoce lo acontecido, y queda en ridículo cantando una serenata en una casa en la que ya no hay nadie.

Por otro lado, y en lo que respecta al terreno cinematográfico, en 1922, diecinueve años después del estreno del sainete de los hermanos Álvarez Quintero, el director José Buchs estrena su nueva película titulada *La reina mora*. Esta obra toma como base argumental la pieza lírica escrita por los libretistas andaluces y supone la primera adaptación de la misma. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de este largometraje, lo que imposibilita su visualización directa. Sin embargo, se debe señalar que la Filmoteca de Cataluña, en su repositorio digital, permite visualizar un pequeño número de fotogramas de la obra de 1922 que ayudan a conocer los decorados, vestuario y ciertas escenas del *film* de Buchs. Así, gracias a las investigaciones previas y a la prensa de la época, esta tesis doctoral ha podido profundizar en diferentes aspectos del *film*, lo que ha permitido su posterior estudio comparativo.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, autores de la pieza de referencia. Profundizando en el resto de departamentos, José María Maristany, José Serrano y Emilio Pozuelo fueron los encargados de la fotografía, la música y los decorados, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral estuvo encabezado por Carmen de Córdoba, José Aguilera, Consuelo Reyes, María Comendador, Antonio Gil Varela, José Montenegro, Francisco Cejuela y Gloria Aymerich, entre otros. Con esta obra, Buchs presenta un melodrama con elementos cómicos, categorizado dentro del cine silente español y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Atlántida Films, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Cinematográfica Española.

Profundizando en el argumento narrativo de la obra, los investigadores Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993), autores del libro *Catálogo del cien español. Películas de ficción (1921 – 1930*). *Volumen F-2*, recogen en su recopilación de obras cinematográficas españolas una sinopsis de esta obra dirigida por José Buchs.

> Esteban está enamorado de Coral, que vive en Sevilla junto a su hermano Cotufa. A su vez, la joven es asediada por Camarón. Por esta razón ambos hombres se pelean, resultando éste último herido. Esteban es hecho preso y condenado a unos meses de cárcel. Coral y su hermano se trasladan al barrio de Santa Cruz, para huir de las habladurías, a una casa conocida por la "Casa del duende". Su llegada a la nueva casa provoca distintas reacciones: los vecinos creen que Coral y Cotufa son en realidad amantes, y de ellos se enamoran, respectivamente, don Nuez y Mercedes, los cuales tonteaban antes de llegar los otros. A Coral le dan el mote de "La Reina Mora" por su belleza. Pasado un tiempo, Esteban sale de la prisión, momento que aprovecha Cotufa para decirle a don Nuez que le cede a Coral a cambio de que le deje el campo libre con Mercedes, de la cual está enamorado. Después de una escena en la que acobardan y ridiculizan a don Nuez, Esteban y Coral se marchan, al tiempo que Cotufa le explica a Mercedes que Coral es su hermana, y se quedan juntos (p. 127).

Con el objetivo de completar la sinopsis anteriormente citada, esta investigación quiere que aunque esta sinopsis no los tiene en cuenta, sí lo están en el desglose argumental recogido en el número 115 de la revista *Cine Popular* (09/05/1923). Estos dos personajes, por tanto, también están presentes en el material filmado y son el señor Miguel Ángel, un modesto imaginero que vive cerca de la "Casa del duende", y doña Juana la Loca, una vieja beata que busca el alma en pena de su difunto esposo.

En lo que respecta a la prensa de la época, la revista *Arte y Cinematografía* (01/08/1922), en su número 257, y con motivo del estreno del *film* de 1922, destaca que esta popular obra "ha sido adaptada hábilmente, estando muy bien trazados los principales intérpretes y conservando el justo ambiente dentro del cual se desarrolla su argumento" (pp. 24 - 25). Continuando con el proceso de adaptación empleado por Buchs, el número 3 de la revista especializada *Boletín de información cinematográfica*

(30/10/1922), destaca que "no se trata de una adaptación cinematográfica al uso. Es algo más. Lo que se ha hecho ha sido trasladar a la pantalla con todos su matices, su vigor original y ambiente, esta joya de nuestro retro contemporáneo" (p. 19). De este modo, se debe señalar que dichas publicaciones alaban el proceso de adaptación de dicha zarzuela. Sin embargo, la revista *Arte y Cinematografía* (01/03/1923), en su número 264, recoge una crónica en la que también se señalan ciertos defectos:

> El principio muy bien estupendo. En el transcurso de ella, el espectador habrá sorprendido la costumbre de las muchachas de posar su vista con insistencia en el operador, fuera de otros defectos de dirección. Y el final muy bien también, a pesar de que el asunto ha sido cortado bruscamente. Me complazco en hacer punto en los defectos para dar la enhorabuena, seguido de un estímulo, a la "Atlántica" y a su simpática pléyade de artistas, junto con los autores de la obra (pp. 26 – 27).

Continuando con las adaptaciones cinematográficas, en 1937, el director y guionista madrileño Eusebio Fernández Ardavín estrena la película *La reina mora*. Esta obra, un melodrama con tintes cómicos protagonizada por María Arias, Pedro Terol y Antonio Gil, basa su argumento en la zarzuela homónima escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1903. Cabe señalar que se trata de la segunda versión fílmica del sainete de referencia y la primera que se realiza dentro el cine sonoro nacional, incorporando importantes y emotivas canciones interpretadas por la protagonista. Antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares del largometraje a estudio lo que ha permitido visualizar de una forma directa el contenido filmado.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo realizado por Eusebio Fernández Ardavín, director y guionista del metraje. En lo que respecta al resto de departamentos, Fred Mandel, Henri Taverna, y Santiago Ontañón fueron los encargados de la fotografía, el montaje y los decorados, respectivamente. Además, el maestro Rodrigo y José Serrano fueron los responsables de la música de esta película. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la cinta de 1937 estuvo protagonizada por Antonio Gil, María Arias, Alejandrina Caro, José Córdoba, Manolito Heras, Erasmo Pascual, Anita Ramallo, Pedro Terol y Raquel Rodrigo, entre oros. En este sentido, se debe destacar que el actor y director madrileño

Antonio Gil Varela interpretó, tanto en la cinta de 1922 en la de 1937, al personaje de don Nuez. Con esta película, Fernández Ardavín presenta un melodrama musical, de 90 minutos de duración y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, el film de 1937 fue llevada a cabo por Campa, P.C., y la empresa valenciana CIFESA.

En lo que respecta al argumento, y con el fin de conocer todos los detalles narrativos de la obra, esta tesis doctoral ha decidido citar textualmente la sinopsis argumental recogida por Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*:

> En la apacible serenidad de los atardeceres sevillanos, Coralillo y Esteban pasean la dicha joven de su idilio. Son la pareja más simpática y querida de Triana y por eso les han designado padrinos de un bautizo. Durante la celebración, en un patio, se canta y se bebe con alegría hasta que el peleón, un tipo pendenciero que anda desde hace tiempo retrechando a Coral, se excede en sus inconveniencias. Pero en cuanto Esteban percibe la intromisión del pertinaz fanfarrón, le invita a solucionar el asunto fuera de allí. Caída la noche, en las cercanías del puente de Triana, los dos hombres sacan sus navajas y Esteban, más hábil o más afortunado, hiere en la lucha a su adversario. Tras la reyerta, se entrega y es encarcelado. El suceso deja a Coral envuelta en tristeza, aunque decidida a mantenerse apartada de cualquier murmuración. Siguiendo el consejo de su hermano Cotufa, se traslada a una casa del barrio de Santa Cruz, decidida a pasar en voluntariado aislamiento los meses que su prometido cumple en prisión. Tal vez debido a que apenas han podido apreciar su belleza a través de las ventanas o quizás por su enigmático enclaustramiento, en el vecindario la conocen como la Reina Mora. En la casa de los duendes, como llaman en el barrio a su nueva vivienda, le suele acompañar Cotufa haciendo de ángel guardián. Pero los rumores dan por sentado erróneamente que no es el hermano sino el novio quien frecuenta a la muchacha oculta y que tras esas paredes se esconde un idilio amoroso. Esa suposición no impide que el otoñal don Nuez, castigador a la antigua usanza, se jacte de la irresistible atracción que, sin duda, ha de ejercer sobre la misteriosa mujer un conquistador de su categoría. Mientras Coral espera el día en que Esteban salga de la cárcel, acepta divertida ser el objeto de la simulada rivalidad amorosa que su hermano está incitando en un

> don Nuez convencido de tener que vérselas con el celoso amante de la mujer encerrada. Gracias a esta estratagema, Cotufa empieza a tener cartel entre las chicas del barrio y no pierde la oportunidad de rondar a Mercedes, la atractiva costurera en la que don Nuez también tiene puestas sus complacencias. Tras la reja de su establecimiento, la chica aprecia mejor los requiebros del feo pero simpático galán de la Reina Mora que los del trasnochado tenorio, aunque no sin ciertas reticencias. En una visita a la prisión, Coralillo renueva su cariño a Esteban y expresa sus anhelos de abrazarlo en libertad. Entre tanto, el recalcitrante castigador se obstina en largas esperas bajo la ventana de la elusiva desconocida y le espeta desafiante a Cotufa que tarde o temprano ha de encontrarse con ella, sin ser consciente del ridículo en que puede caer. Para cuando Esteban sale de la cárcel y, por fin, se reúne con su novia, don Nuez está encantado con la proposición que le hace su competidor en romances de cederle a la Reina Mora a cambio de Mercedes. Sin embargo, la euforia del impenitente seductor se desvanece al observar que un nuevo pretendiente entre en la casa de los duendes. Es Esteban. Cotufa finge indignado que se va a batir faca en mano con el osado intruso y pide a don nuez que remate la faena si él no sale bien parado. El canguelo hace presa en el descabalado donjuán. Finalmente, y antes de ir a casa del padre de Esteban a anunciarle su inminente boda, Coralillo y él explican a los vecinos que son novios, obligados por las circunstancias a una breve separación. También son novios desde ahora Cotufa y Mercedes. Y bajo la ventana de la casa de los duendes, ahora vacía, el bueno de don Nuez entona su cantar más desafinado mientras ronda en vano, a la Reina Mora (p. 246).

Como se puede comprobar a través de esta sinopsis, la obra narra la relación de una pareja que se truncó por una reyerta en la que el novio quiso defender a su enamorado y por la que acaba en la cárcel al matar a su oponente. Sin embargo, y rompiendo con los clichés del cine de la época, la mujer no busca un nuevo novio, sino que se encierra en su casa para vivir una reclusión paralela a la de su pareja. En sentido, se puede afirmar que la película gira en torno a la fidelidad de esta pareja. Siguiendo con su carácter novedoso, la obra también critica otros temas típicos de la época como las habladurías, los prejuicios y la figura del donjuán.

Atendiendo a la prensa de la época, la revista especializada *Arte y Cinematografía* (01/03/1936), en sus número 410 - 411, explica que la película de 1936 cuenta con diálogos supletorios escritos también por los hermanos Álvarez Quintero. Además, señala que los autores de dichos diálogos "han expresado repetidas veces su opinión de que el diálogo del texto de origen ha sido extractado en la adaptación de la manera más afortunada" (pp. 30 – 31).

Una vez analizadas de forma individual las obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un remake cinematográfico. Cabe señalar que, debido a que la obra original está desparecida, el argumento de la cinta de 1922 se analizará teniendo en cuenta la sinopsis aportada. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos, la principal diferencia es que Fernández Ardavín incorpora el sonido a su metraje y, con él, importantes números musicales. En lo que respecta a las semejanzas, ambas son comedias, basan su argumento en una misma zarzuela, están ambientadas en Sevilla y fueron rodadas en blanco y negro. Sin embargo, se debe señalar que la película 1937 cuenta una mayor calidad técnica y narrativa.

Profundizando en los personajes de las obras a estudio, ambas mantienen a Coral, Cotufa, Esteban, Mercedes, don Nuez, Miguel Ángel y doña Juana. Como se puede comprobar, las dos obras cuentan con los mismos protagonistas, manteniendo sus tramas y sus desarrollos dentro de las mismas. Continuando con las similitudes, cabe destacar la gran semejanza narrativa de estas dos obras cinematográficas. Así, Buchs y Fernández Ardavín respetan el argumento base del sainete andaluz con los mismos arcos argumentales, acontecimientos, situaciones, elementos detonantes y el mismo desenlace narrativo. Así, cuentan una historia idéntica utilizando los mismos elementos para el proceso narrativo. Además, las obras se encuentran estructuradas, narrativamente hablando, de manera idéntica.

Sin embargo, se debe señalar que ambas películas comienzan de manera distinta. En este sentido, se debe señalar que el *film* de 1922 muestra la llega de Coral y Cotufa a su nueva casa mientras todos los vecinos duermen. Por su parte, Fernández Ardavín decide narrar cronológicamente los acontecimientos vividos por la protagonista, iniciando su metraje con Coral y a Esteban paseando por las calles de Sevilla. Así, el

autor permite conocer desde el principio el amor de la pareja protagonista. Por otro lado, dichos largometrajes modifican el lugar en el que se produce la reyerta de Esteban. Así, mientras en la película de 1922 tiene lugar durante una merienda en la Venta Eritaña, en el *film* de 1937 en un bautizo.

En definitiva, y como se pueden comprobar, estas dos alteraciones argumentales son pequeñas diferencias superficiales y carentes de importancia para el argumento global de las obras a estudio. Más allá de estos pequeños matices, se debe afirmar que ambas películas son idénticas. Sin embargo, y debido a que la primera película está desaparecida, no se puede destacar la existencia de incorporaciones o modificaciones. Así, esta investigación establece que la obra de 1937 es un *remake* puro de la película de 1922 dirigida por José Buchs.

La casa de la Troya

- Original: *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1925)
- Primer *remake*: *La casa de la Troya* (Juan Vilá y Adolfo Aznar, 1939)
- Segundo *remake*: *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959)

En 1925, el periodista, escritor y cineasta español Alejandro Pérez Lugín estrena su nueva película titulada *La casa de la Troya.* Esta obra, una comedia romántica protagonizada por Carmen Viance, Dolores Valero y Luis Peña (Padre), basa su argumento en una novela homónima publicada por este mismo autor en 1915. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza y la primera novela filmada del escritor madrileño. En este sentido, Luis Enrique Ruiz (2004) explica en su libro *El cine mudo español en sus películas,* que el propio Lugín "intentó rodar [su novela] sin éxito cuatro años atrás para la productora catalana Studio Films con Rosario Calzado como protagonista" (p. 279). Sin embargo, y debido a problemas de financiación, "el autor se ve obligado a crear su propia productora, Troya Films, para sacar el proyecto adelante" (p. 279).

Por otro lado, se debe señalar que el éxito de dicha novela hizo que se publicaron más de un centenar de ediciones, fuera traducida a idiomas, se llevase al

teatro y que llegase a la gran pantalla en cinco ocasiones. De esas cinco adaptaciones[60], tres serán analizadas en esta investigación debido a que cumplen los requisitos establecidos previamente. En este sentido, la investigadora María Ángeles Gómez Abalo publica en 2008 un estudio preliminar de la novela de 1915 dentro de la edición que hace la Universidad de Santiago de Compostela de la obra de Pérez Lugín bajo el título *La casa de la Troya (Estudiantina)*. A lo largo de su investigación, Gómez Abalo (2008) recoge el argumento de la pieza literaria del escritor madrileño. En este sentido, y debido a que dicha narración coincide prácticamente en su totalidad con la recogida en el metraje cinematográfico, esta sinopsis también se considerará como resumen argumental de la cinta de 1925.

> Gerardo Roquer y Paz, estudiante de Madrid, de 22 años, hijo de un adinerado burgués, que cansado de sus desmedidos esparcimientos como torero y cupletistas, le impone trasladarse a la, en principio, más apacible y sosegada Universidad de Santiago de Compostela, en donde debe concluir la carrera de Derecho. El clima, el ambiente de la urbe y la nostalgia de sus correrías madrileñas le atormentan durante los primeros días, hasta que, guiado por Augusto Armero, se instala en la pensión de la Casa de la Troya, donde residen unos famosos botarates. Será el contacto con éstos y el enamoramiento de Carmiña Castro Retén lo que provoque su cambio de actitud hacia los estudios, la ciudad y los gallegos (Gómez Abalo, 2008, p. 9).

Siguiendo al estudio de esta autora, y respecto a los datos que aporta sobre la versión cinematográfica de 1925, Gómez Abalo explica que "con la ayuda económica de Antonio Moriyón funda Lugín la productora Troya Films sin escatimar medios en el rodaje ni en la promoción de lanzamiento de la cinta. Será, pues, la primera versión cinematográfica de *La casa de la Troya*" (p. 46). En este sentido, y debido a los escasos conocimientos cinematográficos del este autor, cabe señalar que Lugín decide trabajar con Manuel Noriega, tanto en la adaptación del texto como en la dirección de la película. Así, esta estudiosa afirma que aunque el director intenta mantener "la mayor fidelidad a los presupuestos literarios, se permitió ciertas licencias" (p. 47).

[60] De las cinco adaptaciones cinematográficas, tres se realizaron en España (1925, 1939 y 1959), una en Hollywood (1930) y otra en México (1947).

En lo que respecta al guión del *film* de Lugín, y según las palabras de María Vaquero Argelés (2015) en su artículo *"La casa de la Troya". Una visión de Galicia en papel y en nitrato,* el director "optó por realizar un traspaso casi literal de la obra, modificando la estructura ligeramente, quedando así la trama dividida en dos jornadas de seis capítulos cada una. […] La trama sigue las directrices establecidas en 1915, aunque si es notorio cómo alguno de los pasajes se acorta o se emite y otros se alargan" (p. 597). Como motivo de esa casi literalidad, "los ejes argumentales se mantienen, siendo la historia de amor, la estudiantina y el viaje iniciático de Gerardo los temas fundamentales, y con ellos, los estilos narrativos, incluyendo el costumbrismo tan característico de la obra, el sentimentalismo y el folletín" (p. 597).

Finalmente, se debe señalar que esta obra original de 1925 fue restaurada y conservada por la Filmoteca Nacional y el CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe) en 2003.

Por otro lado, en 1939, catorce años después de su estreno en la gran pantalla, los cineastas por Juan Vilá y Adolfo Aznar llevan de nuevo al séptimo arte español la historia de estos jóvenes universitarios bajo el título de *La casa de la Troya.* A diferencia de lo que ocurre con la obra original, esta segunda adaptación no cuenta con ningún ejemplar conservado. En este sentido, todas las informaciones sobre dicha obra han sido obtenidas a través de un breve tráiler de la película, conservado en la Filmoteca Nacional, y de diferentes fuentes que estudian la obra.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en el *film*, esta investigación ha querido destacar el trabajo realizado por Adolfo Aznar y Juan Vilá como directores de este largometraje y el de Carlos Primellescomo guionista del mismo. En lo que respecta al resto de departamentos, Pedro Braña fue el encargado de la música, mientas que Agustín Macasoli y Segismundo Pérez de Pedro fueron los responsables de la fotografía. Profundizando en el elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por José Agüeras, Féliz Alda, Antonio de la Mata, Santiago Barat, Luis Barraquero, Paulino Casado, Jesús Casado, José Cordero, Luis Echaide y Tony D'Algy, entre otros. Con esta obra, Aznar y Vilá presenta una comedia estudiantil, categorizada dentro del cine sonoro español y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por Andalucía Cinematográfica.

Antes de profundizar en dicho *film*, se debe señalar que existe cierta confusión respecto a su fecha de estreno. En este sentido se debe aclarar que aunque el rodaje de la obra cinematográfica comienza en 1936, debido al conflicto bélico nacional en el que se encontraba sumergida España, la obra no puso ser estrenada hasta el 27 de noviembre de 1939 en el cine Rialto de Madrid. Por otro lado, y teniendo en cuenta la ausencia de ejemplares del *film* de 1936, esta investigación considera necesario la transcripción literal de la sinopsis recogida por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*.

> Santiago de Compostela es la ciudad universitaria por excelencia. De los que se incorporan al nuevo curso, Gerardo Roquer no comparte la alegría de vivir en un lugar que a él se le antoja triste y provinciano. Echa de menos Madrid, de donde su padre lo ha trasladado alegando que una bailarina estaba distrayendo sus estudios. El primer día de clase conoce a Augusto, otro alumno de Derecho, que si bien no consigue mejorar el humor del recién llegado, sí logra que se hospede en la famosa Casa de la Troya, residencia habitual de los estudiantes más traviesos de la universidad: los miembros de la tuna compostelana. Cierta tarde, Gerardo se enfrenta a unos mozos que acosan a un borracho y recibe una pedrada. El Sr. Castro y su hija Carmiña, de la aristocracia gallega, son testigos de la pelea y acuden en auxilio del herido, por cuyo comportamiento heroico ingresa en la orden troyana. Días después, cumpliendo órdenes de su padre, Gerardo presenta sus respetos a don Ventura Lozano, un ex juez que ha de ser su tutor y que mantendrá puntualmente informada a la familia. Durante la visita, las hijas de Lozano están acompañadas de Carmiña, y Gerardo entable animada charla con las chicas, para luego cantar castizos chotis madrileños o escuchar con emoción la dulce voz de Carmiña al piano. El flechazo del amor acierta en la diana, pero Carmiña tiene que ausentarse de Santiago por una temporada, y Gerardo, de nuevo triste, no levanta el ánimo ni siquiera con las calaveradas de sus camaradas cofrades. No vuelven a verse hasta el día de la Candelera, en que ambos coinciden en el baile del Casino, y al ritmo de una vals, Gerardo se declara completamente enamorado, jurando llevar una vida recta dedicada al estudio. Carmiña teme que se trate de una locura pasajera y prefiere no contestar; sin embargo, al ver que supera con brillantez los

> exámenes finales, antes de despedirse le promete una respuesta a la vuelta de vacaciones. En Madrid, Gerardo se siento incómodo y adelanta su viaje a Galicia para visitar el pazo donde veranean los de Castro. Carmiña sale a su encuentro y esta vez sí le confiesa su amor. El noviazgo discurre feliz y sin incidentes hasta que el padre de Carmiña muere repentinamente y unos parientes, don Angelito y la Maragata, se instalan en el pazo con la excusa de consolar a la huérfana, cuando, en realidad, intentan casarla con su hijo Octavio. La Maragota, mujer perversa y rencorosa, presiona a Gerardo para que vaya de allí y siembra el desconcierto en la pareja al interceptar la correspondencia. Preocupado por la falta de noticias, Gerardo regresa al pazo, pero la Maragota le impide con falsedades entrevistarse con Carmiña, mientras continúa alimentando en ella la idea de que su novio la ha abandonado y que debe comprometerse con Octavio. Por medio de la tabernera del pueblo, Carmiña se entera casualmente de la visita frustrada de Gerardo y, con la ayuda de su director espiritual, se refugia en un convento de Santiago, a salvo de las malévolas patrañas de la Maragota. Localizado su paradero por un compañero de universidad, Gerardo se introduce en el convento haciéndose pasar por médico y, una vez aclarados los malentendidos, la pareja celebra su boda solemne en la catedral, con la asistencia de todos los estudiantes (p. 72).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Sin embargo, y antes de continuar, cabe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1939, por lo que esta tesis doctoral ha utilizado la sinopsis argumental de la misma para este análisis comparativo.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, y como se ha podido comprobar, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es la incorporación del sonido en el metraje dirigido por Juan Vilá y Adolfo Aznar. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estos dos largometrajes son obras cuyo argumento parte de una novela común, están categorizadas dentro del género de la comedia, ambientadas en Santiago de Compostela y rodadas en blanco y negro.

Profundizando en los personajes, estos dos *films* cuentan con los mismos protagonizas, respetando así sus tramas personales, su evolución dentro de la película y las relaciones existentes entre ellos. Así, Gerardo, Carmiña, el señor Castro, Octavio, don Ventura, la Maragata y los compañeros de residencia del protagonista, están presentes en ambas cintas. Por otro lado, e incidiendo en las localizaciones, estas dos historias transcurren en Madrid y Santiago de Compostela, siendo ésta la nueva ciudad en la que vive el protagonista y de la que acaba locamente prendido.

En lo que respecta al argumento, estas dos películas utilizan un esquema narrativo común, en el que están recogidos los personajes protagonistas, las tramas principales y los acontecimientos clave de la novela de referencia. Así, ambas cintas narran la historia Gerardo, un joven que, tras no lograr avanzar en sus estudio en Madrid, es enviado por su padre a Santiago de Compostela para alejarlo de la mala vida de la capital e intentar enmendarlo. Allí, el protagonista comienza su nueva vida con rencor hacia la ciudad y sin conocer a nadie. Poco a poco todo va cambiando y Gerardo entabla amistad con un grupo de amigos, todos de su misma pensión, La casa de la Troya. Además, el susodicho queda prendido de Carmiña, una joven gallega de la que se enamora en cuanto la ve. Tras diferentes obstáculos como la existencia de otros pretendientes que rondan a la joven, la necesidad de demostrar su valía y su perseverancia, Gerardo logra comenzar una relación con la joven e, incluso, terminan casándose.

Por otro lado, y debido a la falta de ejemplares conservados de la cinta de 1939, esta tesis doctoral no podrá detallar las escenas de la obra original que fueron eliminadas en este nuevo metraje, las modificaciones narrativas que Juan Vilá y Adolfo Aznar realizaron respecto a la película de 1925 o las incorporadas presentes en este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, esta investigación ha podido demostrar que estos dos largometrajes narran una misma historia, en la que están recogidos una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de estas dos narraciones. De este modo, se establece que la cinta de Vilá y Aznar estrenada en 1939 es un *remake* de la obra de 1925 filmada por Alejando Pérez Lugín.

Segundos *remakes*

Carceleras

- Original: *Carceleras* (Segundo de Chomón, 1910)
    - *Amor andaluz* (Alberto Marro, 1914)
- Primer *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1922)
- Segundo *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1932)

En 1932[61], el director, guionista y actor santanderino José Buchs presenta su nueva película titulada *Carceleras*. Esta obra, un melodrama protagonizado por Francisco Cabrera, Antonio Gil Varela y Raquel Rodrigo, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita por el libretista Ricardo R. Flores en 1901. Cabe señalar que este largometrajes se trata de la tercera adaptación cinematográfica de dicha obra lírica.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Buchs como director y guionista de este nuevo proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Agustín Macasoli y Arturo Porchet fueron los responsables de la fotografía del *film*, mientras que Vicente Peydró se encargó de la música. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la cinta de 1932 estuvo protagonizada por Francisco Cabrera, Antonio Gil, Enrique La Casa, José Luis Lloret, Modesto Rivas, Raquel Rodrigo, Pilar Soler y Pedro Terol, entre otros.

Con esta película, Buchs presenta una cinta sonora, categorizada dentro del género del melodrama y rodada en blanco y negro. Profundizando en estos aspectos técnicos, y como señalan los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), esta obra incorpora el sonido a la grabación y "constituye el primer largometraje sonoro de producción española elaborado íntegramente en el interior del país de acuerdo con los procedimientos de sincronía universalmente aceptados" (p. 68). Por otro lado,

[61] Esta investigación debe señalar que en 1927, el director Rafael Salvador estrena su nueva película titulada *Rejas y votos* (1927). Profundizando en ella, cabe destacar que dicho largometraje basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma, escrita por el libretista Ricardo R. Flores y el maestro Peydró en 1908, y se trata de una continuación de la historia original de 1901. Sin embargo, en esta tesis doctoral no será analizada ya que no guarda relación con las cintas a estudio en ella.

cabe destacar que la productora encargada del proyecto fue la empresa nacional Diana Exclusivas.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de esta nueva obra, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción. Volumen F-4, (1941 – 1950),* resumen de la siguiente manera la narración por José Buchs para la gran pantalla:

> En el cortijo del señor Matías dos hermosas jóvenes, Lola y Soleá, están pasando por distintos trances sentimentales. Lola, la hija y única heredera del terrateniente, sufre en silencio el amor no correspondido de Jesús. Su amiga Soleá, pese a su muy diferente extracción social, viene siendo cortejada por varios mozos, entre los que se cuentan el propio Jesús o el apuesto Gabriel. Una noche aparece muerto junto a la reja de Soleá otro de sus despechados pretendientes. Todos los indicios apuntan a Gabriel, que es detenido y conducido a la cárcel de Córdoba. Soleá deja su hogar para poder estar lo más cerca posible de Gabriel y entra a trabajar de modista en un taller de la ciudad. Por la inconsistencia de las pruebas acusatorias, Gabriel pronto queda en libertad. No quiere volver al cortijo de tan infausto recuerdo y persuade a Soleá para que conviva con él sin casarse. Sin embargo, Gabriel alberga oscuras intenciones. Se ponen de manifiesto poco después, cuando se marcha para recorrer en solitario los escenarios del crimen y cuando empieza a desviar las sospechas hacia Soleá, al afirmar que desconoce el paradero de la muchacha desde la fatídica noche. En realidad, Gabriel sabe que el asesinato fue cometido por don Matías porque lo vio con sus propios ojos. Al cabo de unos días, con el propósito de aprovechar su condición de testigo incómodo, se encuentra en secreto con el terrateniente para insinuarle que podría hallarse en una situación complicada si no accede a concederle la mano de su hija Lola. Las amenazas de relación surten efecto y pronto se anuncia que el recién excarcelado y Lola van a contraer matrimonio. La noticia de la boda, que se propaga como un reguero de pólvora, dispara aún más las habladurías provocadas por la llegada de Gabriel. Al mimo tiempo, Jesús está empeñado en averiguar la verdad para limpiar el mancillado honor de Soleá y se desplaza hasta Córdoba en su busca, aunque no consigue encontrarla. Próximo a celebrarse el polémico enlace matrimonial del hombre al que amaba

> con su amiga Lola, Soleá regresa a su casa donde se va enterando de la cruda realidad: Gabriel jamás la ha querido, el señor Matías está dispuesto a todo con tal de ocultar su delito, y los demás no son sino víctimas de los manejos de ambos. El día de la boda, Soleá se aproxima al novio momentos antes de la ceremonia y lo mata de un certero navajazo, pero Jesús, al quite de la situación, le arrebata el arma y se auto inculpa, Soleá jurará acudir al presidio siempre que se le permitan y mantenerse fiel a Jesús, en señal de sacrificio mutuo (pp. 67 – 68).

En otro orden de cosas, y como recoger el investigador José María Claver (2012), la nueva cinta del director santanderino José Buchs supuso "la inclusión del drama rural cinematográfico dentro de una de las variantes del género más amplio del cine musical costumbrista folclórico de los años 30" (p. 298), ya que combina canciones interpretadas por los personajes y tópicos típicos de la sociedad andaluza de la época.

Continuando con el estudio de este largometraje, se debe señalar que el número 374 – 375 de la revista especializada *Arte y Cinematografía* (01/06/1932), menciona entre sus artículos el estreno de esta nueva cinta, afirmando que "*Carceleras* es, […], la adaptación de una antigua zarzuela española que por su ambiente y argumento siempre será de actualidad" (p. 16). Por otro lado, esta publicación también recoge las palabras del propio director acerca de su nuevo proyecto fílmico:

> La idea de hacer este film obedeció al recordar el gran éxito que tuvo cuando hace diez años exactamente se editó en película muda y creer que su típico y recio argumento ganaría doblemente al recoger en el cine sonoro su diálogo y preciosa música. Sin variar para nada el espíritu de la obra, he introducido modificaciones en su argumento modernizándolo en distintos sentidos, pero siempre respetando el espíritu de su trama, que por ser de base pasional es latente en todas las épocas, y sus conflictos exactamente iguales ahora que cuando se escribió la obra original (p. 16).

Como se ha podido comprobar tras la cita recogida anteriormente, Buchs no duda en actualizar el argumento base de la pieza lírica de 1901, aunque sin modificar o alterar la esencia de su narración, e incorporando el sonido como una gran novedad

técnica de la época. Sin embargo, y al igual que ocurre con las adaptaciones anteriores, la cinta de 1932 carece actualmente de ejemplares conservados, imposibilitando así el visionado director del material filmado. No obstante, el repositorio digital de la Filmoteca de Cataluña ha logrado digitalizar un gran número de fotogramas correspondientes a la cinta a estudio en este epígrafe. A través de ellos, se encuentran retratadas múltiples escenas claves de la narración de Buchs como la visita que Soleá hace a Gabriel en el penal; Jesús y la joven Soleá hablando en el preciso momento en el que el muchacho se declara a la joven; Pacorro y Soleá manteniendo una conversación; la llegada del señor Matías al cortijo o el enfrentamiento entre Soleá y el amo de las tierras.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de José Buchs, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la zarzuela titulada *Carceleras* y escrita por Ricardo R. Flores en 1901. Así, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1932 será comparado con la película original de 1910 y, posteriormente, con la obra de 1922 dirigida por José Buchs. Sin embargo, se debe señalar que actualmente los ejemplares conservados de estas tres cintas están desaparecidos o incompletos, imposibilitando la visualización directa del material grabado. No obstante, y gracias a múltiples fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer los argumentos de estas películas.

En lo que respecta al primer análisis comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1932. Sin embargo, estas dos películas son cintas rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del género melodramático, basan su argumento en una zarzuela común de 1901, son protagonizadas por personajes idénticos y ambas transcurren en Andalucía.

Profundizando en el argumento, se cabe destacar que estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas recogen la complicada trama amorosa de Soleá, la traición de su novio Gabriel y la forma en la que la susodicha se venga al final de la obra. En este sentido, se ha podido comprobar que Chomón y Buchs mantienen un

mismo esquema narrativo en el que se respetan los acontecimientos clave de la zarzuela de referencia, las tramas principales y los personajes protagonistas. No obstante, y atendiendo a las alteraciones narrativas, esta investigación debe señalar que José Buchs presenta los hechos de una forma más cinematográfica, respetando las intrigas argumentales y mostrando los acontecimientos progresivamente. De este modo, Buchs comienza su metraje narrando la tranquila vida cotidiana de los personajes protagonistas, para posteriormente incidir en el detonante de la historia. Además, Buchs incorpora diversos elementos costumbristas y situaciones estereotipadas a la obra, aspectos ausentes en la zarzuela de referencia y en la película de 1910. También incorpora personajes y modifica el tiempo de condena de Gabriel.

No obstante, y como se ha comentado anteriormente, la falta de ejemplares conservados de la cinta de 1910 impide detallar las escenas que fueron eliminadas o incorporadas en esta nueva película. Sin embargo, esta tesis doctoral ha podido comprobar que estos dos largometrajes narran una misma historia, en la que están recogida una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de estas dos narraciones. De este modo, se establece que la cinta de José Buchs estrenada en 1932 es un *remake* semipuro de montaje y actualización temporal de la obra de 1910 dirigida por Segundo de Chomón.

Por otro lado, y profundizando en el segundo estudio comparativo, cabe destacar que la única diferencia entre la cinta de 1932 y la película de 1922 reside en la incorporación del sonido por parte de José Buchs en la obra de la década de los años 30. No obstante, estos dos proyecto cinematográficos son narraciones rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del melodrama español, basadas en una zarzuela común, ambientadas en Andalucía y protagonizadas por unos personajes idénticos.

Atendiendo a la historia narrada, y tras consultar las sinopsis argumentales correspondientes a las cintas a estudio en este análisis, se ha podido comprobar que ambos largometrajes muestran una misma historia, ya que mantienen el esquema narrativo base de la zarzuela de referencia y los acontecimientos clave recogidos en ella. Además, Buchs también respeta las tramas principales, personajes protagonistas y giros argumentales presentes en la pieza original. En este sentido, se debe señalar que José

Buchs presenta dos películas idénticas argumentalmente hablando, en las que no existe ninguna alteración narrativa.

Sin embargo, y como se ha detallado anteriormente, la película de 1932 incorpora el sonido a su metraje y, por tanto, diversos momentos musicales. Además Buchs potencia en su nueva película el costumbrismo de la época, los estereotipos asociados a la sociedad andaluza y muestra un gran avance técnico con respecto a su pieza de 1922. Por otro lado, y debido a la falta de ejemplares conservados de ambas cintas, esta tesis doctoral no descarta la existencia de escenas eliminadas o incorporadas en este nuevo proyecto cinematográfico respecto a las de la cinta de 1922. No obstante, esta investigación ha podido demostrar que estos dos largometrajes narran una misma historia, en la que están recogidos una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de estas dos narraciones. De este modo, se establece que la cinta de José Buchs estrenada en 1932 es un *remake* semipuro de actualización técnica de la obra de 1922 filmada también por este cineasta santanderino. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El castigador castigado

- Original: *Don Juan Tenorio* (Alberto Marro y Ricardo de Baños, 1910)
- Primer *remake*: *Don Juan Tenorio* (Ricardo de Baños, 1922)
- Segundo *remake*: *El castigador castigado* (Ricardo de Baños, 1936)
- Tercer *remake*: *Amar y morir en Sevilla* (Don Juan Tenorio) (Víctor Alcázar, 2001)

En 1936, el cineasta catalán Ricardo de Baños estrena su nueva obra cinematográfica titulada *El castigador castigado* [62] (1936). No obstante, y profundizando en el estudio de este nuevo largometraje de ficción, se deben señalar ciertas peculiaridades vinculadas con dicho *film*. En este sentido, los investigadores y estudiosos cinematográficos Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010) sostienen, en su libro *Biblioteca del cine español*, que esta nueva película es una

[62] La obra de 1936 también fue proyectada y comercializada bajo el título, *El convidado de piedra*.

"versión sonorizada del film *Don Juan Tenorio,* que había realizado Ricardo de Baños en 1922" (p. 529). Por su parte, el profesor e investigador Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, corrobora la cita recogida anteriormente y añade que "en 1936, ya en plena época sonora, los hermanos Baños distribuirán una versión sincronizada, reducida, con el título de *El castigador castigado*, hasta que, con la llegada del general Franco, será prohibida al ser considerada un texto inmoral" (p. 228).

Atendiendo a la fecha de estreno de la película de Ricardo de Baño, los datos son escasos. Según la ficha técnica recogida en el catálogo de la Filmoteca Española, el *film* de Baños se estrena comercialmente en 1936. Sin embargo, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) discrepan con dicha fecha, ya que afirman que no existe información precisa de que la obra iniciada en 1936 concluyese dentro de ese mismo año. Por tanto, la fecha precisa de estreno es una incógnita todavía sin resolver.

Atendiendo a los datos recopilados anteriormente, y como señalan los investigadores Heinink y Vallejo (2009), la obra de 1936 es un "nuevo montaje sonoro del film de 1922, *Don Juan Tenorio* […] a cargo de los mismos autores y con diálogos escritos en clave de parodia por Ramón Caralt" (p .73). De este modo, y a través de las citas recogidas, se muestra un consenso respecto a que *El castigador castigado* es una versión sonorizada de las imágenes originales de 1922.

Por otro lado, y en lo que respecta a la realización de la obra de 1936, el investigador Luis Miguel Fernández (2000) autor del libro *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación fílmica*, puntualiza que dicha película "se trata de una producción de "Royal Films" –fundada por Ricardo de Baños después de haberse separado de Albert Marro- mucho más ambiciosa que la primera en cuanto a sus objetivos, tanto por la duración y condiciones de rodaje, (…), como por el cuidado de decorados, vestuario e interpretación" (p. 98).

En otro orden de cosas, y atendiendo a los aspectos técnicos del *film* a estudio, se debe señalar que Baños respeta las características y rasgos propios del cine del momento. De este modo, y profundizando en dichos aspectos, Fernández resume de la siguiente manera estos elementos fílmicos:

> Debido a este seguimiento casi literal de la obra de Zorrilla es por lo que podernos considerarla dentro de un espíritu "film d'art" que busca una adecuación al texto teatral muy del gusto burgués, espíritu ya anacrónico en esas fechas en las que las inquietudes de los cineastas europeos iban por otros caminos muy diferentes. El filme, sin embargo, reviste tal anacronismo como las técnicas y rasgos difundidos por el cine del momento y propios del "estilo clásico": linealidad y causalidad en la historia, centrado de la imagen debido a la inscripción en la misma del punto de vista espectatorial, montaje en paralelo con ritmo muy rápido y en ocasiones con tres líneas de acción simultáneas, técnicas de subjetivación de la imagen a través del *flash-back* y del falso relato, plazos de tiempo marcados por insertos de relojes, intertítulos de diálogos mucho más abundantes que los meramente expositivos y colocados después de que el personaje haya dicho la frase correspondiente, siendo en ocasiones el diálogo el que da la información propia del rótulo expositivo (pp. 98 - 99).

En cuanto a la conservación de la obra, actualmente la Filmoteca Española cuenta con una copia restaurada de la misma, lo que permite una visualización directa y personal del material filmado por Ricardo de Baños en 1936. Además, dicha institución también explica el modo el que este largometraje fue restaurando, afirmando que se suprimieron los rótulos de la obra silente de 1922, para luego sincronizar el sonido e incorporar cierto material extra no montado anteriormente.

En lo que respecta al argumento de este drama religioso-fantástico, la nueva obra de Ricardo de Baños narra los mismos acontecimientos que en las cintas anteriores. Debido a que la historia es idéntica, esta investigación ha decidido no volver a plasmar el argumento de la oba de 1936. No obstante, Baños incorpora ciertas modificaciones. En este sentido, Fernández (2000) profundiza en los cambios argumentales realizados en esta película:

> Las variaciones son escasas, tan sólo el final, en el que Don Juan muere en el interior de su mansión asistido por Ciutti (igual que en la versión de 1910), y algunos otros pasajes mucho menos significativos (…) Los demás cambios

con respecto al texto literario obedecen al funcionamiento de las diferentes normas del sistema cinematográfico durante el período clásico (p. 98).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Ricardo de Baños, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la obra de teatro titulada *Don Juan Tenorio* (1845) y escrita José Zorrilla. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas. Para ello, el *film* de 1936 será comparado con la película original de 1910 y posteriormente con la obra de 1922 dirigida, de nuevo, por Ricardo de Baños.

En lo que respecta al primer estudio comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, las principales diferencias son la incorporación del sonido en el metraje de 1936 y el aumento de su duración, siendo muy superior al de la obra original. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son películas dramáticas, cuentan con elementos fantásticos y religiosos, basan su argumento en una pieza teatral común y fueron rodadas en blanco y negro. Además, están protagonizadas por los mismos personajes y se respeta el espacio temporal y geográfico descrito por José Zorrilla en su obra de teatro. Así, estos dos films transcurren en la Sevilla de 1545. Además, se debe señalar que la obra de 1936 muestra una gran evolución técnica y narrativa. En ella, se incorporan nuevos recursos fílmicos, se dota de mayor dinamismo a la historia original y se aporta un lengua cinematográfico más pulido y cuidado.

Por otro lado, y profundizando en los personajes, estas dos obras están protagonizadas por don Juan Tenorio, don Luis Mejías, doña Ana, doña Inés de Ulloa, don Gonzalo de Ulloa, Brígida, Ciutti, don Diego y doña Ana. Atendiendo a las semejanzas, ambos largometrajes narran una misma historia, llevando a la gran pantalla, una vez más, la famosa historia de don Juan Tenorio, su apuesta con don Luis Mejías y sus éxitos con las mujeres. Así, estas dos obras mantiene un esquema argumental común, en el que están recogidos todos los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia.

Continuando con el estudio, y en lo que respecta a las incorporaciones, Ricardo de Baños incorpora varios *flashbacks* a su narración, desarrolla de una forma más lenta

y detallada los acontecimientos base de la pieza teatral de referencia y utiliza la taberna donde se reúnen los protagonista como un centro de reunión, otorgándole una mayor importancia a través de su presencia en pantalla. Además, este nuevo *film* explica mejor la trama de don Juan con doña Ana, los sobornos que Ciutti tiene que hacer a la ama de llaves de la joven, muestra como don Gonzalo descubre que su hija no está en el convento y desarrolla un desenlace más claro, técnica y narrativamente. En definitiva, los cambios realizados por Ricardo de Baños profundiza, de una manera más detallada, en la narración de los acontecimientos.

Así, y a pesar de que la obra de 1936 profundiza de una forma más detallada en la historia teatral base, ambas piezas continúan narrando una misma historia. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la película de 1936 es un *remake* semipuro de ampliación y de actualización técnica del *film* original de 1919. Con respecto a las innovaciones técnicas, Ricardo de Baños incorpora el sonido a su metraje, eliminado así los intertítulos del cine mudo y agilizando la narración. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Continuando con el segundo análisis comparativo, y al igual que con el *film* de 1910, las principales diferencias técnicas y artísticas son la incorporación del sonido en el película de 1936 y el aumento del metraje, ya que la nueva cinta de Baños es más larga. En lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras cuentan con un mismo esquema argumental, en el que se respetan y mantiene los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia, los personajes protagonistas, los elementos religiosos y fantásticos, los espacios geográficos, el periodo de tiempo en el que se desarrolla toda la historia y el desenlace. Sin embargo, se ha podido comprobar que el *film* de 1936 incorpora el número de *flashbacks* utilizados en el metraje, se desarrolla de una forma más lenta todos los acontecimientos, se muestra la muerte de don Juan y se eliminan los intertítulos de la pieza de 1922.

En definitiva, Baños vuelve a llevar a la gran pantalla la historia del Tenorio, que tanto éxito le había aportado, ampliando la duración del metraje, mejorando la calidad técnica, incorporando el sonido y desarrollando de una forma más cuidada los hechos filmados. Sin embargo, mantiene y respeta las tramas originales, los personajes

y los arcos argumentales. En definitiva, y debido a las similitudes anteriormente expuestas, esta tesis doctoral establece que la película de 1936 es un *remake* semipuro de actualización técnica de la obra, del mismo autor, de 1922. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

5.5. Años 40 (1940 – 1949)

La década de los 40 está claramente marcada por el fin de la contienda militar y el inicio de la posguerra. En este sentido, el pueblo español sufre los estragos del conflicto, viviendo una complicada situación social, económica y cultural. Durante este periodo, la sociedad de la época ve cercenada su libertad debido a las duras imposiciones de la dictadura militar franquista. Esto, como se detalla a continuación, afectará en todos los ámbitos, incluido el cine.

Por otro lado, y en lo que respecta al séptimo arte nacional, se debe señalar que debido a la compleja situación descrita anteriormente, las producciones nacionales realizadas durante los primeros años de la década de los 40 son escasas y, en su gran mayoría, criticadas por su baja calidad cinematográfica. Sin embargo, y debido al poder propagandístico del cine, el nuevo gobierno no duda en encargar películas en las que se refleje el poder franquista y se promuevan los valores e ideales de esta nueva España. Así, y a través de ciertos cineastas afines al régimen, se estrenan películas de propaganda nacional como *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). Además, durante estos años, también se prohíbe la proyección o distribución de todas aquellas creaciones cinematográficas que no hayan sido aprobadas por el régimen. A modo de ejemplo, se debe destacar la retirada de películas como *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941) o *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942).

Profundizando en el cine franquista de los primeros años de la década de los 40, esta tesis doctoral incidirá en algunas de sus características básicas. En este sentido, se debe señalar que estas películas se centran en las biografías de personalidades ilustres para el régimen, la exaltación de un héroe-caudillo como pilar fundamental de la narración, las referencias continuas a la patria y la glorificación del pasado histórico de España. Además, también existe una fuerte presencia del clero, el ejército y de los símbolos del régimen franquista.

En otro orden de cosas, e incidiendo en las políticas cinematográficas impuestas por el régimen, cabe destacar que en esta nueva década se establecen nuevas normas fílmicas, se implanta el doblaje obligatorio para todas las películas extranjeras y crean

organismos censores para revisar el material filmado y otorgar o denegar, según su criterio, el permiso para su proyección. Además, en estos años, se comienzan a conceder los premios cinematográficos del sindicato del régimen y se establece la protección económica a los *films*. Con todas estas medidas, el gobierno franquista busca el control total del estado sobre la cinematografía.

Por otro lado, y en lo que respecta a los organismos fílmicos creados en esta década, cabe destacar la aparición en 1943 de una Comisión de Clasificación con lo que determinar la categoría de las películas españolas. Además, en 1947, se funda el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas para fomentar el aprendizaje y la formación, a nivel universitario, de futuros cineastas.

A pesar de todo, y con el paso de los años, el cine español comienza a recuperar, poco a poco, el terreno perdido y se estrenan nuevas películas. En este sentido, en estos años existe un claro objetivo a la hora de hacer cine: entretener y evadir a los espectadores de toda la dureza que les rodea. Para ello, los cineastas y las productoras de la época, como CIFESA o Suevia Films, recurren a temáticas ya tratadas en el cine nacional como el folclore. Sin embargo, en esta época se evita caer en el costumbrismo y en el tono testimonial, tan característicos de este género. Además, también se recupera el interés por trasladar a la gran pantalla obras clásicas de la literatura.

En otro orden de cosas, cabe destacar que a medida que avanzan los años 40, el séptimo arte nacional va evolucionando del cine militarista y patriótico a las películas de cuplés y niños cantores. En este sentido, los género cinematográficos que empiezan a aparecer son la comedia y el drama, además de sus combinaciones como son las comedias dramáticas, el melodrama o la comedia sentimental.

Por otro lado, y en lo que respecta a la práctica a estudio en esta tesis doctoral, es muy reseñable que, a pesar de la difícil coyuntura social y a diferencia de la tendencia existente en el séptimo arte nacional, el *remake* cinematográfico español continúa aumentando respecto a las décadas anteriores. De este modo, durante los años 40 se estrenan 16 nuevos *remakes*, de los cuales 14 son primeros y dos son segundos. En este sentido, e incidiendo en la distribución de estos largometrajes a lo largo de la década, se ha podido comprobar que esta praxis se concentra mayoritariamente al

principio y al final de los años 40, dejando un gran vacío entre 1944 y 1948. Además, se debe señalar que el año en el que más *remakes* se estrenaron fue en 1940 con un total de cinco obras, entre las que se encuentran *Boy* (Antonio Calvache), *La gitanilla* (Fernando Delgado), *La malquerida* (José López Rubio), *El rey que rabió* (José Buchs) y *La Dolores* (Maximiliano Thous).

Continuando con el estudio de estas 16 obras, se ha podido observar que, al igual que ocurre desde el nacimiento de esta práctica en 1910, la gran mayoría de los *remakes* cinematográficos basan su argumento en obras teatrales, literarias o musicales. La única excepción a esta tendencia mayoritaria, dentro de los años 40, es el estreno de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), un drama sonoro, rodado en blanco y negro, y categorizado dentro del *autoremake* español. En este sentido, Rey no duda en realizar una versión sonora de su obra original estrenada en 1930, incorporando los avances técnicos y cinematográficos que se han ido desarrollando a lo largo de los años en el séptimo arte español. Además, este cineasta también realiza una actualización argumental de su historia base, endureciendo los hechos principales y adecuando las acciones de los personajes al nuevo contexto en el que desarrollan los acontecimientos.

Prosiguiendo con los *autoremakes*, se debe señalar que en 1940, el director santanderino José Buchs también profundiza en esta práctica, estrenando su nueva película titulada *El rey que rabió*. En esta ocasión, y debido a que ambas narraciones transcurren a finales del siglo XVIII, Buchs evita adecuar la historia al presente, respetando así el espacio temporal de la zarzuela de referencia. No obstante, y como consecuencia del paso del tiempo, este nuevo metraje cuenta con una mayor calidad técnica y cinematográfica.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los temas principales de estos 16 *remakes*, se ha podido comprobar que la gran mayoría de estas obras desarrollan su historia alrededor del honor. A modo de ejemplo, se debe señalar la forma en la que Rosa, la protagonista de *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), lucha durante todo el *film* por limpiar su nombre y por demostrar a su enamorado que ha cambiado de vida. También lucha por su honor Rosario, la protagonista de *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942), que es cuestionado por los familiares de Luis, su pareja.

Por otro lado, también cabe destacar que abundan las narraciones con historias cómicas, obras de temática militar, melodramas y los temas religiosos. En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, la década de los años 40 se encuentra dividida entre obras con un fuerte y profundo contenido narrativo, y cintas cuya única intención es entretener a los espectadores con acontecimientos graciosos, personajes cómicos y situaciones disparatadas. Éste es el caso de *El rey que rabió* (José Buchs, 1940) y *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1942).

Por otro lado, esta investigación debe incidir en el éxito, de público y crítica, cosechado por dos de los *remakes* estrenados a lo largo de esta década. Algo que demuestra la fuerza y el interés que puede despertar esta práctica cinematográfica durante los años 40. Atendiendo a dichas obras, en 1942, el director Luis Marquina estrena *Malvaloca*, un melodrama protagonizado por Amparo Rivelles y Alfredo Mayo en el que se abordan los prejuicios y los tabúes de la sociedad de la época. Tras su presentación, el *film* rápidamente atrae a los espectadores y se convierte en uno de los grande éxitos de la primera mitad de los años 40. Por otro lado, en 1948, el director madrileño Juan de Orduña presenta su nueva película titulada *Locura de amor*. Esta cinta basa su argumento en una pieza teatral escrita por el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus en 1855, en la que se muestra la historia de los reyes de Castilla, Juana la Loca y Felipe el Hermoso. Con el paso del tiempo, el *film* de 1948 llega a convertirse en un hito del cine español y pone de moda el género histórico nacional.

Continuando con el análisis de la práctica cinematográfica a estudio, se debe señalar que debido a la estricta censura del régimen franquista, gran parte de los guiones de estas obras tuvieron que reescribirse para adecuarse a las exigencias censoras. En este sentido, los directores de la época se vieron obligados a eliminar escenas, modificar diálogos o evitar ciertos temas. Profundizando en este aspecto, y a modo de ejemplo, cabe destacar los problemas que el cineasta madrileño Fernando Delgado tiene con el guión de la obra *La gitanilla* (1940), ya que los organismos censores le imponen, tras su revisión, una larga lista de correcciones y le obligan a eliminar dos canciones presentes en el *film*. Finalmente, y tras realizar los cambios pertinentes, Delgado logra obtener el visto bueno para comenzar el rodaje de su nueva cinta.

En conclusión, el *remake* cinematográfico de los años 40, a pesar de la dureza de la posguerra y las imposiciones de la censura, continúa siendo una práctica en auge y valorada positivamente por la crítica de la época. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, se mantiene la tendencia de versionar, incorporando los últimos avances tecnológicos, obras teatrales, literarias o musicales ya llevadas a la gran pantalla. Finalmente, se debe destacar que la práctica a estudio se adapta a los gustos de la época. Así, se dividen entre *remakes* basados en temas profundos y con una fuerte presencia del concepto del honor, y otros en los que simplemente solo se busca divertir y ayudar al espectador a evadirse de la crudeza de la época.

Boy

- Original: *Boy* (Benito Perojo, 1926)
- Primer *remake*: *Boy* (Antonio Calvache, 1940)

En 1926, el director, guionista y productor madrileño Benito Perojo estrena su nueva obra cinematográfica titulada *Boy*[63]. Esta obra, un drama familiar con elementos militares y protagonizado por Juan de Orduña, Manuel San Germán y Suzy Vernan, basa su argumento en una novela homónima escrita por el jesuita Luis Coloma entre los años 1895 y 1896. Cabe destacar que esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza. No obstante, la realización de esta obra fílmica por parte del director madrileño se debe a la cancelación de un proyecto previo. En este sentido, Luis Enrique Ruiz (2004), resume de la siguiente manera lo ocurrido: "Frustrado un proyecto para realizar *Don Quijote de la Mancha*, el realizado Benito Perojo abandona la Sociedad Benavente y, a propuesta de Juan de Orduña, acepta dirigir […] *Boy*" (p. 320).

Profundizando en la novela de referencia, esta pieza comenzó a publicarse en la revista jesuita *El mensajero del Corazón de Jesús*, pero Coloma abandona el proyecto "por razones derivadas de la intolerancia de la propia Compañía, que había cedido a la presión social ante la algarabía originada por *Pequeñeces*" (Alfonso, 1998, p. 76). En este sentido,la revista especializada *Blanco y negro* (06/01/1929) considera que esta novela "no figura entre lo más eminente" (p. 69) de la producción literaria del autor. No obstante, "tuvo también su época, en los años en que el *señoritismo* se había puesto de moda" (p. 69). Así, esta misma publicación señala que Coloma narra la historia de Boy, "un señorito alegre, optimista, derrochador, enamoradizo, noche por la cuna y por los sentimientos, impetuoso, libre, despreocupado. El padre Coloma cuenta graciosamente sus aventuras felices e infaustas, y lo hace morir en los campos norteños, donde contendían carlistas y liberales" (p. 69). Por su parte, Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine,* resume de la siguiente manera el argumento de la pieza literaria de referencia:

[63] La obra también puede ser encontrada bajo el título *El marino español*.

> El joven Conde de Baza está separado de su padre porque éste, casado en segundo nupcias con Rita Bolullo, es víctima de las maquinaciones de su segunda esposa, la cual intenta que Boy sea desheredado en beneficio de los hijos de este posterior matrimonio. Una broma del joven Conde provoca las iras de su padre y su alejamiento del hogar familiar. Una noche de Carnaval, Boy desaparece de la casa de su amigo, el Marqués de Burunda, sin dejar noticias ni indicaciones de su paradero. Por la mañana, aparece asesinado un peluquero, usurero además, a quien Boy adeudaba determinada cantidad. Las apariencias acusan al joven pero el marqués de Burunda se resiste a creer en su culpabilidad. Al final se descubre la verdad. Boy, asqueado, decide marchar a combatir al lado de los carlistas pero a su llegada al País Vasco, antes de hacerse cargo del buque que ha de capitanear para traer armamento, es muerto por una patrulla de los liberales. El Marqués de Burunda, ejecutor de la voluntad testamentaria del difunto, manda construir un faro en la costa vasca y un templo en honor de la Virgen (pp. 108 - 109).

En lo que respecta al séptimo arte nacional, en 1926, el director Benito Perojo lleva por primera vez a la gran pantalla la novela de referencia. Así, el cineasta presenta a los espectadores la historia del joven Boy y sus problemas familiares. Además, la cinta se adentra en la mala relación que tiene con su madrastra, sus dotes con las mujeres y sus obligaciones militares. Con esta obra, Perojo presenta una película dramática, silente, con una duración de 72 minutos y rodada en blanco y negro.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Benito Perojo, director y guionista de esta cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Juan Figuera, Albert Duverger y el maestro Aroca fueron los responsables de la producción, la fotografía y la música del *film,* respectivamente; mientras que Georges Jacouty y Pierre Schild fueron los encargados de la decoración. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Juan de Orduña[64], Manuel San Germán,

[64] En 1927, Juan de Orduña, actor protagonista del *film* de Perojo, crea su propia compañía llamada Cinema-teatro. El objetivo primordial de este proyecto teatral consistía en recuperar los espectadores que había perdido el teatro debido al éxito del cine entre la población. Por ese motivo, Orduña lucha por combinar "elementos literarios propios del teatro con recursos visuales propios del cine" (Nieto, 2012, p. 48). De esta forma no sólo se imprimía ese dinamismo, sino que además se lograba prolongar el éxito de las cintas tomadas como referencia. La compañía Cinema-teatro

Suzy Vernon, Joaquín Carrasco, Maurice Schutz y Renée van Delly, entre otros. En lo que respecta a la producción, se debe señalar que esta cinta es una coproducción entre España y Francia. Así, la empresa encargada de llevar a cabo este largometraje fue Goya Producciones Cinematográficas, S.A., mientras que la distribución de la misma, a nivel nacional, estuvo en manos de Selecciones Capitolio.

Antes de proseguir con el análisis detallado de la obra, esta investigación considera necesario señalar que en la actualidad únicamente se conserva un breve fragmento de 9 minutos en la Filmoteca de Andalucía y en el que se plasman escenas intermedias de la obra de 1926[65]. En este sentido, es resulta esencial detallar el argumento base de la obra de 1926. Así, Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, resume de la siguiente manera las tramas clave de la pieza a estudio:

> Tras un largo periplo, el acorazado "Alfonso XIII" atraca en Cádiz. Allí desembarcan el alférez de fragata, conde de Baza, Boy, y su amigo el marqués de Burunda, que parten para Valdeflores. El marqués se hospeda en casa de su tía, la condesa de Astures, que vive con su hija Beatriz. Durante la ausencia de Boy, su padre, el duque de Yecla, ha contraído nuevas nupcias con la intrigante Rita Bollullo, boticaria del lugar, que no oculta la antipatía que siente por su hijastro. Durante una recepción en su casa, Boy parodia a su madrastra al piano, lo que provoca las risas de todos. Muy enfadado, su padre, el duque, expulsa a Boy de casa.
>
> El joven marcha a París, siendo nombrado agregado naval en el consulado. En la capital lleva una vida disipada, y se relaciona con la condesa de Bureva, esposa del secretario de la embajada. Aprovechando la mala situación económica que atraviesa Boy, el administrador del duque, Bermúdez, pone al joven, a instancias de su madrastra, bajo las garras del desalmado prestamista apodado *"el Pájaro Verde"*.

---

representaros diferentes obras entre sus funciones. Una de ellas es *Boy*. Orduña repetirá de nuevo su papel cinematográfico en esa adaptación teatral de la película.

[65] El número 5 de la revista *mus-A. Revista de los museos de Andalucía* (Junio 2005), recoge un artículo titulado: *Una historia incompleta. Recuperación de un fragmento de Boy (España, 1925) de Benito Perojo*. Dicha información, escrita por Ramón Benítez, analiza y detalla el proceso de recuperación del material conservado en relación de la obra de Perojo.

> Llegado a San Sebastián, Boy formaliza su noviazgo con Beatriz, sin haber roto su relación con la condesa de Bureva. Al descubrirlo, la condesa de Astures abandona la ciudad con su hija. Durante las fiestas de carnaval, Boy explica a su amigo Burunda sus problemas con los prestamistas y su intención de volver a Cádiz.
>
> *El Pájaro Verde* ha sido asesinado y Boy desaparece de casa de Burunda sin previo aviso. La prensa anuncia la muerte del prestamista a manos de un aristócrata. Preocupado por su amigo, el marqués comprueba que Boy no se ha presentado en el barco. Al regresar a casa, Burunda encuentra a Boy, quien le explica que se refugió en casa de su nodriza al enterarse del asesinato.
>
> En un intento por esclarecer los hechos, Boy acude a Madrid a ver a Bermúdez. El ex administrador, moribundo, le relata la conspiración de su madrastra contra él, aportando pruebas documentales. Los verdaderos asesino del prestamista son descubiertos. Boy se promete definitivamente con Beatriz y se reconcilia con su padre (pp. 318 – 319).

Como se puede comprobar en esta sinopsis, Benito Perojo modifica el texto original, adecuando el texto al presente y eliminando toda referencia a las guerras carlistas. No obstante, la obra de 1926 respeta el esquema de la narración, ordenando de manera cronológica y lineal todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. Profundizando en los alteraciones llevadas a cabo, Rafael Nieto (2012), autor de la tesis doctoral *El cine de Juan de Orduña: Actor, director y productor cinematográfico,* las resume de la siguiente manera:

> Primero, la época, llevándose la acción desde 1869 a la actualidad, lo que abarataba costes y evitaba tanto las referencias a las guerras carlistas como el mensaje conservador de la novela sobre la manipulación del pueblo por los revolucionarios de La Gloriosa. Y segundo, se añadía un final feliz en el que Boy no muere y se promete con la desdichada Beatriz (p. 105).

Además, se debe señalar que con esta obra Perojo y Goya Films rompen con el ambiente castizo predominante en la mayoría de las obras producidas en España y

decide retratar la burguesía madrileña de la época. De hecho, la obra logra un tono universal ya que muestra grandiosidad, lujo y riqueza, elementos que empatizan con los mercados internacionales.

Profundizando la prensa de la época, el periódico *La Voz* (24/02/1926) asegura que la obra *Boy* alcanza "un éxito superior al de la novela, porque sus escenas, que se deslizan en un ambiente de gran mundo, han sido puestas con todo lujo y riqueza, razones por las que "Boy" podrá competir con las más extraordinarias producciones extranjeras" (p. 2). Por su parte, el diario *La Nación* (03/03/1926) afirma que "la obra gustó de modo rotundo" (p. 6). Además, dicha publicación considera que *Boy* "está lleno de aciertos técnicos y artísticos de moderna tendencia, que demuestran los talentos y gusto de Benito Perojo, deseoso siempre de superarse en cada nueva producción" (p. 6). Por otro lado, la prensa de la época no se olvida en alabar las dotes interpretativas del elenco actoral, sobre todo, de Juan de Orduña.

Atendiendo a la recepción del público, a nivel nacional la obra logra un gran éxito en taquilla. En este sentido, su estreno se produce el 1 de marzo de 1926 en los cines Royalty y Alkázar, permaneciendo "en el primero 21 días, y 3 días más en el segundo debido a las peticiones del público" (Nieto, 2012, p. 108). Además, la obra Benito Perojo logra ser reestrenada "sucesivamente en doce salas de Madrid, y todavía en julio de 1929 se exhibió en una semana de cine nacional que se organizó en el Palacio de la Música" (p. 108). Posteriormente, la cinta da el salto al mercado cinematográfico argentino y es exportada a Bélgica, Estados Unidos y Alemania.

Por otro lado, en 1940, catorce años después del estreno de la obra del director madrileño Benito Perojo, el realizador, fotógrafo y actor cordobés Antonio Calvache "Walken" presenta su nueva película titulada *Boy*. Esta obra, un drama burgués protagonizado por Antonio Vico, Luis Peña y Mariemma, basa su argumento en la novela homónima escrita por Luis Coloma a finales del siglo XIX. Cabe señalar que se trata de la segunda adaptación de dicha pieza literaria. Antes de profundizar en esta cinta, se debe hacer hincapié en que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la misma.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo realizado por Calvache, director y guionista de esta cinta. Además, y en lo que

respecta al resto de departamentos, la obra de 1940 contó con Enrique Guerne como encargado de la fotografía y G. Martínez Azagra como responsable de la música. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, este metraje estuvo protagonizado por Antonio Vico, Luis Peña, Mariemma, Manuel González, Pilar Soler, Manuel Arbó, Luis Peña, Fulgencio Nogueras y Ana Larrabeiti, entre otros.

Con esta obra, Calvache presenta un drama, categorizado dentro del cine sonoro español, con una duración de 100 minutos y rodado en blanco y negro. Así, mientras Benito Perojo realiza la versión silente a mediados de los años 20, Calvache se adentra a principios de 1940 en una adaptación sonora del clásico literario. En otro orden de cosas, se debe señalar que la productora encargada de este proyecto fue CIFESA.

Continuando con el estudio de esta cinta, los investigadores Francisco García y Tomás Andrés Tripero (2000), autores del libro *La representación del niño en los medios de comunicación*, no dudan en calificar el *film* de Walken como "una adaptación notable del mismo título de la obra del Padre Coloma, versión muda de Perojo y sonora de Antonio Calvache" (p. 14). En lo que respecta a la ubicación temporal de la trama, el director cordobés centra el argumento del *film* en los últimos años del pasado siglo, manteniendo el espacio temporal de la novela de referencia.

Por su parte, Joaquín T. Cánovas y Julio Pérez Perucha (1991), autores del libro *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*, detallan en su investigación los problemas que la cinta de Walken tuvo en relación con la producción: "La versión sonora de *Boy* iba a ser producida por CIFESA. El proyecto, interrumpido a causa de la sublevación rebelde, se reanudó a cargo de la misma empresa y con el mismo director previsto, Antonio Calvache, en 1940" (p. 111). Inicialmente, y como señala la prensa de la época[66], cabe destacar que la obra de Calvache iba a ser un proyecto de Atlantic Films, gran distribuidora nacional con una importante posición en el mercado cinematográfico española.

En lo que respecta al argumento, Calvache narra la historia de Javier de Villarrasa, conde de Baza y más conocido como Boy, que acaba de terminar, junto a su

[66] *Mundo Gráfico* (17/07/1935, p. 34) o *La Nación* (04/07/1935, p. 13).

amigo el marqués de Burunda, su carrera militar en la Academia Naval de San Fernando. En la fiesta de celebración de los nuevos oficiales, acuden los familiares y con ellos Beatriz, prima del marqués de Burunda e hija de los condes de los Astures, de la que Javier está enamorado. Durante la fiesta, el joven oficial en vez de cortejar a Beatriz, decide burlarse de Rita Bollullos, la hija del boticario de la Academia. Debido a su actitud, el padre de la chica abofetea a Javier delante de todos los invitados.

Más adelante, y tras un tiempo en el que los jóvenes amigos deben acudir a la guerra, Javier vuelve a casa, donde se encuentra a su padre casado con Rita. Este hecho hará que Javier le cante una hiriente canción a su madrastra y que su padre lo expulse de casa. Desde ese momento, Rita intercepta toda la correspondencia del joven, todo el dinero que le envía su padre y falsifique documentos con la ayuda del usurero llamado Pájaro Verde. Sin embargo, Javier no duda en vivir una vida de despilfarro y lujos a base de préstamos. Uno de esos caprichos es un viaje a Italia para ver a Isabel Bureba, una joven con la que tiene una relación. A su vuelta España Javier se pelea con el Pájaro Verde por dinero. Poco tiempo después, el protagonista acude a una fiesta de Carnaval, donde se encuentra con Beatriz, quien le da alojamiento y promete pagar su deuda.

A la mañana siguiente, y debido a Javier es el principal sospechoso de la muerte del usurero, el joven y su amigo deciden huir y esperar a que todo se aclare. No obstante, antes de marcharse se despide de Beatriz. Así, Javier decide unirse, junto a su amigo Burunda, a las tropas carlistas en Guipúzcoa. Esta decisión no convence a Burunda, quien termina por marcharse, pero poco después de despedirse de su amigo, se entera de que el verdadero asesino del Pájaro Verde ya ha sido detenido. Así, intenta avisar a su amigo, pero la guerra ha estallado. Finalmente, Boy fallece por los disparos de una patrulla de miqueletes.

Como se puede comprobar, Calvache presenta una adopción muy fiel a la novela de referencia, recuperando el fatal desenlace del protagonista relacionado con las guerras carlistas y manteniendo el retrato de la burguesía de la época. Además, el director evita el costumbrismo típico de la época y se centra en una trama más compleja.

Con respecto a la prensa de la época, el periódico *ABC* (09/10/1940) analiza la obra a estudio por esta tesis doctoral, aportando detalles técnicos y estéticos de la cinta imposibles de visionar en la actualidad debido a la ausencia de ejemplares.

> En esta película "Boy", sin ser enteramente deleznable, porque los interiores son lujosos y algunas escenas tienen interés, se nota, sin embargo, la ausencia de un conjunto armónico, de un rumbo certero, que estuviera supeditado al criterio artístico del realizador. Este es un defecto capital, que los editores de películas han de corregir si quieren que sus producciones alcancen el vuelo necesario para ser famosas dentro y fuera de España […]. Por incongruencias en el ajuste del original y por arbitrariedades en el concepto estético, la novela del P. Coloma ha sufrido detrimento, que no se puede imputar en ningún caso al director de la película, cuta, solvencia profesional no admite dudas (p. 7)

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, y debido a la ausencia de ejemplares de las cintas a estudio, esta tesis doctoral utilizará las sinopsis argumentales recogidas anteriormente como puntos de referencia a la hora de profundizar en las comparaciones de estos dos *films*.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1940. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas dramáticas, rodadas en blanco y negro, cuyo argumento se basa en una novela común y relacionadas con la familia y el mundo militar.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas, que mantienen sus nombres, sus personalidades y sus tramas a lo largo de las dos narraciones. Así, en ambos films aparecen Boy, el duque de Yecla, el marqués de Burunda, Beatriz, Rita, la condesa de Astures, el Pájaro Verde y la condesa Bureba. En cuanto a las modificaciones, Calvache elimina la presencia del Bermúdez, un administrador que aparece en la película original.

Conocidas las sinopsis de estos dos *films*, esta investigación ha podido comprobar las similitudes existentes entre ellos. Los personajes principales aparecen retratados de igual forma y con personalidades muy parecidas en ambas obras cinematográficas. La vinculación al mundo militar, los conflictos familiares, los problemas económicos y una falsa acusación son elementos comunes entre ellas. En este sentido, se debe señalar que la trama principal de la obra de 1940 no varía en lo que respecta a la obra original de 1926 exceptuando el desenlace del *film*.

En cuanto a las modificaciones, el director madrileño, Benito Perojo, apuesta por actualizar el argumento de la cinta y suprime la batalla carlista de la trama principal. Además, Perojo muestra un final positivo, romántico y feliz en lo que respecta al personaje principal, Javier. Sin embargo, Antonio Calvache opta por retratar de manera más fiel el argumento de la novela literaria de referencia, ya que no actualiza la historia de la novela de referencia, manteniendo la guerra carlista y el final dramático en el que el protagonista fallece. En cuanto a las modificaciones de carácter secundario, se modifica el destino del viaje que realiza el protagonista y la celebración en la que conoce a Beatriz.

Así, se debe afirmar que las dos películas narran unos mismos acontecimientos clave, con unos personajes muy parecidas y una historia similar a la narrada en la novela de referencia. No obstante, la diferencia principal entre Perojo y Calvache es que este último no adecúa al presente el argumento original y retoma el desenlace trágico, obra de Luis Coloma. A pesar de eso, las dos piezas cinematográficas utilizan la misma obra literaria como base argumental, desarrollan tramas casi idénticas y respetan un hilo argumental común. En cuanto a los personajes, ambas cintas utilizan a personajes análogos con comportamientos idénticos.

Finalmente, se debe señalar que, a pesar de la ausencia de ejemplares conservados, esta tesis doctoral establece que ante las similitudes entre ambas obras y a la permanencia del sentido global de las películas, el *film* de Calvache es un *remake* semipuro de actualización técnica la película original de Benito Perojo estrenada en 1926.

El rey que rabió

- Original: *El rey que rabió* (José Buchs, 1929)
- Primer *remake*: *El rey que rabió* (José Buchs, 1940)

En 1929, el director, actor y productor santanderino José Buchs estrena su nueva película titulada *El rey que rabió*, esta obra una película cómica protagonizada por Juan de Orduña y Amelia Muñoz, basa su argumento en una zarzuela homónima escrita por Miguel Ramos Carrión y Vital Aza 1891. Por otro lado, y antes de profundizar en la obra de referencia, se debe señalar que los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010) barajan la posibilidad de una versión fílmica anterior de dicho sainete:

> La película citada por Josefina MARTÍNEZ (1992). Probablemente se trataba de la filmación de un fragmento de la zarzuela homónima (con libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza y música de Ruperto Chopín, estrenada el día 20 de abril de 1891 en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid), que posteriormente se presentaba unida a su correspondiente parte musical. Es una producción del "Salón Actualidades", rodada con el sistema Cronomascop (inventado por Ángel Sáenz de la Corona). Se proyectaba sincronizada con un fonógrafo y fue estrenada en el "Salón Actualidades" (p. 428).

Sin embargo, poco se conoce acerca de esta película fechada en 1900, titulada *El rey que rabió* y que, según Joaquín Cánovas Belchí (2011), fue dirigida por Ángel Sáenz de la Corona. No obstante, y debido a la imposibilidad de conocer el argumento de la película de 1900, así como sus similitudes o diferencias con la pieza teatral de 1891 o algún otro aspecto más que ayude a vincularla con los otros dos ejemplares filmados posteriormente, dicho *film* no será tenido en cuenta en esta investigación.

Volviendo a la obra de referencia, estrenada el 20 de abril de 1891 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, cabe destacar que se trata de una zarzuela cómica estructurada en tres cuadros, divididos en ocho actos, y escrita en prosa y en verso. Por otro lado, la obra cuenta con un gran número de momentos musicales repartidos a lo largo de toda la pieza. En cuanto a los personajes protagonistas, se debe destacar a el Rey, Rosa, María, Jeremías, el intendente, el almirante, el gobernador, el alcalde o el

general, entre otros.

En cuanto al argumento, Miguel Ramos Carrión y Vital Azal, autores del libreto original, narran un historia ubicada en un país imaginario, en un momento indeterminado a finales del S. XVIII. Así, la obra comienza en un salón del Palacio Real, donde la gente allí congregada espera la llegada del rey, que vuelve satisfecho después de un paseo por su reino en el que ha podido comprobar lo felices que viven sus súbditos. No obstante, durante una conversación con sus más estrechos colaboradores, el rey comienza a dudar sobre la veracidad de lo vivido. Con el objetivo de descubrir la verdad, el monarca realizará otro viaje, esta vez de incognito, aparentando ser un hombre humilde. Los otros hombres tratan de impedírselo, pero la decisión ya está tomada y no hay vuelta atrás. Durante este viaje, el rey, acompañado por el general, se hará pasar por un pastor para no ser descubierto. Tras esta decisión, el miedo se apodera de los consejeros del rey ante la posibilidad de que el monarca descubra la verdad y pueda ver con sus propios ojos que el pueblo está cansado de los impuestos y de la administración. Para que eso no ocurra, el gobernador se irá adelantando al rey y sobornará a la gente del lugar para que aparenten ser felices.

La primera visita es a un pueblo, un lugar en el que los habitantes sufren opresión y penurias. Allí vive Jeremías, familiar del alcalde y enamorado de Rosa. No obstante, la joven no siente lo mismo por el chico, ya que se ha enamorado del pastor que ha visto en la posada. Lo que no sabe es que se trata del monarca y de que éste también se ha fijado en ella. Durante una fiesta organizada con el dinero repartido por el gobernador, el rey baila con Rosa, pero el monarca es llevado a la fuerza por unos oficiales de reclutamiento junto a Jeremías y el general.

Más adelante, Rosa acude al cuartel, acompañada por el alcalde del pueblo, con el pretexto de que añora a Jeremías, pero en el fondo a quien desea ver es al pastor. Tras la llegada de Rosa, el rey logra convencerla y escapan juntos, pero el alcalde y Jeremías advierten rápidamente la fuga. En ese momento, el general no duda en desvelar su verdadera identidad y también la del pastor huido. No obstante, el capitán no lo cree y lo encierra, pero la llegada del gobernador soluciona el malentendido y comienza así una búsqueda exhaustiva para encontrar al rey desaparecido. Mientras tanto, los fugitivos se esconden en casa de unos campesinos y poco después llega Jeremías, quien es mordido por un perro. Continuando con la búsqueda, un destacamento militar, en el

que se encuentran el general, el gobernador y el capitán, preguntan a la campesina, llamada María, por el famoso fugitivo. La campesina señala a Jeremías, a quien confunden con el monarca y es llevado rápidamente a palacio. Debido al mordisco, y ante la preocupación por el posible contagio de la rabia, ambos deciden también llevarse al perro. Mientras, el verdadero rey se ríe a escondidas.

Días después, Rosa acude al palacio para pedir al rey que perdone a su amado pastor. No obstante, cuando el verdadero monarca hace acto de presencia, ella y Jeremías se quedan sorprendidos. Sin embargo, la chica quiere irse, ya que siente que el monarca se ha reído de ella, pero éste la detiene y anuncia que se casará con ella. Además, Jeremías es nombrado oficial, propiciando así un final feliz para todos.

Una vez analizada la zarzuela de referencia, y continuando con las dos obras a estudio, en 1929, el director santanderino José Buchs estrena su nueva película *El rey que rabió,* una obra silente y rodada en blanco y negro, cuyo argumento se basa en la zarzuela homónima de Miguel Ramos y Vital Aza estrenada en 1981.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe señalar el trabajo realizado por José Buchs, director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Antonio Paso. Profundizando en el resto de departamentos, cabe destacar que Agustín Macasoli, Ruperto Chapí y José María Torres fueron los responsables de la fotografía, la música y los decorados respectivamente, mientras que el elenco actoral del *film* estuvo formado por Juan de Orduña, Amelia Muñoz, José Montenegro, José Ballester, Pedro Barreto, Carlos Rufart, José Morales, María Anaya. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la compañía Ediciones Forns-Buchs, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Exclusiva Diana.

Antes de continuar se debe señalar que esta obra cinematográfica no cuenta con ejemplares conservados para una visualización directa de la narración dirigida por José Buchs. Por ello, y con el objetivo de detallar de forma minuciosa el argumento de esta obra cinematográfica, esta tesis doctoral toma como referencia la sinopsis argumental recogida por Luis Enrique Ruiz (2004) en su libro *El cine mudo español en sus películas*:

El joven monarca de un lejano reino desea conocer si la gente de su país es tan feliz como afirman sus consejeros. Éstos se inquietan ante la idea de que el Rey se infiltre entre el pueblo vestido de pastor, ya que temen descubra el descontento popular que realmente existe. Así, el gobernador decide adelantarse al recorrido del monarca para ir contentando previamente a las gentes con dinero y presentes.

En un pueblecito del reino, Jeremías, pendiente de cumplir su servicio al reino, llora por tener que separarse de su prima Rosa, a la que él pretende, sin ser correspondido. El alcalde es tío de ambos y promete a Jeremías interceder por él ante Rosa. Las quejas de Jeremías son presenciadas por el Rey y el general, que han llegado al lugar disfrazados de pastores. Tras conocer a Rosa, el Rey queda prendado de ella, y ella de él.

El pueblo, previamente aleccionado por el gobernador, desteja su dicha y el Rey baila con Rosa, pero al poco llega el capitán para llevarse a los reclutas. Celoso de su prima, Jeremías señala al Rey, a quien todos creen un pastor, para que también sea reclutado, lo que obliga al general a hacerlo. Tres días después, en el cuartel, el Rey está encantado, no así el general, que sólo encuentra pegas en el ejército del cual él es responsable. Rosa, que llega acompañada de su tío, se funde con el Rey en un caluroso abrazo y luego ambos se fugan. Cuando el general revela su identidad, es encerrado en el calabozo bajo sospecha de embriaguez, pero un temblor generalizado invade al capitán cuando comprueba la veracidad de las afirmaciones del general.

Rosa y el Rey se han unido a unos alegres segadores que trabajan en casa de María y Juan. A ellos se suma Jeremías, que ha desertado también. Llegan luego el general y el capitán; ambos informan a María que el desertor a quien ha dado cobijo es el propio Rey. La mujer cree se refieren a Jeremías y por la mañana todo está dispuesto para llevarlo a la Corte. El Rey, divertido por el lío que se está montando, conduce a Rosa y María a palacio.

Al ser informada de la identidad de su amada, Rosa desespera creyendo haberlo perdido. Entretanto, el Rey rechaza las opciones matrimoniales que le

> proponen sus consejeros y elige a Rosa, a la que previamente convierte en condesa. Los consejeros sólo dejan de protestar cuando el Rey promete aceptar la dimisión de los disidentes. Ahora todo son vivas en la Corte (pp. 422 – 423).

En este sentido, Buchs actualiza la zarzuela de referencia, incorporándole historias de la época, consiguiendo un éxito moderado entre el público. Atendiendo a la prensa de la época, ésta realiza una lectura positiva de la obra y su ejecución. Así, anuncian con energía y vitalidad la realización de la obra, alaban las habilidades cinematográficas del director encargado del *film*, destacan la actuación de Juan Orduña, María Anaya o José Ballester en los papeles protagonistas, y felicitan a la productora por la acercada decisión de llevar tan importante zarzuela al terreno fílmico. Además, otro aspecto a destacar de dicho *film*, como señala Rafael Nieto Jiménez (2012), es el gran presupuesto económico que tuvo.

> La productora Forns-Buchs quería hacerla (la película) sin escatimar gastos, tanto en medios técnicos como en la elección del reparto. Incluso se encargó la confección de 300 trajes de época […] y se rodó dentro del Ayuntamiento de Madrid y el Palacio de Aranjuez. Todo al servicio de una historia que tenía grandes bazas a su favor para lucir en la pantalla, en cuanto a trajes y decorados. Para lograrlo la productora contó con el apoyo en coproducción de la empresa que distribuiría la película, Exclusivas Diana, que hasta entonces no había entrado en el ámbito de la producción (p. 150).

Por otro lado, en 1940, once años después del estreno de la obra original, José Buchs lleva de nuevo a la pantalla la historia contada por él mismo en 1929. Así, el director santanderino vuelve a ponerse al mando de la dirección y del guión cinematográfico de esta nueva obra. Al igual que en la cinta de 1929, Buchs respeta el título de la zarzuela de referencia en su nuevo proyecto fílmico. Atendiendo al resto de departamentos, Agustín Macasoli y Agustín Nieva fueron los responsables de la fotografía de la obra, mientras que Fernando Mignoni fue el encargado de los decorados. Por otro lado, cabe destacar que con esta nueva cinta, una película sonora y rodada en blanco y negro, "tanto su director y habituales colaboradores como Exclusivas Diana y los estudios Ballesteros, reanudan sus actividades después de la guerra civil" (Heinink y Vallejo, 2009, p. 249). En lo que respecta al elenco actoral, este

nuevo largometraje estuvo protagonizado por Antonio P. Soriano, Juan Bonafe, Vicente Carrion, Fernando Dessy, Luis Heredia, Feliz Lacalle, Manuel parís y Luis Peña, entre otros.

Atendiendo al argumento de la obra de 1940, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, detallan de la siguiente manera la sinopsis argumental de esta nueva película:

> El rey regresa a palacio entre aclamaciones de la muchedumbre al finalizar su periplo por diversas regiones del país; sin embargo, vuelve receloso ante el inmenso caudal de optimismo y prosperidad que ha encontrado a su paso. Aburrido de la monotonía cotidiana e interesado en conocer de cerca la opinión del pueblo, el monarca decide emprender un nuevo viaje de incógnito con su primer ministro como único acompañante. Tan repentina y firma resolución alarma a sus consejeros, que consideran de suma importancia mantener la corona al margen de la realidad social mediante un plan secreto que consiste en enviar por delante al gobernador, embozado, repartiendo dádivas. Ya en el primer alto del camino, los aldeanos reclaman con vehemencia la exención de impuestos a fin de compensar los destrozos originados por el pedrisco en las cosechas, pero los ánimos se serenan con las gracias y mercedes que les otorga el gobernador. A la misma aldea llegan ataviados de pastores un rezongante primer ministro, quejoso de cuanto le rodea, y el rey, a quien su indumentaria, el rumor de las fuentes y la charla de las mozas le han convencido de estar viviendo en plena égloga. En el mesón, el pícaro pastorcillo de sangre azul comienza a hacerle morisquetas y requiebros amorosos a Rosa, una linda zagala por la que suspira su primo Jeremías. Esa noche, durante el baile organizado con motivo de la amnistía tributaria, irrumpen los oficiales de la recluta que cada año efectúan la leva forzosa para los ejércitos de su majestad, y se llevan a Jeremías, al primer ministro y al propio rey, que por su parte se muestra encantado de poder experimentar sensaciones fuertes. Días después, Rosa va a visitar al acuartelamiento y escapa a hurtadillas con el monarca, siendo perseguido ambos por el celoso y pertinaz Jeremías. Identificados los desertores y una vez aclarada la situación, un destacamento sale tras la pista del escurridizo soberano, que

> aprovecha la ventaja para adoptar el aspecto de un humilde segador y prorrogar en la medida de lo posible tan excitante aventura. Allí donde se aloja acude Jeremías, y creyendo que es a él quien buscan los soldados pide refugio, más sólo consigue que le muerda un perro. La patrulla de rescate que atiende al herido lo confunde con el rey, dando escolta a Jeremías entre honores y reverencias, aunque éste no las tiene todas consigo y piensa que le conducen al patíbulo. Mientras los medios de la corte discuten sobre si el perro estaba rabiosos o si existe peligro de contagio, el verdadero monarca retorna con celeridad a palacio para deshacer el entuerto y proclamar su amor por la plebeya Rosa (p. 249).

En lo que respecta a la prensa de la época, Miguel Ródenas, crítico del diario *ABC* (24/01/1940), detalla que la obra de 1940 es "una reproducción casi exacta del libro zarzuelero" (p. 13). Por otro lado, este mismo periodista critica la mala calidad sonora de la obra, un aspecto importante para un *film* que cuenta con la incorporación del sonido entre sus reclamos.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de comenzar, se debe señalar que ambas cintas están actualmente desaparecidas. Así, y puesto que no se puede realizar un visionado directo, se tomarán como referencia las dos sinopsis argumentales anteriormente recogidas.

Analizando detalladamente las dos sinopsis de las películas a estudio, se comprueban las similitudes existentes entre ellas. Las dos películas estudiadas comparten un argumento común, llegando a narrar los mismos acontecimientos, repitiendo tramas idénticas e incluso respetando una estructura narrativa análoga entre las dos piezas. Para ello, José Buchs respeta los personajes protagonistas de la zarzuela de referencia a lo largo de sus dos creaciones audiovisuales. Lo mismo ocurre con sus tramas personales, arcos argumentales de cada uno de ellos y su desarrollo dentro del argumento. En cuanto a las diferencias narrativas, y debido a la ausencia de ejemplares de las cintas a estudio, esta tesis doctoral no ha podido encontrar ningún cambio

reseñable. En este sentido, esta investigación no puede descartar que existan diversas diferencias entre ambas obras.

Por todo esto, y ante las evidentes similitudes argumentales, esta investigación puede afirmar que la nueva obra del director santanderino, estrenada en 1940, es una *remake* puro de actualización técnica de la cinta de 1929 realizada por él mismo. Así, Buchs vuelve a llevar a la gran pantalla, en esta ocasión con la incorporación técnica del sonido, una de sus primera obras cinematográficas. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

La gitanilla

- Original: *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914)
- Primer *remake*: *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940)

En 1914, el director catalán Adriá Gual estrena cuarta película como realizador, titulada *La gitanilla*. Este obra, de corte costumbrista y protagonizada por XXX, basa su argumento en una novela corta titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo de fama universal Miguel de Cervantes en 1613. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica nacional de dicha pieza.

Atendiendo a la obra literaria de referencia, *La gitanilla* es una novela corta incluida dentro de la recopilación de relatos breves titulada *Novelas Ejemplares* (1613). Esta colección reúne doce breves relatos, siguiendo un modelo ya establecido en Italia. La categorización como "ejemplares" se debe al carácter didáctico y moral que se incluye, en mayor o menor medida, dentro de las narraciones. Así, esta colección se divide en los relatos de carácter realistas y los idealistas. En este sentido, la obra a estudio se encuentra dentro del primer grupo, ya que recoge, a lo largo de su narración, detalladas descripciones de ambientes y personajes con cierto cariz crítico.

Profundizando en el argumento de *La gitanilla*, Cervantes narra la historia de una joven noble que es raptada por un grupo de gitanos. Con el tiempo, la protagonista se adapta al modo de vida de su nueva familia y con ellos aprende las tradiciones y

creencias gitanas. Pasados unos años, llega al lugar un joven noble que se enamora al instante de la protagonista, pero debido a las diferencias culturales el muchacho decide convertirse en gitano para poder estar ella. Finalmente, tras descubrirse el verdadero origen noble de la joven, la historia termina con la boda de los protagonistas.

Como se puede comprobar, Miguel Cervantes narra una historia de amor en la que se encuentra una confusión de identidades, utilizando así el famosos recurso literario de la anagnórisis. El novelista madrileño juega con la verdadera identidad de la muchacha y con su reconocimiento al final de la obra. Además, la obra cuenta con un marcado carácter costumbristas. En este sentido, José Montero Reguera (2007), autor del libro *Miguel de Cervantes: una literatura para el entretenimiento*, afirma que "*La gitanilla* es una singular conjunción de elementos teatrales, pastoriles, caballerescos y cortesanos, todos ellos desarrollado en ambiente gitanesco" (p. 83).

Volviendo al terreno cinematográfico, en 1914, el director catalán Adriá Gual estrena la primera versión cinematográfica de la obra literaria anteriormente mencionada. En ese sentido, y como señala Seguin (2015, p. 256), *La Gitanilla* iba a ser la primera película de una serie de adaptaciones de textos de Cervantes, pero que finalmente se quedó sólo en dicho *film*.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo de Gual como director y el de Rafael Marquina como guionista. Continuando con el resto de departamentos, J. Solá-Mestres está al mando de la fotografía del *film*; J. Morales se encarga de los decorados y A. Gual del vestuario, dirección artística y dirección técnica, aspectos que comparte junto a A. Fontanls y J. Solá-Mestres. También es reseñable que el metraje producido por la empresa Barcinógrafo, tenía una longitud aproximada de 1000 metros, y estaba dividido en tres partes. Al igual que sucede con otras piezas fílmicas de la época, la obra silente de Gual fue rodada en blanco y negro en negativo de 35 milímetros.

Antes de profundizar en el estudio de esta cinta, se debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de dicha obra del director catalán Adriá Gual. No obstante, existen ciertos fotogramas del *film* de 1914, en los que se pueden analizar determinadas escenas de la obra, el *atrezzo* empleado y la ambientación de la cinta.

Además, se ha podido conocer el argumento detallado de la película a estudio y otros elementos vinculados con su producción de la obra, como son una hoja con el plan de rodaje en el que están incluidos los actores partícipes en el proyecto, varios folios de presupuestos y de los costes de los actores. Además, también se ha podido acceder a unos manuscritos con correcciones, un boceto realizado a lápiz de los posibles rótulos de la obra y un listado de los intertítulos empleados en el montaje de la película[67].

Atendiendo al argumento, y debido a la ausencia de ejemplares, esta investigación ha decidido citar en toda su extensión la sinopsis aportada por el profesor e investigador Luis Enrique Ruiz (2014) acerca del *film* a estudio.

> Con apena dos años de edad, la hija de los señores de Azevedo fue raptada por una gitana vieja. Quince años después, la niña se ha convertido en toda una mujer, de nombre Preciosa, cuyo arte en la danza corre parejo a la belleza que atesora.
>
> Preciosa forma parte de una compañía de gitanos que recorren un pueblo tras otro y que a duras penas logran ganarse el pan. En una de esas villas, un joven de buena familia, D. Juan de Cárcamo, queda embelesado al contemplar a Preciosa. Los dos vuelven a coincidir en casa de Juan, donde Preciosa lee la buenaventura a los padres del muchacho. Juan aprovecha tal circunstancia para declararle su amor a la bella. Ésta decide aceptarle si él es capaz de vivir durante dos años en el entorno gitano con ella.
>
> Para justificar su ausencia, Juan dice a sus padres que se marcha a luchar a Flandes, pero en vez de eso se une a la tribu como uno más. Mediante un ritual, los gitanos reconocen a Andrés, que así se hará llamar Juan a partir de ahora, como futuro marido de Preciosa.
>
> Carducha, hija de un ventero en cuya posada pernocta la compañía, se enamora de Andrés, pero éste la rechaza. Despechada, Carducha le acusa del

[67] Todos estos documentos se encuentran conservados y digitalizados por la Filmoteca de Cataluña

robo de un collar de perlas y el joven es detenido. En el tumulto, un soldado abofetea a Andrés y éste le da muerte con su espada.

El viejo paje de Don Juan, quien, socorrido por los gitanos, se han unido a éstos para seguir sirviendo a su amo, se hace acompañar de Preciosa y de la vieja gitana para ir a solicitar clemencia para Andrés antes el corregidor. Aunque éste no se encuentra en casa, su esposa, gracias a una medalla, reconoce en Preciosa a su hija desaparecida. A su llegada, el corregidor es puesto al tanto de la situación e informado asimismo de la verdadera personalidad de Andrés. D. Juan explica al corregidor los motivos que han provocado su infortunio. La vieja gitana es perdona por su fechoría y los amores de Preciosa y D. Juan conocen final feliz (pp. 145 - 147).

Conocido el argumento de la obra, se comprueba la relación directa existente entre la pieza fílmica y la novela de referencia. En lo que respecta a la adaptación literaria de la obra de Cervantes, Jean-Claude Seguin (2015), autor de la investigación, *Las novelas ejemplares en tiempos del cine silente*, explica que "la trama general se ha conservado así como los personajes principales […]. La única modificación importante es que Alonso Hurtado se convierte en el paje de Andrés y su papel se ha reducido mucho" (p. 256).

Por otro lado, y atendiendo a su estructura, la obra 1914 se divide en tres partes en las que se desarrollan las tramas anteriormente citadas. Atendiendo a los matices de la cinta, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), puntualiza que "la película exhibe gran profusión de planos, posee una cuidada ambientación histórica y es pródiga en lances argumentales, que son resueltos con ritmo vivo" (p. 146 - 147). Por otro lado, este mismo investigador destaca que gracias al montaje en paralelo de la obra de Gual, el director catalán sobresale "al desarrollar simultáneamente tres acciones protagonizadas por Andrés, Preciosa y el paje que van a desembocar en un final común" (p. 147).

Profundizando en la prensa de la época, el número 44 de la revista *España (Semanario de la Vida Nacional)* (25/11/1915) publica, con motivo del estreno del *film*, una contundente crítica en la que asegura que la película de Gual no respeta el encanto

de la novela ejemplar. En este sentido, dicho texto está firmado por "Fósforo", el seudónimo empleado por los escritores mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. Como se puede ver a continuación, estos autores no dudan en menospreciar la ambientación y los recursos utilizados para el rodaje de la pieza.

> De antemano sabíamos que no quedaría en la película nada de lo que constituye el encanto de la novela ejemplar, ni la discreción de Preciosa, ni la pintura amena del vivir gitano, ni menos aquellos rasgos admirables y sutiles por donde aún podemos asomarnos a la intimidad de los hogares de la época, como el alborozo de las pobre mujeres por solazarse con las gitanas y el episodio de la moneada [...].
>
> Pero aun sacrificando todo eso, no esperábamos tamaño fracaso. La gitanilla que nos presenta la casa Barcinógrafo es de una pobreza de ambiente y de recursos incomparables. La vista carece de paisajes; las escenas son meras fotografías tomadas con un muro, como se fusila a la gente (p. 14).

Por otro lado, en 1940, el director jiennense Fernando Delgado presenta, en el complicado contexto social y político de la España de posguerra, su nueva película titulada *La Gitanilla*. Esta obra, un drama con elementos musicales y protagonizado por Estrellita Castro y Manuel Arbó, basa su argumento en una novela corta homónima y escrita por el dramaturgo de fama universal Miguel de Cervantes en 1613. En este sentido, Rafael Nieto Jiménez (17/03/2015)[68], autor del artículo *Don Quijote en el cine español (1) Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil, 1948),* considera que "la película parecía un intento de Cifesa, la empresa productora, de legitimarse ante el nuevo Estado mediante el prestigio literario del escritor español más universal".

Por otro lado, y en lo que respecta al proceso de adaptación, Rafael Nieto (2012), en su tesis doctoral *El cine de Juan de Orduña: Actor, director y productor cinematográfico,* señala que "debido a la categoría universal del autor, y como estrategia publicitaria de legitimación cultural del proyecto, Cifesa invitó al rodaje a miembros de la Real Academia de la Lengua" (p. 180). Lo que buscaba la productora

[68] Nieto, R. (17 de marzo de 2015) *Don Quijote* en el cine español (1). *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948). *Rinconete, Cine y Televisión, Centro Virtual Cervantes.*

CIFESA era conseguir que reputados expertos valoraran la fidelidad a la pieza literaria de Cervantes. Así, con esta obra la empresa busca "ofrecer una película bajo el paraguas de un autor de prestigio, con los alicientes de la fastuosidad del vestuario y los decorados" (p. 178). No obstante, "la insuficiente rentabilidad que alcanzó la película hizo descartar a Cifesa proyectos de ese tipo por el momento" (p. 178).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Fernando Delgado, director de la cinta, y el de Rafael Gil y Juan de Orduña, guionistas de la misma. En lo que respecta al guión de la obra, Antonio Guzmán Merino es el responsable de la adaptación de la pieza literaria de referencia al terreno fílmico, quien quería "combinar la producción histórica de gran espectáculo con el lucimiento de una de las principales vedettes folklóricas del momento, Estrellita Castro" (España, 2007, p. 15). Continuando con el resto de departamentos, Enriquer Guernet fue el encargado de la fotografía, mientras que José Martínez, Juan Quintero y Rafael Ruiz de Azagra se hicieron cargo de la música del *film*. Por otro lado, este largometraje estuvo protagonizado por Estrellita Castro, Manuel Arbó, Concha Catalá, Manuel González, Pablo Hidalgo, José Marco Davó, María Luisa Arias, Juan de Ordueña, Pilar Soler, María Luisa Moneró y Fernando Rey, entre otros. Con esta obra, Delgado presenta una película sonora, con una duración de 85 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, y como se ha comentado anteriormente, este fil fue llevado a cabo por CIFESA, empresa que también se encargó de la distribución de la misma.

Por otro lado y antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente, y al igual que sucede con la obra original de 1914, el *film* de Fernando Delgado no cuenta con ejemplares conservados para su visualización directa. A pesar de ello, la Filmoteca de Cataluña conserva un gran número de fotogramas en los que se pueden ver a los protagonistas interpretar la historia dirigida por Fernando Delgado.

Profundizando en el argumento narrativo de la obra de 1940, y debido a la ausencia de ejemplares, a continuación se recoge el resumen argumental que Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, aportan sobre la obra a estudio.

Hidalgo, soldados de los Tercios de Flandes, pícaros y misioneros de las Indias configuran el paisaje urbano de Madrid en el siglo XVII. En las afueras de la ciudad han acampado con su carromatos, sus mercancías y sus danzas, unos gitanos entre los que brilla con luz propia una muchacha que embruja a cuantos la miran. Su nombre no puede ser otro que Preciosa. Unas damas se han encaprichado con los bailes exóticos de la gitana y quieren llevarla a su mansión. Don Juan de Cárcamo, noble joven y de gran fortuna, se encarga de invitarla y, después de la fiesta, le declara su amor. Al responderle Preciosa que una gitana sólo puede casarse con un gitano, él promete dejar su vida que lleva para convertirse en uno de los suyos. Casualmente, los gitanos actúan días después en casa de Juan Cárcamo, y Preciosa, acompañada de su abuela, tiene ocasión de comprobar el alto linaje del joven caballero. Durante el festejo, un paje entrega a la muchacha unos versos amorosos que provocan los celos de Juan cuando se entera de su contenido. Preciosa se acerca al galán para indicarle el camino que ambos han de seguir. Al poco tiempo, contraviniendo lo dispuesto por su padre, en vez de emprender la ruta hacia Flandes, Juan se dirige al campamento gitano, donde aquella misma noche, según la tradición, se celebran sus esponsales con Preciosa. Para que la gitanilla tenga absoluta certeza del amor de Juan, que será lo sucesivo el gitano Andrés Caballero, es condición de este matrimonio que durante dos años los esposos se traten como hermanos. Pasan los meses y Andrés ya se ha convertido en gitano de ley, aunque, a diferencia de los demás, ni roba ni Preciosa quiere que lo haga. Durante una acampada, los gritos de un caminante rasgan el silencio de la noche. Se trata del paje autor de los versos, que huye de la justicia por matar a un hombre en defensa propia. Andrés y él se hacen buenos amigos, pero les reprochan que todavía no hayan robado ni una sola gallina. Decididos ambos a disipar los recelos de los gitanos, se cuelan en un corral. El alboroto de las aves alerta a la dueña, a la que pagan por las gallinas que se llevan mucho más de los que valen. De este modo consiguen algunos animales más, lo cual motiva que les dediquen un recibimiento triunfal. Otro día, en un mesón, Andrés trata de evitar las efusiones amorosas de Juana, hija de la mesonera. Al sentirse desdeñada, avisa al alcalde y a los soldados en cuya presencia acusa al gitano de haberle robado. En el registro aparecen unas joyas que ella había escondido entre las cosas de Andrés, al que un soldado insulta y abofetea. Ante tal afrenta, el gitano que no es tal recobra su alcurnia de

> caballero y con la misma espada del soldado lo mata. Juan es apresado y sentenciado a muerte. Preciosa acude con su abuela ante doña Guiomar, la mujer del corregidor, para que interceda por el condenado. En el transcurso de la conversación, la vuela revela que Preciosa es la hija del corregidor raptada por los gitanos años atrás. Al poco rato, don Fernando, el corregidor, también es informado de la buena nueva, así como de la relación de su hija con don Juan de Cárcamo. La alegría se adueña del momento. Después de que Juana confiese, queda claro que Juan no robó nada y, por tanto, la muerte del soldado se produjo debido a la reacción natural de su noble estirpe ante la agresión sufrida. A los pocos días de ser absuelto, Juan se casa con doña Constanza de Acevedo y Meneses, que no es otra que su querida gitanilla (p. 113).

Como se puede comprobar, Delgado sigue literalmente la acción de la obra literaria de referencia. Así, el director andaluz mantiene y respeta los puntos clave de la novela original. Además, muestra las costumbres gitanas y su forma de vida en un periodo de tiempo en el que no se prestaba mucha atención a dicha etnia.

Atendiendo a los aspectos técnicos de la obra, Mª de Los Ángeles Rodríguez Sánchez (2001), autora del estudio *El "Quijote y el cine español"*, explica los siguientes aspectos:

> Esta filmación, en oposición a la versión anterior, se realizó con grandes medios técnicos y económicos y contó con una buena ambientación pero no tuvo calidad cinematográfica, en parte debido a su realización y a la elección de sus intérpretes [….] y en parte por estar pensada como vehículo para el lucimiento y él éxito de la protagonista, lo que suponía subordinar el texto y el desarrollo del film a tan peculiar personalidad (p. 1255).

En lo que respecta al proceso de producción, Fernando Delgado tuvo que someter el guión de su obra a la censura de la época. Después de diversas enmiendas, prohibiciones y tachaduras, el libreto fue aprobado con los cambios exigidos y el beneplácito de las autoridades. Una vez solventados dichos contratiempos, la obra logró ser estrenada y se mantuvo tres semanas en el cine Palacio de la Música de Madrid. No obstante, y debido al coste del proyecto, la película a estudio puede ser considerada

como un fracaso económico. Sin embargo, la prensa de la época alabó el esfuerzo realizado a la hora de poner en valor uno de los grandes escritores nacionales, al igual que los aspectos técnicos, sobre todo, decorados y fotografía.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas. Así, se determinará si produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, se debe tener en cuenta que en la actualidad ambos *films* están perdidos y no se conservan ningún ejemplar que permita realizar un visionado directo del material filmado. Sin embargo, y gracias a la conservación de diversos fotogramas de ambas obras, este estudio ha podido comprobar que la historia narrada por ambos realizadores se sitúan la narración en el mismo espacio temporal y geográfico, concretamente en el siglo XVI.

Profundizando en los aspectos técnicos, cabe destacar que debido al amplio margen temporal existente entre las obras de 1914 y 1940, en el largometraje de Delgado se puede observar un desarrollo más cuidado, minucioso y técnico en relación al séptimo arte. Así, este director ha incorporado los avances técnicos y las nuevas formas de hacer cine que se habían desarrollado con el paso de los años. Además, está obra cuenta con mayor presupuesto, desarrollos tecnológicos y calidad profesional y artística. En este sentido, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas cintas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1940. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras están categorizadas dentro del género del drama romántico, basan su argumento en una novela corta común y fueron rodadas en blanco y negro.

Atendiendo a los personajes, se ha podido comprobar que estos dos largometrajes cuentan con los mismos protagonistas. Así, Preciosa, don Juan/Andrés, un viejo paje y el corregidor del lugar están presentes en ambas narraciones. En lo que respecta a los cambios, Delgado modifica el nombre de la joven posadera que se enamora del protagonista, pasando de ser conocida como Carducha a Juana, en la película de 1940. Además, en este *film* se detalla que el corregidor se llama Fernando. Por último, esta nueva película incorpora la presencia de un joven paje, del que no se detalla su nombre, amigo de don Juan.

En lo que respecta a la comparación argumental de las obras a estudio, se puede comprobar que ambas piezas cinematográficas narran una misma historia. Así, las dos películas recogen la historia de Preciosa, una joven muchacha que durante su infancia fue raptada por un grupo de gitanos, y de don Juan, un noble que se enamora de ella en cuanto la conoce. De hecho, Juan se hace gitano por ella y para poder estar juntos. Más adelante, Juan acaba detenido por el asesinato de un militar y, tras diversas vicisitudes, esto hace que se descubra que Preciosa es realmente la hija del gobernador del lugar. Además, también se devela la historia de Juan, lo que provoca que éste sea liberado y puedan finalmente casarse. En este sentido, y como se puede comprobar, ambos directores respetan las tramas principales de la novela, los personajes protagonistas y sus correspondientes desarrollos argumentales.

Atendiendo a las diferencias, y teniendo en cuenta las sinopsis argumentales recogidas anteriormente, Fernando Delgado incorpora la trama personal de un joven paje, quien al principio intenta seducir a la protagonista, pero que finalmente se hace amigo de don Juan. Además, este personaje intenta que el joven vaya por la mala vida, incitándole a robar algunas gallinas. Por otro lado, esta nueva cinta no muestra al comienzo del *film* el rapto de Preciosa, algo que no se descubre hasta el final de la historia.

Una vez analizadas y comparadas las sinopsis argumentales de ambas obras, se debe destacar que entre las películas de 1914 y 1940 existen grandes similitudes narrativas, se mantienen los mismos personajes y se cuenta una misma historia. Sin embargo, y debido a la ausencia de ejemplares conservados, no se puede descartar que existan más diferencias o matices entre ambas. Por todo lo anteriormente expuesto, esta investigación establece que la obra de 1940, dirigida por Fernando Delgado, es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica del *film* de 1914, encabezado por Adriá Gual.

La malquerida

- Original: *La malquerida* (Ricardo de Baños, 1914/1915)
- Primer *remake*: *La malquerida* (José López Rubio, 1940)

En 1914/1915, el director y guionista catalán Ricardo de Baños estrena su nueva película titulada *La malquerida*. Esta obra, un drama rural protagonizado por Antonio Arébalo, Francisco Fuentes (Hijo) y Francisco Fuente, basa su argumento en una obra de teatro homónima y escrita por el dramaturgo madrileño Jacinto Benavente en 1913. Cabe señalar que esta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo a la obra de referencia, el 12 de diciembre de 1913, el dramaturgo, director y productor madrileño Jacinto Benavente estrena en el Teatro de la Princesa su nueva obra de teatro titulada *La malquerida*. Este nuevo proyecto teatral presentaba sobre las tablas del escenario madrileño un drama rural estructurado en tres actos y escrito en prosa. Dicha obra narra la historia de doña Raimunda y su hija Acacia, y con ellas los celos, las envidias y la decisión de anteponer a un hombre por encima del amor a una hija. En lo que respecta a la ubicación de la trama, Benavente detalla en su libreto que se trata de algún pueblo de Castilla.

Profundizando en la prensa de la época, ésta no duda en calificar la pieza de Jacinto Benavente como un éxito rotundo. De hecho, varios días antes del estreno oficial, la obra ya había logrado agotar todas las localidades. Debido a la gran repercusión cosechada, la obra teatral de referencia ha llegado a ser interpretada con gran asiduidad a lo largo de la historia por diferentes escenarios teatrales de toda España. En lo que respecta a otros medios, también es llevada a la televisión y adaptada, hasta en tres ocasiones, a la gran pantalla.

Por otro lado, los expertos teatrales alabaron el cambio de registro empleado por Benavente y su incursión en el drama. A juicio de una información publicada por el periodista Arimón en el diario *El Liberal* (13/12/1913), la pieza logra plasmar un desarrollo lógico de la acción en todas sus tramas, además de crear un lenguaje acorde y mantener "una composición grandiosamente trágica por su emoción y perfecta por su maravillosa estructura" (p. 3). Además, según este autor "lo que causa tal vez mayor asombro es la sencillez de medios empleados por el autor. La obra se desenvuelve con

naturalidad pasmosa, en un ambiente familiar, sin complicaciones forzadas; pero siempre con creciente y emocionante interés" (p. 3).

Atendiendo al argumento, Alfonso López (1994), autor del libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura: Análisis estético de obras literarias*, recoge un breve resumen del argumento de la obra en el que se dibujan las distintas tramas que Jacinto Benavente establece en su creación:

> Raimunda, dueña de una casa de labranza, se halla casada en segundas nupcias con Esteban. Su hija, Acacia, no parece mirar al padrastro con buenos ojos, y Raimunda se esfuerza por conseguir que cambie de actitud. Faustino, novio de Acacia, es asesino. "El Rubio", criado de Raimunda, sabe que Esteban es culpable. Por estar en el secreto, se comporta de modo prepotente en la casa. Al final, Acacia y Esteban revelan en un gesto súbito de amor, que se quieren con amor de amantes. Raimunda se enfurece contra su hija, y Esteban dispara contra ella. Acacia se separa de Esteban para unirse definitivamente a su madre moribunda (p. 151).

En cuanto al terreno cinematográfico, el director catalán Ricardo de Baños presenta, en una fecha sin determinar entre 1914 y 1915[69], la primera adaptación cinematográfica de esta obra teatral de Jacinto Benavente. En este sentido, el realizador respetará y mantendrá el título de la pieza teatral de referencia en su nueva obra cinematográfica. Así, Baños traslada a Raimunda y a su hija Acacia a un nuevo medio artístico, el cine, siendo así el primer realizador español que adapta la novela de Benavente a la gran pantalla.

Desde el punto de vista técnico, *La malquerida* (1914/1915) se trata de una película muda, rodada en blanco y negro. Con respecto a la longitud de la obra, Agustín Sánchez (1996) establece que la obra de Baños cuenta con 1600 metros de metraje (p. 124). Por su parte, José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos*

[69] Alberto Cañada Zarranz (1997), autor del libro *La llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896 – 1930),* considera el 09/10/1915 como la fecha de estreno de la obra a estudio. Por otro lado, Agustín Sánchez Vidal (1996), autor del libro *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera. Volumen I. Del kinetógrafo a Casablanca (1896 – 1946),* data el preestreno del *film* a finales de diciembre de 1914 en Barcelona y el 03/04/1915 en Madrid (p. 124).

andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939), señala que "los exteriores de la película fueron rodados en la localidad de Aiguafreda y en el Gorch Negre, y no en un pueblo de Castilla como en la obra de Benavente" (p. 171).

Por otro lado, cabe destacar que Ricardo de Baños desempeñó un total de tres papeles dentro de la realización de la obra, ya que fue camarógrafo, director y guionista de su nuevo proyecto fílmico. En cuanto a la dirección artística, ésta estuvo a cargo de la Compañía Fuentes[70] y el propio Ricardo de Baños. Además, la empresa Hispano Films fue la productora encargada de este proyecto. Por otro lado, el elenco actoral estuvo encabezado por Antonia Arévalo, Francisco Fuentes (hijo), Francisco Fuentes padre y Carmen Muñoz Gar, entre otros. En este sentido, se debe señalar que algunos de estos actores y actrices ya había interpretado a los personajes de la obra en diferentes representaciones teatrales previas sobre los escenarios nacionales.

Antes de profundizar en esta obra fílmica, se debe tener en cuenta que actualmente no se conserva ningún ejemplar a través del cual poder realizar una visualización directa del material. Sin embargo, tras la consulta de diversas fuentes de información, se han podido rescatar diferentes datos relacionados con el *film*. Atendiendo a estas pequeñas píldoras de información, el número 58 de la revista *Anthropos* (1986) dedica por completo su ejemplar al periodista, crítico cinematográfico, escritor e historiador del cine, Luis Gómez Mesa. Dentro de las páginas de esta publicación, el propio Gómez Mesa (1986) matiza que la obra de Ricardo de Baños, *La malquerida* (1914/1915) es un "trasplante fiel de este drama de don Jacinto Benavente" (p. 18). De este modo, Gómez Mesa destaca las similitudes narrativas entre la pieza teatral de referencia y la primera adaptación cinematográfica de la misma. Un matiz muy importante ante la ausencia de material fílmico.

Por otro lado, la investigadora andaluza Palmira González (1984) corrobora, en su tesis doctoral, las palabras del profesor Gómez Mesa y aporta breve argumento del *film* a estudio en esta tesis doctoral:

[70] "La Compañía Fuentes, que interpretó esta película, tenía la exclusiva de la representación teatral de la obra dramática den toda España" (González, 1984, p.160).

> Tras la muerte de Faustino en víspera de su boda con Acacia, las sospechas recaen sobre Norberto, antiguo prometido de la joven; pero éste hace ver a Raimunda (la madre) que el culpable es el propio padrastro de la chica, de quien ella está enamorada. Cuando la madre pretende arreglas las cosas, Acacia confiesa su amor por su padrastro y éste, a su vez, se precipita sobre su hija para llevársela y mata a la madre (p. 160)[71].

Continuando con las obras a estudio, en 1940, veintiséis años después de la obra de Ricardo de Baños, el director andaluz José López Rubio estrena su nueva película titulada *La malquerida*. Con esta obra, la tercera para el director andaluz, se realiza a nivel nacional la segunda adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima y escrita por Jacinto Benavente. Antes de profundizar en dicha cinta, se debe señalar que, a diferencia de la obra de 1914, la película dirigida por José López Rubio sí se conserva a día de hoy. Gracias a este hecho, la cinta a estudio puede ser analizada con detenimiento y así conocer todos sus matices.

Por otro lado, y en cuanto a la datación de la misma, cabe destacar que este proyecto cinematográfico comienza a idearse en 1936, pero debido a ciertos problemas con la reparación de los estudios Orphea en Barcelona y ante el comienzo de la Guerra Civil, la obra fue aplazada y no logró su autorización de rodaje hasta 1939.

En lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos de la obra a estudio, se debe señalar que López Rubio se encarga de la dirección de la obra y del guión de la pieza fílmica. Además, Jesús Guridi, Ted Pahle y Luis M. Feduche serán los encargados de la música, la fotografía y la decoración de la obra, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, esta nueva obra cuenta con Tarsila Criado, Luchy Soto, Julio Peña, Jesús Tordesillas y Antonio Armet, entre otros. Además, continuando con los aspectos técnicos, la empresa Ufisa es la productora encargada del proyecto. Con esta película, López Rubio plantea una obra sonora y en color, de 94 minutos de duración.

En lo que respecta al argumento de la obra, los investigadores Heinink y Vallejo (1998), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940.*

[71] Palmira González (1984) asegura en su investigación que el resumen argumental citado anteriormente tiene grandes semejanzas con la obra de Adrià Gual, *Misteri de dolor*.

Volumen F-3, detallan en su recopilación de cintas españolas la narración del *film* estrenado finalmente en 1940:

> Suenan las guitarras una noche de primavera en un pueblo toledano. Los mozo rondan bajo el balcón de Acacia, muchacha reservada y hermosa que dentro de poco subirá al altar de la mano de su primo Norberto, que va entre los que cantan. Otro de la misma cuadrilla es Faustino, un joven de la cercana aldea del Encinar, a quien también le gusta la garrida moza. Acacia vive en la hacienda del Soto en compañía de su madre Raimunda, casada en segundas nupcias con Esteban, que no parece ganarse la simpatía de su hijastra, pero más que la colme de atenciones. Antes de retirarse, Norberto, ilusionado por la proximidad de su boda, pide permiso a la tía Raimunda para invitar a su prometida a la feria taurina de Oropesa. De regreso a casa, su alegría se va con el silbar de una navaja que le pasa rozando y se clava en la puerta. Lleva enrollado un mensaje que le conmina a dejar de verse con Acacia. El domingo, la chica acude a los toros sin Norberto, pero una vez en el palco lo ve sentado junto a otra moza de la aldea. Consciente de que Acacia se siente humillada, Faustino salta al ruedo y le brinda un par de banderillas. No encuentra explicación a la actitud de su primo, por lo que Acacia le escribe una carta esa misma noche dando por terminadas sus relaciones. A los pocos días, Faustino y Acacia empiezan a verse con la conformidad de las respectivas familias. Una maña Esteban sale de caza con su criado el Rubio. En tono confidencial le dice que no soporta que Acacia vaya a casarse con Faustino. Al contrario de lo ocurrido con Norberto, no sabe cómo espantar a este otro mozo y, ante tal situación, está dispuesto a quitarse la vida. Pero el Rubio tiene una idea mejor… Se celebra en el Soto la pedida de la muchacha y cuando, al anochecer, Faustino cabalga feliz de regreso a su aldea, en compañía de su padre y Esteban, un disparo de escopeta acaba con su vida. Pronto en el pueblo corren rumores que culpan del crimen a Norberto, pero al llegar el cuerpo de su prometido, Acacia cruza con su padrastro una mirada inquietante. Norberto acaba en la cárcel y Esteban intenta en vano que Acacia testifique contra él, que habría actuado movido por los celos. Gracias a una coartada sólida, Norberto sale en libertad, aunque pronto recibe la visita del Rubio recomendándole que no hable más de la cuenta, al tiempo que recupera la navaja que clavó en su puerta. En el pueblo empieza a

oírse la copla de la malquerida y al escucharla Raimunda se da cuenta de que su esposo ha pretendido el amor de su hija y que, por tanto, Norberto es inocente. Sin embargo, los hermanos de Faustino no opinan lo mismo y lo hieren de un disparo. Mientras atiende al herido, Acacia oye cómo su madre está perdonando a su marido a la vez que se plantea recluirla en un convento. Se acerca a los dos para repecharles con acritud que, a la postre, sea ella la que tenga que expiar tanta sinrazón. Esteban reconoce su culpabilidad y decide entregarse. Raimunda lo acepta resignada y ruega a su hija que se despida de Esteban abrazándole como a un padre. Con gran asombro, ve que Acacia le besa con pasión, afirmando que es él el único hombre que ha querido. En pleno arrebato, Esteban le pide que escapen juntos de allí. Raimunda les maldice y trata de impedirles el paso, pero su desquiciado esposo abre fuego contra ella y sale de la hacienda al galope. El Rubio no logra retenerlo y, sintiéndose traicionado, lo mata de dos tiros. La sangre derramada de Raimunda salva a su hija de la perdición (pp. 174 – 175).

Profundizando en el análisis que los expertos hacen de la obra de 1940, el investigador José María Caparrós (1983) asegura que "José López Ruiz no logra dar garra a *La malquerida*" (p. 28) de Jacinto Benavente. Por su parte, el periodista y historiador cinematográfico Luis Gómez Mesa (1977) también considera que, a pesar de los avances técnicos, narrativos y estéticos, esta nueva "versión no pasa de discreta; le falta intensidad" (Gómez, 1977, p. 52).

Continuando con esta idea, el periodista Miguel Ródenas, del diario *ABC* (17/10/1940), argumenta que "no todas estas producciones teatrales son aptas para tal empresa (refiriéndose al cine), ni reúnen las cualidades necesarias" (p. 7). En este sentido, el diario *ABC* (17/10/1940) hace la siguiente crítica con respecto al estreno de *La malquerida* (1940) en los cines española:

> Así le ocurre al magnífico drama rural de Benavente; "La Malquerida", donde el ambiente de torvas pasiones que laten en la subconsciencia de los personajes es una de sus características más acusadas. Este clima de sombríos apetitos ha intentado trasplantarlo al "cine" José López Rubio, en esfuerzo artístico digno de elogio, logrando a medias su noble aspiración. La obra, nacida

> para el teatro, en el teatro se queda con todos sus valores esenciales, y la película es sólo una referencia sombría, gráfica y bienintencionada, con algunos rellenos líricos, del drama benaventino (p. 7).

Como se puede comprobar, los estudiosos y expertos cinematográficos coinciden en la poca fuerza con la que el director madrileño realiza esta segunda adaptación, no alcanzando el tono, la intensidad o la intención del texto del dramaturgo madrileño. En este sentido, son muy ilustrativas unas declaraciones que el director José López Rubio realiza a la revista *Cinegramas* (19/07/1936, número 97) en 1936, año en la que se comienza a trabajar en el proyecto fílmico. En ellas afirma que esta nueva obra era la adaptación cinematográfica que había realizado con más miedo (p. 27)[72]. Dichos temores pueden estar relacionados con el hecho de que la pieza cinematográfica carezca de intensidad y garra.

Una vez analizadas de forma individual las obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce la práctica a estudio. En este sentido, y a pesar de la escasa información conservada de la obra original, se ha podido comprobar que ambas películas narran un mismo drama familiar y lo hacen a través de unos personajes comunes. Al igual que en otras ocasiones, la imposibilidad de visionar una de las obras dificulta el trabajo de análisis y comparación de los *films*. Por ese motivo, las sinopsis argumentales de estas dos películas son los únicos elementos que pueden ser tomados como referencias. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1940. Además, el nuevo metraje de López Rubio también cuenta con una duración superior que la pieza original. En lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas dramáticas, basadas en una misma pieza teatral y rodadas en blanco y negro.

Desde el punto de vista argumental, se debe destacar que ambas obras tiene en común a los mismos protagonistas principales. Así, Acacia, su madre Raimunda, su novio Faustino y su padrastro están presentes en ambas cintas. Por otro lado, López

[72] Dicho artículo está firmado por F.H.G. (Florentino Hernández Girbal).

Rubio también mantiene las tramas principales de la obra de 1914, sus giros argumentales, el desarrollo de los personajes y la evolución de los mismos dentro de la historia. No obstante, se debe señalar que en esta segunda obra se produce un desarrollo más cuidado y minucioso del argumento de referencia gracias al aumento de los minutos de metraje.

Como se ha podido comprobar, todos los elementos clave de la obra original están recogidos de nuevo en esta segunda cinta. Así, en ambos largometrajes se recogen los noviazgos de Acacia, la mala relación con su padrastro, los sentimientos de Acacia hacia Esteban, las ganas de poder del Rubio, la muerte del prometido de Acacia y el triste desenlace en el que Raimunda muere a manos de Esteban para salvar la honra de su hija Acacia.

En lo que respecta a las diferencias existentes entre ambas películas, esta tesis ha podido determinar que se incluyen escenas de la ronda bajo el balcón de Acacia, se aumentan las amenazas que lanza Esteban, las citas amorosas de la protagonista, el encarcelamiento de Roberto y la pedida de mano de Fausto y Acacia. Sin embargo, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, no se descarta que la cinta de López Rubio presentara más diferencias con respecto a la obra de Ricardo de Baños.

Con los datos recogidos, las sinopsis analizadas y la información vinculadas con estas dos obras fílmicas, esta tesis doctoral afirma que el *film* de 1940 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la obra de Ricardo de Baños estrenada en 1914. Esto se debe a que mantiene completamente la estructura narrativa base, los personajes protagonistas y el mensaje global de la obra.

Alma de Dios

- Original: *Alma de Dios* (Manuel Noriega, 1924)
- Primer *remake*: *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941)

En 1924, el director, guionista, actor y productor cinematográfico asturiano Manuel Noriega estrena su nueva película titulada, *Alma de Dios*. Esta obra está basada

en la zarzuela de Carlos Arniches y Enrique García Fernández titulada de igual modo y estrenada dieciséis años antes, el 17 de diciembre de 1907. La música de la obra, que es elemento esencial en este género chico, está a cargo del maestro José Serrano. Además, cabe destacar que Noriega también es el guionista de esta primera adaptación de dicha pieza.

Profundizando en la obra de referencia escrita por Carlos Arniches y Enrique García Fernández y con música de José Serrano, se trata de una comedia lírica, de costumbres madrileñas y escrita en prosa. En cuanto a la estructura, la pieza está dividida en un acto, que a su vez se fracciona en cuatro cuadros. Como es característico de este subgénero, la obra de 1907 se desarrolla con pocos personajes, en escasas localizaciones y escenarios pequeños.

Con esta zarzuela, Carlos Arniches y Enrique García logran trasmitir un universo costumbrista que tuvo gran influencia en el panorama cinematográfico de la época. Además, cabe destacar que el dramaturgo alicantino y el escritor madrileño plantean en este sainete un importante problema moral combinándolo con una gran cantidad de situaciones cómicas. En este sentido, Armando Gresca, autor del artículo dedicado a la zarzuela *Alma de Dios* y publicado en el número 44 de la revista quincenal *El arte del teatro* (15/01/1908), lo explica de la siguiente manera: "Los libretistas han procurado sazonar con diferentes detalles de verdadera gracia y con dichos ingenios los cuatro cuadros de la obra, y entre donaires que hacen reír se desliza la acción, sin causar fatiga ni producir demasiadas emociones" (p. 9).

Por su parte, Vicente Ramos (1966), autor del libro *Vida y teatro de Carlos Arniches*, defiende que "este sainete plantea y resuelve un problema moral: la honradez de una muchacha huérfana, ultrajada por la señorita a la que sirve" (p. 109). Gracias al planteamiento de los libretistas de la obra, más propio del melodrama típico que del género de la comedia, la historia empatiza con el espectador, logrando atraparlos y divertirlos en la atmósfera creada para la ocasión.

Con todo ello, Arniches y García Fernández logran que su obra se convierta en un verdadero éxito, llegando a representarse "en Madrid setecientas veces, durante tres temporadas seguidas" (Pueo, 2016, p. 101). Además, la obra "alcanzó once reestrenos

en diferentes teatros de la ciudad (Cómico, Fuencarral, La Latina, Price, El Cisne, etc.)" (Cánovas, 2011, p. 78), demostrando así el interés del público por la historia narrada en ella. Este éxito logrado y consolidado sobre las tablas de los teatros nacionales supone "un hecho significativo que avala la política desarrollada al filmar conocidas obras del género chico" (p. 78).

Profundizando en el argumento de la zarzuela de referencia, ésta comienza con el señor Matías, un hombre pusilánime dominado por su esposa Ezequiela, una mujer malhumorada pero con buen corazón. Un día, mientras el protagonista está cuidando a un niño, aparece Saturiano, un caradura que lo único que quiere es comer gratis, y los dos amigos comienzan a gastar bromas a una guapa vecina. Sin embargo, son sorprendidos por Ezequiela, quien no se toma bien esos coqueteos. Poco después llega Eloísa, una joven huérfana a la que han obligado a hacerse cargo de un niño que no es suyo, sino de su prima Irene. Esta última no puede reconocer a la criatura ya que está casada con Adrián, pero el niño no es de él.

Más tarde, todos los personajes acuden a la sacristía de una iglesia para comprobar el nombre de la madre de la criatura inscrito en el libro parroquial, ya que Eloísa jura que no es suyo. Sin embargo, el nombre que aparece es el de la joven. Ante esto, Irene y su madre Marcelina se van triunfantes tras funcionar su plan, mientras que Agustín, el prometido de Eloísa, siente una amarga decepción. Pasados unos días, Ezequiela descubre que el niño está escondido en una chabola de gitanos. Ante esta noticia, la mujer de Matías no duda en idear un plan para limpiar la imagen de Eloísa.

La última parte de la obra comienza en el patio de la casa de los gitanos del barrio de Cambroneras. A su llegada, Ezequiela y Eloísa descubren el secreto del niño al que Irene y su madre han registrado ilegalmente. Una vez solucionado el malentendido, Eloísa y Agustín se marchan tranquilos. Por su parte, Ezequiela ayuda a Irene ya que ésta decide hacerse cargo de su hijo. Finalmente, su marido Adrián, aunque tarda, acaba aceptando la situación y vuelve con ella.

Volviendo al terreno cinematográfico, en 1924, diecisiete años después del estreno de la zarzuela *Alma de Dios* (1907), el director asturiano Manuel Noriega presenta la primera adaptación cinematográfica de dicha obra. Esta nueva cinta

mantiene y respeta el título original empleado en la comedia lírica de 1907. Con esta obra, Noriega presenta un film silente, con un metraje de aproximadamente 2.000 metros y rodado en blanco y negro.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Manuel Noriega como director y guionista de la cinta; y el de Andrés Pérez de la Mota y Sabino Antonio Micón como guionistas. En lo que respecta al resto de departamentos, Enrique Blanco, José Serrano y Emilio Pozuelo fueron los encargados de la fotografía, la música y los decorados. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la cinta de 1924 estuvo protagonizada por Irene Alba, Juan Bonafé, Elisa Ruiz Romero, maría Fuster de Rusell, Lia Emo de Echaide, Javier de Rivera, Juan Nadal, Antonio Zaballos y Carmen Cremades, entre otros.

Por otro lado, se debe señalar que la producción de esta cinta estuvo a cabo de la empresa madrileña Atlántida Films, productora de otras obra como, *Las estrellas* (Luis R. Alonso, 1930), *El cura de aldea* (Florián Rey, 1927) o *Los guapos* (Manuel Noriega, 1923). En este sentido, Luis Enrique Ruiz (2004) asegura que con esta obra dicha productora continúa con la realización de películas basadas en zarzuelas después del éxito sin precedentes que tuvo su anterior película, *La verbena de la Paloma* (1921). Por ese motivo, Atlántida Films convierte "la adaptación de piezas del género chico a la pantalla en marca de la casa" (Ruiz, 2004, p. 259).

Antes de continuar, se debe destacar que en la actualidad se ha llegado a conservar, casi por completo, todo el material filmado. En este sentido, la Filmoteca de Zaragoza ha podido salvar 43 minutos de los 79 con los que originalmente contaba el *film*. Esta restauración ha logrado conservar la continuidad narrativa gracias a que se han prolongado ciertos planos, alargado rótulos y acoplado el *efecto noche* al final de la cinta. Todos estos matices se encuentran recogidos por el *Periódico de Aragón* (29/04/2003) en el artículo *La filmoteca devuelve "Alma de Dios" a la gran pantalla*[73].

[73] Carrey, Mª (29/04/2003) La filmoteca devuelve "Alma de Dios" a la gran pantalla. *El periódico de Aragón*. Recuperado de: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/filmoteca-devuelve-alma-dios-gran-pantalla_54542.html

Atendiendo al argumento de la obra, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, resume de la siguiente manera la historia narrada en el *film*:

> En Madrid, villa en constante progreso, vive Ezequiela, un alma de Dios que siempre intenta ayudar a sus semejantes, con su marido Matías, mujeriego empedernido. Al quedarse huérfana, Eloísa es acogida en casa de su tía Marcelina y su prima Patro, que goza de cierto desahogo económico. Algo después, las dos primas se hacen amigas de Mario, el nuevo y simpático vecino que las saca a pasear los domingos por el Retiro. Mario corteja indistintamente a Eloísa y a Patro, lo que provoca las suspicacias de Ezequiela. Después de haber intimado con una de ellas, Mario abandona Madrid.
>
> El señor Adrián, que está interesado en Patro, pide su mano a doña Marcelina y poco tiempo después se convierten en marido y mujer. A su vez, Agustín, un honrado ebanista, demuestra interés por Eloísa y ésta le corresponde. Por el barrio comienza a circular rumores que aseguran que la Patro tiene un hijo secreto. Al enterarse Adrián, exige explicaciones a su mujer, pero ésta le asegura que le hijo es de Eloísa. Agustín pude entonces cuentas a su novia, quien mantiene que el niño es de la Patro.
>
> Para aclarar responsabilidades, todos acuden a la sacristía de la iglesia de San Lorenzo a ver el registro de bautismo. Pese a que en el acto figura el nombre de Eloísa, Ezequiela cree firmemente en su inocencia y se dispone a demostrarlo. Un puesto de castañas donde coloca a Matías le sirve a Ezequiela de centro de operaciones. Un día, Ezequiela llega exultante informando a su marido de que ha desenmascarado a la Patro. Siguiendo a la joven ha descubierto el lugar donde una gitana cuida a su hijo. Ezequiela conduce al grupo al poblado gitano, donde la sorprendida Patro les confiesa la verdad. Adrián reprocha a Patro su conducta y se va. Ahora que nada se interpone entre Eloísa y Agustín, Ezequiela se impone como reto futuro lograr reconciliar a Adrián con su mujer (pp. 257 – 259).

Como se puede comprobar, Manuel Noriega presenta una obra directa y simple, con un planteamiento efectivos que busca la complicidad y comprensión por parte del espectador. En este sentido, cabe destacar la sencillez y la simplicidad del relato filmado, ya que evita las pretensiones o alardes formales que volvían compleja su estructura narrativa. De hecho, ciertas publicaciones de la época como el *Boletín de Información Cinematográfica* (nº 14, septiembre del 1923) consideran la narración empleada por el director asturiano como una "forma escénica americana" (pp. 24 - 25), un premeditado eufemismo que hace referencia al tono ligero de la obra de 1924. Otro de los aspectos a destacar es que el director de la obra de 1924 no profundiza en los protagonistas, evitando así conocer las complejidades psicológicas de los mismos y mostrando al espectador unos personales lineales.

En cuanto a la estructura narrativa de la cinta, Noriega combina tres grupos de secuencias claramente diferenciados. El primero de estos grupos está vinculado con "la línea argumental central, […], los encuentros y desencuentros amorosos y los equívocos y mutuas acusaciones a propósito del niño engendrado" (Minguet, 1997, p. 48). El segundo está formado por aquellos momentos cómicos protagonizados por Matías y el tercero corresponde a "las secuencias que evocan directamente las partes cantadas de la zarzuela original" (p. 48).

Continuando con el estudio del proceso de adaptación de esta zarzuela, se debe señalar que el director asturiano de la obra de 1924 muestra un estilo propio y una destacable agilidad narrativa. En este sentido, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) señala que Manuel Noriega "apuesta por mantener los marcados estereotipos de su referente escénico, eludiendo cualquier atisbo de introspección psicológica" (p. 259). Además, este investigador detalla en su libro ciertos aspectos técnicos y artísticos de la obra a estudio.

> Es precisamente en la adecuada aplicación de un ritmo trepidante a un relato estructuralmente muy simple –todo gira alrededor de lances provocados por los encuentros y desencuentros amorosos de los protagonistas y las mutuas acusaciones a propósito del niño engendrado- donde radica gran parte de la eficacia de la película. Además, Noriega busca abiertamente el consenso populista intercalando las letras de las canciones más conocidas para que los

> espectadores puedan cantarlas acompañados de la adaptación musical que ha realizado para la ocasión el propio maestro Serrano (p. 259).

Por otro lado, Ignacio Lohaz (2005), autor del artículo *La construcción de un cine nacional: Fracasa industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, explica que el director asturiano utiliza el pintoresquismo para mostrar las dos caras del Madrid de la época, desde el progreso del país en el centro de la ciudad, hasta la humildad de la periferia. Lohaz destaca, al igual que Ruiz, la habilidad de Noriega para "subrayar los atributos de sus arquetípicos personajes, a los que trata con gran simpatía, o realzar el ambiente castizo y las situaciones creadas por Arniches con oportunas observaciones y detalles" (p. 42). Este autor señala también el realismo de Noriega en ciertas escenas de la obra, al igual que no duda en resaltar el salto de eje o la inmovilidad de la cámara en puntuales ocasiones.

Profundizando en la prensa de la época, la revista ilustrada de cinematografía *Películas* (16/02/1924, nº 14), publica una pequeña reseña sobre lo visionado en el cine y en la que afirma que la obra de Manuel Noriega "es una obra perfectamente adaptada, con los títulos muy bien encajados" (p. 30). En este sentido, y atendiendo a las palabras del profesor e investigador Joan M. Minguet (1997), cabe destacar que el estreno de la obra de 1924 en la capital española ocasionó gran interés, buen recibimiento y positivas críticas (p. 47). Esto se debe a que "Arniches y García Álvarez, tanto en sus obras conjuntas […] como en las que firmaron cada uno de ellos en solitario, eran un punto de referencia ineludible en la composición de textos escénicos de gran calado popular" (p.47). Así, la zarzuela de referencia contó con once reposiciones desde 1918 hasta 1926. Además, dicho éxito teatral provocó un gran interés por la primera adaptación cinematográfica de la pieza. Algo que, según Minguet, sirvió "como sedimento al éxito del film, puesto que el público podía solazarse con unos asuntos, unos tipos y unas situaciones que le resultaban especialmente familiares, que participaban de su imaginario más inmediato" (p. 47). En este sentido, a lo largo de esta nueva obra cinematográfica también se produce una adaptación de la música original, trasladando las partituras de la zarzuela de referencia a un nuevo medio artístico. De esta manera, la nueva cinta conservaba los grandes números musicales característicos de la zarzuela de referencia.

En lo que respecta a la película a estudio, en 1941, años después de la primera adaptación realizada por Manuel Noriega, el director, productor y guionista catalán Ignacio F. Iquino estrena su nueva obra *Alma de Dios*. Esta nueva cinta es la segunda adaptación cinematográfica de la zarzuela de 1907, titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches y Enrique García Fernández. Iquino presenta una película sonora, rodada en blanco y negro y con una duración de 74 minutos.

Antes de continuar, se debe señalar que esta cinta se conserva completa en la Filmoteca España, lo que permite su visualización directa. Además, la Filmoteca de Cataluña cuenta con un número elevado de fotogramas digitalizados, y disponibles para el uso del público, con los que se puede establecer un primer contacto con la obra a estudio.

Profundizando en los aspectos técnicos y artísticos de la obra, cabe destacar que la película fue una producción de la empresa Campa para la productora CIFESA, siendo esta última la distribuidora del proyecto. Por otro lado, los profesionales y expertos cinematográficos, Aureliano Campa Morán y Ignacio F. Iquino son los encargados de realizar la adaptación para esta película. No obstante, los diálogos corren a cargo de Carlos Arniches, uno de los creadores de la zarzuela base. Además, el maestro José Serrano, encargado de la música de la zarzuela de referencia, también participa en este nuevo proyecto fílmica. Por otro lado, Emilio Foriscot, Emilio Ferrer y J. Alcaraz son los responsables de la fotografía, los decorados y la caracterización de los personajes de la obra, respectivamente. En cuanto al elenco de actores y actrices partícipes en la narración, se encuentran Amparo Rivelles, Luis Prendas, Guadalupe Muñoz Sampedro y el cómico José Isbert.

Con respecto al argumento de la obra, Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950, Volumen F-4,* recoge entre su investigación una breve sinopsis argumental de la obra a estudio.

> Eloísa, muchacha huérfana y pobre se ve obligada a abandonar la casa de unos parientes a causa de los malos tratos que recibe de ellos. De camino a Madrid es recogida por Agustín, un camionero que en el trayecto se enamora de ella. Ya en la capital, la joven se instala en casa de su tía Marcelina y de su

> prima Irene donde trabaja como criada. Irene tiene un hijo con su novio y para guardar las apariencias, entregan el niño a unos gitanos para que lo críen. Pasa el tiempo e Irene se casa con Adrián. Jefe de Agustín; ante la duda de Adrián, su mujer le miente haciéndole creer que el niño es de Eloísa, llegando al extremo de que en el propio juzgado aparece inscrito como hijo de la muchacha. Con la ayuda de la familia de Agustín se conocerá la verdad; al final Adrián perdona a Irene y Agustín se casa con Eloísa (p. 36).

Como se puede comprobar, el director catalán mantiene el esquema base inicial, pero no duda a la hora de actualizar el argumento de la zarzuela de referencia, adecuándolo al público y a la situación política española del momento. Atendiendo a este último aspecto, Iquino sitúa a sus personajes durante la posguerra española, recién finalizada la Guerra Civil, cuando la sociedad española se encuentra todavía sobrellevando los duros momentos bélicos vividos. En este sentido, *Alma de Dios* (1941) no obvia dicha situación y refleja la vida de la clase más humilde y la dureza de estos primeros años.

Atendiendo a la prensa de la época, el periódico *ABC* (11/10/1941) realiza, un día después del estreno nacional de la obra, una breve valoración firmada por Miguel Ródenas. En dicho artículo se critica la cinta de Iquino, considerándola "producción hilarante, que si en el teatro constituyó un triunfo, no le va a la zaga el conseguido en la pantalla" (p. 13). Sin embargo, este periodista concluye su crítica valorando las habilidades técnicas del director de la cinta:

> Es verdad que Iquino, director de la película, con certera visión cinematográfica, le ha dado un ritmo acelerado, que evita el decaimiento del chispeante asunto, y a lo largo del sainete, con magnífica y bien conocida música del maestro Serrano. Se reproduce toda la gama graciosa y todo el sentimentalismo que los ilustres autores pusieron en su producción. Los espectadores rieron a carcajadas con el desenfado de las escenas y la vis cómica de algunos intérpretes (p. 13).

Por su parte, se debe señalar que Ignacio F. Iquino logra una película con un ritmo distinto al de la zarzuela de referencia, adecuándose al dinamismo

cinematográficos de la época, totalmente distinto al de 1924. Además, el director catalán presenta una historia realista, actual y contextualizada con la época en la que se rodó y a pesar de dichos cambios el realizador mantiene la esencia y la historia original escrita en 1907.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de determinar si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Cabe señalar que actualmente los ejemplares conservados de la obra original de 1924 está incompletos. No obstante, dicho inconveniente no afectará a la comparación entre estos dos largometrajes ya que el argumento se ha podido reconstruir gracias a las diferentes fuentes de información localizadas.

Profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1941, una mejora que permitió aumentar la ligereza y fluidez la narración, eliminar los rótulos de la cinta original e incorporar música y efectos. En lo que respecta a las semejanzas, ambas son comedias dramáticas, basadas en una zarzuela común y fueron rodadas en color. Por otro lado, y debido a la evolución técnica del séptimo arte, Iquino crea una obra más cinematográfica y menos teatral. Además, mientras que en el *film* de 1924 Noriega rueda escenas que carecían de dinamismo al utilizar planos estáticos, siempre generales, y con decorados poco detallados, Iquino huye de dicho estilo y busca resultados más cinematográficos

Atendiendo a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas, respetándose las tramas personales, sus evoluciones dentro de la historia y sus arcos argumentales. Así, Ezequiela, Eloísa, Matías, Agustín, Adrián y Marcelina, entre otros, aparecen de forma idéntica en ambas narraciones. La única modificación es que Patro cambia su nombre por el de Irene en la cinta de 1941.

En lo que respecta al argumento narrativo de las obras recogidas en este epígrafe, esta tesis doctoral ha podido comprobar la existencia de una misma estructura narrativa en la que están presentes unos acontecimientos clave iguales. Dicho esquema argumental cuenta la historia de Eloísa, una joven huérfana que vive con su tía y su

prima. Esta última tendrá un hijo del que no querrá hacerse cargo y lo dejará en manos de una gitana. Ante las murmuraciones de la gente del barrio, ella dirá que el hijo es de Eloísa y no suyo. La joven huérfana intentará limpiar su imagen pero todas las pruebas apuntan a que ella es la madre de la criatura. Finalmente, Ezequiela, amiga de Eloísa, descubrirá la verdad y demostrará que Eloísa no ha tenido ningún hijo. Continuando con las similitudes narrativas, la obra de 1941 mantiene, de forma idénticas, otras tramas argumentales presentes en la cinta original como los tonteos del señor Matías con varias mujeres, el fuerte carácter de Ezequiela, la llegada de Matías, la visita a la sacristía de todos los protagonistas, la decepción que siente Agustín y la reconciliación final entre Irene/Patro y su esposo Adrián.

No obstante, la obra del director catalán, Ignacio F. Iquino, introduce ciertas modificaciones con respecto a la cinta original. En primer lugar, se debe señalar que la obra de 1941 comienza de forma diferente a como lo hace la cinta de 1924. Así, Iquino presenta a la joven Eloísa mientras ella camina por la carretera haciendo *autostop* después de que se haya escapado de casa debido a los malos tratos recibidos por parte de su madre adoptiva[74]. En ese momento, la protagonista conocerá a Agustín, quien rápidamente se interesará por ella. Sin embargo, en la película de 1924, la joven protagonista acaba de perder a sus padres cuando su tía y su prima la invitan a quedarse con ellas. Pasados unos días, Eloísa conocerá a Agustín en casa de Ezequiela y Martín, siendo ese el momento en el que el joven se enamora de ella. Además, cabe destacar que esta trama no es el comienzo de la cinta de 1924, ya que Noriega empieza su obra presentando al matrimonio protagonista, Ezequiela y Martín. No será hasta transcurridos unos minutos cuando el espectador pueda conocer a la protagonista del *film*. Como se puede comprobar, este comienza difiere con el que Ignacio F. Iquino realiza en su obra, ya que el realizador catalán presenta a Eloísa desde el primer momento.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las escenas eliminadas en la cinta de 1941, Iquino suprime de su narración todo lo relacionado con el joven que seduce a Eloísa y a su prima y que es el padre del hijo de ésta. Continuando con las escenas eliminadas en la obra de 1941, también se obvian las situaciones cómicas del señor

[74] Esta mujer acoge a la protagonista de la casa de socorro, pero no duda en mandarle complicadas tareas y cuestionar todo lo que la joven hace.

Matías en las que el personaje iba a por agua, la comida de Ezequiela, Marcelina y sus familias en los Viveros y varias situaciones de gente externa a los protagonistas que malmeten sobre el origen de la madre del niño. Además, también se elimina la enfermedad y el fallecimiento de la madre de Eloísa.

Finalizando el análisis comparativo, esta investigación debe hacer hincapié en la ausencia de ejemplares completos de la obra de 1924. Este hecho hace que, al desconocer ciertas secuencias, escenas y acontecimientos de la cinta original, no se puedan descartar más modificaciones. Sin embargo, se ha podido comprobar que ambas obras narran una misma historia, protagonizada por unos personajes comunes y respetando, casi por completo, las tramas personales de los mismos. A pesar de las pequeñas alteraciones encontradas, esta tesis doctoral puede afirmar que la obra de 1941, dirigida por Ignacio F. Iquino, es un *remake* puro de la cinta de 1924 realizada por Manuel Noriega.

El milagro del Cristo de la Vega

- Original: *A buen juez, mejor testigo* (Federico Deán Sánchez; Manuel y Saturio Lois Piñeiro, 1926/1928)
- Primer *remake*: *El milagro del Cristo de la Vega* (Adolfo Aznar, 1941)

En 1926, el abogado bilbaíno y presidente de la Unidad Artística Cinematográfica Española (UACE), Federico Deán Sánchez, adapta al terreno cinematográfico un popular poema de José Zorrilla *A buen juez, mejor testigo* sobre una leyenda relacionada con el Cristo de la Vega de Toledo. En este sentido, conviene aclarar que la obra a estudio se estrena en el mes de abril de 1926, en el Teatro Cervantes de Madrid, pero solo como un pase privado y no como un estreno nacional. No obstante, y como señalan los investigadores Palmira González y Joaquín Cánovas (1993), autores del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930, Volumen F-2*, dos años después, en 1928, este abogado bilbaíno decide retomar la obra inicial en los laboratorios España Films, lugar en el que se realizará de nuevo un pase de prueba de la obra (p. 17). Así, se puede afirmar, la existencia de dos obras fílmicas distintas, creadas a partir de un mismo metraje, una en 1926 y otra en 1928.

Durante la búsqueda de información necesaria para la redacción de este apartado, esta investigación se ha encontrado con diversos puntos de vista respecto a la autoría de las piezas a estudio. En este sentido, y al igual que ocurre con otras películas de la época, resulta complicado precisar con exactitud quién asumió la realización de la cinta de 1928. Por un lado, Monserrat Claveras (2010, p. 310), autora del libro *La Pasión de Cristo en el cine*, establece que fueron los hermanos Manuel y Saturio Lois Piñeiro los encargados de dirigir la obra mientras que atribuye el papel de guionista a Deán Sánchez. Por su parte, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), autores del libro, *Biblioteca del cine español*, recogen dentro de su ficha técnica a Federico Deán Sánchez como director de la cinta a estudio. No obstante, ambos investigadores detallan lo siguiente:

> La realización de la película fue iniciada por Manuel Lois Piñeiro y Saturno Lois Piñeiro. Federico Deán Sánchez es el responsable de los rótulos. Al texto original de Zorrilla se le añadieron otros rótulos creados ex profeso por el adaptador. Para diferenciar uno de otros se utilizó letra de imprenta en los añadidos y bastardilla en los originales (p. 527).

Por último, se debe señalar que los investigadores Palmira González y Joaquín T. Cánovas adjudican la autoría de la obra inicial de 1926 a los hermanos Lois Piñeiro, mientras que el *film* de 1928 sería un proyecto cinematográfico encabezado por Deán Sánchez en el que se habría encargado de montar de nuevo, y probablemente de una forma distinta, el material filmado previamente por los hermanos Piñeiro.

Antes de continuar, se debe señalar que a pesar de las evidencias de la realización de una obra inicial en 1926, esta investigación no podrá incluirla entre sus cintas a estudio, ya que actualmente se carece de información relativa al argumento de dicho *film*, imposibilitando así su estudio en esta tesis doctoral. Sin embargo, sí se ha podido localizar documentación relacionada con la obra de 1928.

En otro orden de cosas, y profundizando en la obra literaria de referencia, cabe destacar que este poema de versos octosílabos escrito por el dramaturgo y poeta vallisoletano José Zorrilla bajo el título de *A buen juez, mejor testigo*, se encuentra en la obra titulada *Poesías* (1838). Atendiendo a los orígenes argumentales de la obra del

maestro Zorrilla, se debe señalar la inspiración del dramaturgo en una famosa tradición toledana sobre el Cristo de la Vega para la redacción de su poema. Profundizando en dicha leyenda, la periodista Mónica Arrizabalaga, publica un artículo en el diario *ABC* (23/03/2016) titulado *El cristo del brazo caído* que resume la historia escrita por el autor José Zorrilla.

> El poeta y dramaturgo vallisoletano contaba los amores de Diego Martínez con Inés de Vargas, a la que juró ante el Cristo toledano que se casaría con ella cuando regresara de la guerra en Flandes. La joven le esperó durante tres años al soldado y cuando al fin le vio regresar, salió corriendo en su encuentro. Diego, que volvió convertido en capitán […] renegó de la joven y de su juramento […].
>
> Desesperada, Inés pidió la intercesión del gobernador de Toledo, don Pedro Ruiz de Alarcón y viendo cómo Diego mentía, presentó como testigo al Cristo de la Vega ante el asombro de todos. Hasta la iglesia acudió el tribunal en pleno, Inés y Diego, junto a una multitud de curiosos y ante la imagen preguntó el notario: «Jesús, Hijo de María, ante nos esta mañana citado como testigo por boca de Inés de Vargas, ¿juráis ser cierto que un día a vuestras divinas plantas juró a Inés Diego Martínez por su mujer desposarla?».
>
> Zorrilla describe que «asida a un brazo desnudo una mano atarazada vino a posar en los autos la seca y hendida palma, y allá en los aires «¡Sí juro!», clamó una voz más que humana**».** Cuando la multitud alzó la vista, vio a la imagen con los labios abiertos «y una mano desclavada»**,** concluye la leyenda (s/p).

En este sentido, José Zorrilla plantea una historia de amor que, por avatares de la vida, debe ser vivida en la distancia. Además, el autor de esta obra intercala los temas amorosos con el honor, ya que no duda en introducir al Cristo de los Milagros como testigo del juramento realizado por un galán que tiempo después se negará a cumplir.

Una vez conocida y contextualizada la historia recogida por Zorrilla en su pieza literaria, esta investigación profundizará y analizará el argumento narrativo del *film* a

estudio. Así, Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro, *El cine mudo español en sus películas*, desarrolla de forma precisa y cuidada el argumento de dicha obra:

> Siglo XVII. Anoche en Toledo mientras en una oscura callejuela el joven Diego Martínez, como es su costumbre, aguarda una oportunidad para entrar en los aposentos de Inés de Vargas. Mas aquel día Diego protagoniza un ligero enfrentamiento con Iván de Vargas y Acuña, padre de la muchacha. Luego es descubierto por un sirviente y tiene que huir de la casa.
>
> Diego ha decidido alistarse en el ejército y ha de ir a combatir a Flandes. Antes de partir, Inés confía a su enamorado que su padre conoce la relación que les une y hace jurar a Diego ante el Cristo de la Vega que salvará su honor desposándose con ella a su vuelta del frente. Como el tiempo pasa y Diego no regresa, Inés se siente cada vez más consumida por la tristeza, que intenta mitigar rezando cada atardecer.
>
> Una tarde, mientras contempla el Tajo desde el torreón, la muchacha divisa una veintena de jinetes que se acercan. Baja a la calle y entre ellos reconoce a Diego Martínez, convertido en capitán, pero, sorprendentemente, éste niega conocerla. Inés pierde el sentido mientras Diego, sin ningún remordimiento, se aleja al galope. En reconocimiento a su comportamiento en el frente, el rey ha convertido al capitán Diego Martínez en caballero, tomándole a su servicio como capitán de lanceros.
>
> Desesperada, Inés va en busca de Diego, al que implora cumpla su promesa. Altivo y carente de toda piedad, el capitán ordena a la guardia que aparte a la chica de su presencia. Como último recurso, Inés acude a don Pedro Ruiz de Alarcón, gobernador de Toledo, en demanda de justicia. Ante el relato de la mujer, el gobernador ordena traer a su presencia a don Diego, quien mantiene no haber realizado nunca promesa de matrimonio a Inés. Entre sollozos, Inés afirma que el hombre miente y pone por testigo al Cristo de la Vega.

> Ante este dato, el gobernador decide que al atardecer tomará juramente al Cristo de la Vega. Prácticamente todo Toledo se da cinta en el templo. Solemnemente, el notario requiere a la imagen de Cristo para que preste juramente. Ante el asombro de los presentes, la imagen, desclavándose la mano, jura que es cierta la afirmación de la mujer. Conmocionados por el hecho, Inés y Diego deciden abandonar la vida mundana y confiar su vida a Dios (pp. 402 - 403).

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *La Nación* (08/10/1928) pone en valor que la obra "ha fijado sus escenarios en la ciudad imperial de Toledo, Toledo el único, y tienen presentación espléndida toda su riqueza monumental e histórica, que acondiciona y hace sensible la época del primer tercio del siglo XVII" (p. 6).

Continuando con las obras a estudio, en 1941, trece años después de la obra de 1928, el director aragonés Adolfo Aznar presenta su nueva película titulada *El milagro del Cristo de la Vega* y basada en el famoso poema de Zorrilla. En este sentido, se debe señalar que se trata de la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza. Así, Aznar realiza una película dramática, categorizada dentro del cine sonoro español, con una duración de 88 minutos, rodada en blanco y negro y con la incorporación del sonido, entre otros avances técnicos.

Teniendo en cuenta en el equipo técnico y artístico de la cinta, cabe destacar que Aznar fue el guionista y director del proyecto, mientras que Segismundo Pérez de Pablo y Pedro Brañas se encargaron de la fotografía y la música de este largometraje, una pieza producida por la compañía Castilla P.C. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, este *film* estuvo protagonizado por Niní Montián, Luis de Arnedillo, Mariano Azaña, José Bruguera y José Balaguer, entre otros.

Antes de profundizar en el argumento de la obra a estudio, se debe señalar que en la actualidad se conservan ejemplares de dicha cinta, lo que permite una visualización directa. En este sentido, Augusto M. Torres (2004) resumen en su libro *Directores españoles malditos*, la sinopsis de dicho *film*:

> Durante el reinado de Felipe II, en Toledo, don Juan de Silva […] y su hija doña Leonor de Silva […] recogen en mitad del campo al mujeriego Félix de Mendoza […], herido en un duelo. Éste aprovecha el amor que despierta en la doncella para urdir una estratagema, dormir una noche en su casa y hacerla pasar ante sus amigos como una más de sus conquistas, pero antes de irse a combatir como capitán a los Tercios de Flandes, doña Leonor de Silva le hace prometer ante el Cristo de La Vega que se casará con ella a su regreso. Dos años más tarde, tras tener algunas aventuras en Flandes, Félix de Mendoza regresa para descubrir que doña Leonor de Silva no le ha olvidado, que lo acusa ante un juez de incumplir su promesa de matrimonio y pone por testigo al Cristo de la Vega, que, en señal de asentimiento, desciende un brazo de la cruz. Cuando Félix de Mendoza le pide perdón y le ruega que se case con él, doña Leonor de Silva le responde que "Sólo puede casarse con el único que merece amor eterno" y se mete monja (p. 45).

Como se ha podido comprobar, el director aragonés modifica el título de la pieza literaria, desarrolla de una manera más sutil el desenlace de la misma y otorga un papel más importante de la figura religiosa en la narración. Además, este autor combina con acierto escenas con cierto aire teatral, números musicales e, incluso, algún baile.

Una vez finalizado el análisis individual de estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de realizar el estudio comparativo entre los argumentos de ambas obras, se debe tener en cuenta que la imposibilidad de visionar de forma directa la obra original de 1928 hace que se deba partir de las sinopsis recogidas a lo largo de esta investigación.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos obras reside en la incorporación del sonido. Un avance que ha sido incorporado en la gran mayoría de *remakes* estrenados durante esta década. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos películas están categorizadas dentro de drama romántico, basan su argumento en un mismo poema, utilizan la religión como un pilar fundamental de su narración y fueron rodadas en blanco y negro. Además, ambas

transcurren en la ciudad de Toledo durante el siglo XVII, compartiendo así espacio geográfico y temporal.

Atendiendo a los personajes presentes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas a pesar de que Aznar modifica sus nombres. Así, Inés, Diego e Iván pasan a llamarse doña Leonor, don Juan de Silva y don Félix en el *film* de 1941. Además, estas dos obras cuentan con la presencia del propio Cristo de la Vega y del gobernador.

Por otro lado, y profundizando en las similitudes y diferencias existentes entre ambas, esta investigación puede afirmar que las dos películas analizadas en este apartado mantienen la misma base argumental, respetando la leyenda toledana narrada por José Zorrilla en 1838. En cuanto a las diferencias, la única discrepancia encontrada entre estas dos creaciones audiovisuales está vinculada con el final del *film* de 1941 ya que difiere levemente con el de la obra original. Así, el desenlace de la obra de 1928 respeta fielmente el narrado en la leyenda de referencia, concluyendo su historia con el Cristo confirmando las palabras de Inés y ambos jóvenes retirándose a dos conventos. Sin embargo, en la obra de 1941, el director aragonés concluye su historia con el arrepentimiento de don Félix, que no duda en pedir nuevamente matrimonio a su antigua enamorada, aunque ésta lo rechaza ya que ha decidido entrar en una orden religiosa. Así, en esta obra sólo Leonor se retira al convento. En este sentido, cabe destacar que el cambio introducido por Aznar es mínimo. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas obras.

En definitiva, ambas obras narran una misma historia basada en la pieza de José Zorrilla, con personajes similares y acontecimientos clave idénticos. Así, los cambios introducidos por Adolfo Aznar en el argumento son secundarios. La única novedad relevante es la incorporación del sonido al metraje de la obra de 1941. Independientemente de ese aspecto, y ante la imposibilidad de analizar más detalladamente la obra original, esta tesis doctoral establece que la película de Adolfo Aznar es un *remake* semipuro de perspectiva de autor del *film* de 1928.

Pilar Guerra

- Original: *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926)
- Primer *remake*: *Pilar Guerra* (Félix de Pomés, 1941)

En 1926, el director, guionista y actor santanderino José Buchs estrena su nueva película titulada *Pilar Guerra*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por María Antonieta Monterreal, Juan de Ordueña y Rafael Calvo, basa su argumento en una novela homónima escrita por el dramaturgo madrileño Guillermo Díaz-Caneja en 1920. Cabe señalar que esta obra es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria.

En lo que respecta a la obra de referencia, Guillermo Díaz-Caneja estrena su nueva trabajo literario que lleva por título el nombre de la protagonista de su historia. Con esta obra, el madrileño presenta una historia donde se combina la dureza de la época, la crítica social y los primeros pasos en la lucha a favor de la mujer. Además, utiliza como pilares fundamentales los sentimientos y el honor. En este sentido, Díaz-Caneja muestra a Pilar, una joven huérfana que acaba de terminar sus estudio de magisterio y comienza a trabajar en una escuela en el norte de España. La obra, un melodrama burgués, plasma las vivencias de la joven protagonista, al igual que las desigualdades sociales de la España de principios de siglo. Así, Pilar será despreciada por su profesión, considerada poco digna para algunos de los personajes de la obra. Otro elemento clave de la obra es que la joven deberá luchar por el amor de su vida. Profundizando en el argumento de la obra, Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*, resume de la siguiente manera la historia narrada por el escritor madrileño:

> A los veintipocos años, huérfana de padre y madre y con los estudios de Magisterio recién terminados, Pilar Guerra se instala como maestra en un pueblecito costero del norte de España. Allí encuentra la amistad y el apoyo de Felipe, profesor de la sección masculina del colegio. También descubre Pilar el amor en la persona de Luciano, hijo del Alcalde de la localidad, que vive en Madrid empeñado en iniciar una carrera como escultor. El Alcalde se opone rotundamente a este noviazgo. Pilar recibe orden de traslado a una escuela de Andalucía. De paso por Madrid, enferma la criada de Pilar, llamada Ramona,

por lo que la joven maestra decide quedarse en la capital y buscar trabajo que consigue como modelo de un conocido escultor que resulta ser maestro de Luciano. Al azar de su vida en Madrid, Pilar encuentra en la calle a Margot, a quien conoció en el pueblecito norteño como amiga de su novio. Margot es una cocota de alto copeta; en su casa y sin proponérselo, Pilar se convierte en amante de Luciano. Amándole, pero deseando tomar venganza de su caída, Pilar emprende una vida de lujo a costa de su novio-amante que pone a éste en graves apuros profesionales y económicos. El Alcalde llega a Madrid, alarmado por las noticias que le han comunicado sobre la situación de si hijo, pero enferma y debe regresar a casa. La madre de Luciano escribe una carta llena de compasión a Pilar por lo que la muchacha decide abandonar su venganza y acudir en auxilio de su amante, convenciendo al escultor maestro de Luciano para que no se presente en un concurso de arte y deje así el camino libre a su discípulo. Pilar Guerra regresa al pueblo de Luciano, instalándose en casa de Felipe, el maestro, que vive con su madre. A pesar de sentir sólo una sincera amistad hacia Felipe, acepta casarse con él pero es convencida por su futura suegra para que no dé un paso en falso. Con ayuda de la madre de Luciano, Pilar contrae matrimonio con el hombre a quien de verdad ama (p. 198).

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1926, seis años después de la publicación de la pieza literaria de Guillermo Díaz-Caneja, el cineasta santanderino José Buchs estrena la película *Pilar Guerra*, llevando así por primera vez a la gran pantalla la historia de esta joven. Como se ha podido comprobar, Bcuhs respeta el título de la pieza literaria de referencia. Con esta obra, y como señala Lohaz (2005), el director cántabro "muestra […] su perfil más liberal en cuanto a sus ideas sobre los comportamientos y prejuicios sociales" (p. 39).

En lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos de la cinta, Alberto Arroyo será el encargado de la fotografía de la obra, mientras que María Antonieta Monterreal, Juan de Orduña[75], Rafael Calvo, Modesto Rivas y María Comendador encabezan el elenco actoral de la obra. Por último, la empresa encargada de la producción del *film* es

[75] "Este sería la principal baza publicitaria, pues no se dejó en ningún momento de recordar en los carteles, y en los propios rótulos del film, que era el mismo actor de *Boy*" (Nieto, 2012, p. 114).

Films Linares, una sociedad creada por Abelardo Linares, mientras que la distribución estuvo en manos de Triunfo Films.

Con esta obra, Buchs presenta un drama romántico categorizado dentro del cine silente nacional y rodada en blanco y negro. Con respecto a la duración, actualmente la copia conservada de la cinta muestra un total de 62 minutos de material filmado. En lo que respecta a dicho ejemplar, la Filmoteca Española explica que el *film* está incompleto, faltando rótulos y algunas escenas. A pesar de ello, durante el proceso de restauración se ha utilizado la novelización de la película publicada en *La Novela Cine* como base argumental para la recuperación de los rótulos desaparecidos. Además, se han confeccionado unos breves resúmenes aclaratorios de las escenas que no han podido ser recuperadas.

Profundizando en el argumento de la obra de Buchs, ésta se centra en la historia de Pilar, una joven profesora que vive en un pequeño pueblo a orillas del Cantábrico llamado Araceli. La joven mantiene una relación con Luciano, un joven escultor de porvenir e hijo del alcalde don Javier. Sin embargo, el padre no acepta el noviazgo ya que quiere que su hijo se case con una mujer de clase alta.

Un día, don Javier acude a casa de Pilar para pedirle que termine su relación con su hijo, pero la joven lo rechaza y echa al alcalde de su casa. Debido a que su plan no ha funcionado, éste envía a su hijo de viaje al extranjero, mientras que logra que Pilar tenga que abandonar el pueblo al ser trasladada a un destino lejano. Sin embargo, la joven pide permiso para poder cuidar en Madrid a Ramona, una señora mayor que es como su madre y que se ha puesto enferma. Una vez terminada la prórroga, se queda sin trabajo y debe sobrevivir vendiendo sus bienes más preciados en casas de empeño. Cuando los objetos se acaban, la joven comienza a trabajar como modelo para el escultor Ángel Roberto. Este artista, que resulta ser el antiguo maestro del joven Luciano, no tarda en enamorarse ella, a pesar de que Pilar le deja claro que esa relación no procede.

Pasado el tiempo, Luciano regresa de su viaje y contacta con antigua gracias a Margot, una amiga en común. Una vez juntos, el muchacho se sobrepasa con Pilar y la viola. A partir de ahí, la muchacha se propone destruir la vida de Luciano. Para ello

Pilar logra que éste gaste grandes cantidades de dinero, teniendo que pedírselo a su padre y contrayendo grandes deudas económicas. Así, los ecos de la mala vida de Luciano llegan rápidamente a don Javier, quien escribe una carta a su hijo advirtiéndole de que sabe que está malgastando su dinero, pero Luciano obvia esa carta y continúa con su vida de excesos junto a Pilar. Por otro lado, doña Elvira, la madre del joven, escribe una carta desesperada a la antigua maestra con la que consigue que reconsidere su postura y permita que Luciano vuelva a ser una buena persona. Así, Pilar no duda en pedir a Ángel que no participe en un concurso de escultura, al que Luciano también se presenta, para que así el joven pueda ganar y recuperar algo de dinero. Sin embargo, éste lo malinterpreta todo y la joven acaba volviendo sola al pueblo.

Una vez allí, Felipe, un hombre enamorado de la maestra, le pide matrimonio y ella acepta simplemente por agradecimiento. Mientras tanto, Luciano descubre lo que Pilar intentaba hacer y arrepentido vuelve al pueblo para también pedirle matrimonio, pero la joven lo rechaza. A pesar de todo, Felipe se da cuenta de los sentimientos de la joven y decide renunciar a ella. Poco después, Luciano enferma y su familia pide a Pilar que acuda junto a su hijo. Finalmente, el hijo del alcalde se recupera gracias a los cuidados de la joven, gana el concurso y se casa con ella.

Tras haber conocido el argumento, se puede observar que José Buchs rompe con su trayectoria algo conservadora, realizando un melodrama con un fuerte contenido social y, en cierta forma, con pinceladas feministas. Como se puede comprobar, Pilar es una mujer valiente, luchadora y trabajadora, que cuenta con una fuerte personalidad y que en ocasiones se mueve por impulsos pasionales frente al protagonista masculino. Cabe destacar que la protagonista no duda en enfrentarse a hombres, como el alcalde don Javier o el propio Luciano, algo poco visto en la sociedad de la época. Sin embargo, este enfoque liberal se diluye con el desenlace, ya que la mujer acaba cediendo a las presiones sociales, justificando sus actos y agradeciendo haber sido perdonada por el protagonista masculino. De esta forma, se esfuman los aires liberales y feministas de la película, al concluir con un típico matrimonio convencional y burgués.

Como defiende el investigador Ignacio Lahoz (2005), Pilar es un "personaje femenino de carácter firme e independiente" (p. 39). Además, a diferencia de la primera adaptación cinematográfica, la novela de Díaz Caneja presenta a una "protagonista

socialmente más radical y rupturista" (p. 39). En este sentido, Lahoz defiende que la obra refleja la evolución de la mujer en la sociedad moderna.

> *Pilar Guerra* constata que el acelerado siglo veinte y la vida urbana han introducido nuevos modos de vida que dejan obsoletos los convencionalismos morales y sociales en torno a la mujer. Más allá de su dramática peripecia, este personaje se convierte en el exponente de un nuevo tipo de mujer, trabajadora, independiente y movida por nuevos valores que, aunque tímidamente, aparecen en la España de la época (p. 39).

A pesar de la fuerza de la narración y el mensaje que se esconde entre las tramas de los personajes, esta primera adaptación cinematográfica no alcanza el éxito esperado. En este sentido, la escasa publicidad hace que se consiguiera una repercusión mínima entre el público de la época, estando tan sólo tres días en cartel en el Palacio de la Música. Así, se debe señalar que uno de los motivos por los que *Pilar Guerra* (1926) no alcanzó el éxito esperado fueron las malas criticas publicadas en la prensa de la época. Dichas reseñas cinematográficas calificaban la obra como "una película más con aciertos parciales" (*La libertad*, 22/12/1926, p. 7), e incluso la llegaron a considerar como una película pobre, carente de recursos económicos y que no conseguía aprovechar las ocasiones para que el equipo se luciese (*El cine*, 17/11/1927, nº 814).

Por otro lado, y continuando con las adaptaciones cinematográficas de la novela de 1920, en 1941, quince años después del estreno de *Pilar Guerra* (1920), el director barcelonés Félix de Pomés presenta su nueva película, que utiliza al igual que Buchs, el nombre del personaje protagonista como título. Cabe señalar que esta película es la segunda versión cinematográfica de la novela de referencia.

Con esta obra, el autor barcelonés se estrena como director cinematográfico, siendo, por tanto, la cinta de 1941 su ópera prima. Además, este realizador también es el encargado del guión de la obra y del papel protagonista de la misma. Por su parte, Pascual Godes y José Gaspar son los responsables de la música y la fotografía de la narración, respectivamente. En cuanto al elenco actoral partícipe en esta narración, cabe mencionar a Adela Medina, Manuel de Melero, Teresa P. Molgosa, Eloísa Romero, Pilar Fuste, José Telmo, Enriqueta Villasiul y el propio Félix de Pomés. Así, Pomés

presenta una cinta sonora, con una duración de 95 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por las empresas Hispania Artis Films y Producciones Cinematográficas Rosa, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de CIFESA.

Antes de continuar, cabe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1941, lo que imposibilita realizar un visionado directo del material filmado. En este sentido, la ausencia de investigaciones previas, el poco interés generado en la prensa del momento[76] y las escasez de cualquier otro tipo de información relacionada con la cinta de 1941, también dificultan su estudio. Sin embargo, la existencia de una completa y detalla sinopsis argumental correspondiente a la obra de 1941 realizada por el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4,* permite que tesis doctoral pueda acceder a la historia narrada. En este sentido, y debido a que será la base del posterior análisis comparativo, se recogerá en toda su extensión dicha sinopsis.

> Araceli, el bello pueblecito costero, tiene como maestra municipal una bellísima muchacha, alegre y simpática. Se llama Pilar Guerra, y hasta hace poco era querida y alabada por su alegría y buen carácter; pero Pilar ha prestado oídos a los galanteos de Luciano, hijo del alcalde, y desde entonces las murmuraciones se ceban en ella, sobre todo del colectivo masculino, despechado por la elección de la maestra. Influye en ello también el que don Javier, el alcalde, no ve con buenos ojos las relaciones de su hijo, que allá en Madrid lleva camino, junto a su maestro Luis Roberto, de alcanzar la gloria como escultor. Llega Luciano al pueblo, y su primera visita es para Pilar, a quien una vez más propone que se marche con él a Madrid, único medio que se le ocurre para vencer la oposición paterna, pero ella se niega rotundamente. Don Javier, deseoso de cortar aquellos amores que son su desazón, visita a Pilar y, primero con ruegos y más tarde con amenazas, la conmina a que deje a Luciano. Pilar le contesta que es a su hijo a quien debe hacer tales recomendaciones y, en vista de la grosería del alcalde, le echa de su casa. Deseoso de vengarse, don Javier consigue que Pilar sea trasladada a otra localidad muy distante de Araceli. Pilar

[76] Al igual que en el caso de la cinta original, esta baja repercusión mediática se traduce en un bajo número de noticias o críticas relacionadas con el *film* a estudio.

emprende viaje con su criada de toda la vida. Hace escala en Madrid, donde enferma la criada, y por este motivo Pilar no puede tomar posesión de su nuevo destino. Muy pronto su situación se hace angustiosa, sin que basten para aliviarla los esfuerzos de sus compañeros de pensión, que se afanan en buscarle clases particulares. En tal circunstancia, lee en un periódico un anuncio de un escultor que solicita modelo muy bien remunerada. Venciendo sus naturales recelos, se presenta en casa del escultor que no es otro que Luis Roberto, el maestro de Luciano. Desde el primer momento es atendida solícitamente por el artista y por la hija de éste. Luis Roberto se enamora de Pilar, pero oculta sus sentimientos. Margot, una mujer de vida equivocada, amiga de Luciano y a quien Pilar conoció en Araceli, tiene un encuentro casual con la maestra. Consigue que Pilar le prometa una visita. Al llegar a casa de Margot es obsequiada con bebidas que la embriagan ligeramente, y encontrándose en ese estado se presenta Luciano, que no halla dificultades para conseguir sus turbios propósitos. Ante lo irremediable, Pilar siente nacer en su pecho deseos de venganza y se queda a vivir con Luciano, llevando una vida ostentosa que muy pronto la lleva a la bancarrota. Incapaz de resistirse a los deseos de su amante, Luciano cae en manos de usureros que le facilitan grandes sumas, hasta que la noticia llega a Araceli, causando la consiguiente alarma. Luciano siente ahora celos de Luis Roberto, a quien incluso llega a provocar, sin que el maestro responda al insulto. Se avecina una exposición en la que se otorgará un cuantioso premio a la mejor escultura, lo cual podría ser una solución para Luciano, peor él y todos los amigos están convencidos de que si Luis Roberto presenta la escultura que hizo con Pilar como modelo, para él será el premio. A pesar de todo, se decide a trabajar con afán, y en esa situación le sorprende su padre, que ha llegado con la intención de terminar con las locuras de su hijo. Tras perdonar a Luciano, marcha a entrevistarse con Pilar, que nuevamente lo expulsa de su casa. Una carta que a los pocos días recibe de la madre de Luciano consigue más que todas las amenazas de don Javier. Pilar acude al estudio de Luis Roberto en busca de consejo, y hasta allí la sigue Luciano, loco de celos. Irrumpe en la habitación donde están Pilar y su maestro, quienes pronto le calman, haciéndole saber la verdad de sus relaciones. Deseoso de la dicha de Pilar, Luis Roberto rompe la estatua candidata al primer premio, dejando así el camino libre al triunfo de Luciano que, efectivamente, llega a los pocos días. Arrepentido don Javier de su

antigua obcecación ya no tiene inconveniente en recibir con los brazos abiertos a Pilar Guerra, que en unión de Luciano se presenta Araceli (pp. 426 – 427).

Como se puede comprobar, Félix de Pomés mantiene, con una gran similitud argumental el melodrama burgués escrito por el novelista Guillermo Díaz Caneja en 1920. Así, el director barcelonés respeta los personajes, las localizaciones, las tramas personales, los conflictos y la esencia argumental de la obra base. Además, este cineasta respeta el contenido social de la obra de referencia, manteniendo una cierta reivindicación del papel de la mujer. De hecho, la protagonista sigue siendo una mujer fuerte, con carácter y que no se eje amedrentar por los hombres. Sin embargo, el final positivo sigue rompiendo este mensaje empoderador ya que la joven acaba arrepintiéndose de todo y casándose con Lucio.

Profundizando en la crítica de la época, Miguel Ródenas, periodista y crítico cinematográfico del diario nacional *ABC* (09/11/1941), considera la obra de 1941 como "una película – producción nacional- simpática por el argumento, decorosamente lograda e interesante en muchos aspectos" (p. 21). Además, Ródenas elogia los paisajes naturales utilizados en la obra, al igual que la buena fotografía del *film*. Sin embargo, y en cuanto a los expertos cinematográficos, se debe señalar que Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*, critica la película de Félix de Pomés ya que le "resulta torpe, deshilvanada, falta de ritmo, con fallos de montaje y de planificación, de elipsis y de dirección de actores. Cine pasado de moda, aún en el momento en que se hizo" (p. 199).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se debe profundizar en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, cabe señalar que, debido a que la obra de 1941 carece de ejemplares conservados, esta investigación utilizará como punto de partida la sinopsis argumental de la misma.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencias entre estas dos cintas reside en que la película de 1941 incorpora el sonido, un elemento que ayuda a dinamizar la historia, dar agilidad a la narración y suprimir los carteles presentes en el cine mudo. En lo que respecta a las semejanzas, ambas películas son

largometrajes dramáticos con una importante trama romántica, están protagonizadas por personajes femenino fuertes y con carácter, basan su argumento en una novela común y fueron rodadas en blanco y negro.

Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes, estas dos cintas cuentan con los mismos protagonistas, manteniendo unas tramas personales, arcos argumentales y desarrollo narrativo comunes. Así, Pilar, Luciano, don Javier, Margot y doña Elvira están presentes en ambas cintas. No obstante, el director catalán cambia el nombre del maestro escultor, pasando de llamarse Ángel Roberto a Luis Roberto, un dato secundario que no modifica ningún aspecto de esta nueva obra. Además, suprime la presencia de Felipe, pretendiente de Pilar al final de la cinta original, y de su madre doña Mónica. Con estos personajes, Félix de Pomés suprime todas sus tramas argumentales.

Profundizando en las semejanzas argumentales, y como se ha podido comprobar, estas dos obras mantienen un esquema narrativo base, establecido en la novela literaria referencia, y en el que también están recogidos los acontecimientos clave de la misma. En lo que respecta a las modificaciones, y aunque estas dos cintas mantienen un feliz desenlace común, se debe señalar que cada cineasta utiliza un camino distinto hasta llegar a él. En este sentido, la obra de 1926 muestra que Luciano cae enfermo tras recibir la noticia del futuro enlace entre Pilar y Felipe. En ese momento, Pilar vuelve a su lado para cuidarlo y el joven, poco a poco, comienza a mejorar. Sin embargo, el director de la película de 1941, al eliminar el personaje de Felipe, también suprime la trama en la que Pilar acepta casarse con él. Así, Pomés concluye su obra una vez que se ha aclarado el malentendido entre Pilar, Luciano y su maestro escultor. Por lo tanto, también se suprime el hecho de que Pilar tenga que acudir al lado de su ex pareja como consecuencia de la enfermedad del joven. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1941, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas obras.

Conocidas y analizadas las dos obras a estudio, y teniendo como referencia la sinopsis del *remake* cinematográfico de 1941, esta investigación puede asegurar que ambas piezas guardan un gran parecido. Así, se puede afirmar que Pomés vuelve a llevar a la gran pantalla la historia de amor, celos, maldad, venganza y arrepentimiento,

narrada ya previamente por José Buchs en 1926. Por ese motivo, la película de 1941 es un *remake* semipuro de perspectiva de autor del *film* estrenado en 1926 titulado *Pilar Guerra*.

La aldea maldita

- Original: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)
- Primer *remake*: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942)

El 8 de diciembre de 1930, el director, productor y guionista aragonés Florián Rey estrena su nueva obra cinematográfica titulada *La aldea maldita* (1930). Esta obra, un drama rural protagonizado por Carmen Viance, Pedro Larrañaga y Víctor Pastor, es una cinta original, rodada en blanco y negro, y con una duración de aproximadamente 60 minutos. Además, Rey es el encargado de dirigir y escribir este *film* dramático ubicado dentro del cine mudo[77] español. Esta nueva obra, como señala José Luis Alcaide (2004) en su artículo *La aldea maldita y la cultura fin de siglo*, "constituye uno de los hitos más celebrados del cine mudo español" (p. 121), llegando a ser considerada como una de las mejores obra fílmicas del cine silente nacional. Sin embargo, también existen detractores de esta obra que critican su tono tosco, al igual que su sobrio tratamiento, llegando a calificarlo como un "machista folletín que ha envejecido mal" (Martínez, 1999, p. 28).

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo de Florián Rey como director, productor y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Alberto Arroyo y Pauliano Méndez fueron los encargados de la fotografía y de los decorados del *film*, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Carmen Viance, Pedro Larrañaga, Amelia Muñoz, Pilar Torres, Ramón Meca, Víctor Pastor, Antonio Mata y Modesto Rivas, entre otros. Además, esta película se debe señalar que esta película fue producida por Florián Rey-Pedro Larrañaga.

[77] La obra de Rey está categorizada comúnmente como una película de cine mudo. En lo que respecta al rodaje y a su proceso de creación, el *film* de 1930 fue concebido como una obra sin sonido. Posteriormente, debido al éxito que tuvo la película en un pase privado para la crítica en Madrid, se decide sonorizar la película en París. Por ese motivo, Rey y su equipo fueron a la capital francesa con el fin de doblar la obra en los Estudios Tobis. La obra llegó a estrenarse en terreno francés con un elogiable éxito y casi un año en cartel. Actualmente no se conservan ejemplares de la obra sonoriza y por ese motivo se piensa que la película de Rey siempre fue muda.

En cuanto a las habilidades del cineasta maño, el investigador Caparrós (1981), afirma que una de las mejores cualidades de Rey era su síntesis narrativa. Así, "Rey encadena los planos de forma lineal, con una economía inhabitual, hasta presentar las situaciones en términos puramente visuales" (p. 78). A través de esta técnica se muestra al espectador "las inquietudes de los personajes, desnudando su intimidad y poniendo de manifiesto su innovador sentido de la narrativa cinematográfica" (p. 78).

Dejando de lado la crítica, se debe señalar que la idea de esta obra nace durante la búsqueda de localizaciones exteriores para la película *Los chicos de la escuela* (1925) ya que Rey descubre Pedraza de la Sierra. Así, el director maño se inspira en este pequeño pueblo de la provincia de Segovia, que había sufrido malas cosechas durante los últimos años y en el que sus habitantes empiezan a emigrar por la situación que les había tocado vivir. En este sentido. De hecho, a la llegada de Rey a la zona, la localidad contaba con apenas trescientos habitantes, lejos de los 15.000 vecinos que el pueblo llegó a tener. Esta situación impacta y motiva al director aragonés a escribir el guión de una película, llegando a tener un primer borrador en apenas una semana. Sin embargo, el proyecto es rechazado por varias productoras y es su amigo y actor Pedro Larrañaga quien decide financiarlo.

Al igual que lo ocurrido en Pedraza de la Sierra, la historia narrada en esta obra se desarrolla en una pequeña población castellana, de escasos recursos, castigada por la falta de cosechas y azotada por el éxodo de sus habitantes a la gran ciudad. *La aldea maldita* (1930) refleja, por tanto, la realidad social de la época y además transcurre en el mismo tiempo que su rodaje, 1929 - 1930. A través de esta obra, "un *film* crítico-costumbrista" (Caparrós, 1981, p. 78), Florián Rey centra su historia en uno de los grandes problemas que sufre el país en aquel momento, "la emigración masiva de un pueblo castellano que huía de la sequía, trasladándose a la capital con el fin de subsistir" (p. 78).

Atendiendo al argumento de la obra, la historia comienza en Luján, un pueblo castellano sumido en la pobreza. Allí vive Juan Castilla rodeado del cariño y el amor de su mujer Acacia, su hijo y su padre ciego. No obstante, las tormentas y el granizo destruyen las cosechas por tercer año consecutivo y, ante tal desgracia, la gente decide irse del pueblo y probar suerte en la capital. Debido a la desesperación, Juan agrede al

usurero del pueblo, el tío Lucas, y termina en la cárcel. Paralelamente, Magdalena, amiga de Acacia, consigue convencer a la protagonista para que deje a su familia y se marche con ella a trabajar a la ciudad. Poco después, el tío Lucas rectifica y libera a Juan, quien vuelve con su padre y su hijo.

Tres años después, Juan ocupa el puesto de capataz en una granja situada en una localidad cercana, a donde se ha llevado a su familia. El día de su santo, Juan y unos amigos deciden ir a celebrarlo a la capital y al entrar en un bar de alterne Juan descubre que Acacia trabaja allí. Ante esta situación, y sin pensárselo dos veces, Juan obliga por la fuerza a su esposa a volver a casa. No sin antes hacerle prometer que ocultará lo ocurrido, que no se acercará a su hijo y que abandonará la casa para siempre el mismo día que el abuelo fallezca. Una vez allí, la mujer vive un calvario debido a la extraña situación que le ha tocado vivir. Con el paso del tiempo, el padre de Juan fallece y Acacia cumple su promesa, dejando el hogar familiar.

Más adelante, y como consecuencia del frío invernal que azota la zona, Acacia resulta gravemente enferma y debe ser ingresada. No obstante, la mujer desea volver junto a su familia, fugándose del sanatorio para volver a su casa en Luján. Allí la encuentra Juan, totalmente enajenada y meciendo una cuna vacía, pero con el beso de su hijo, la mujer sonríe y recupera la cordura.

En este sentido, y como se puede comprobar, el *film* de Rey se puede considerar un verdadero intento de cine social ya que retrata la dura realidad que viven en esa época los campesinos. El realismo de la historia se mezcla, con un escabroso melodrama, marcado por el rencor. Así, Florián Rey evita caer en una visión amable de la España más profunda o en el folklorismo más estereotipado. El director maño mantiene su mirada realista y sincera de la época en la que se desarrolla la acción. Por otro lado, y debido al peso que tiene en esta época la iglesia, los aspectos religiosos están presentes en la obra. Así, los habitantes del pueblo llegan a creer que las malas cosechas y la falta de lluvia son consecuencia de una maldición. En lo que respecta a la estética, este realismo audiovisual se encuentra cercano al estilo documental, adquiriendo un tono natural y puro.

Por otro lado, se debe señalar que uno de los temas que marcan esta película es el honor. Este sentimiento, protagonista en muchas de las obras de la época, esta claramente retratado en la narración, llegando a incluirse en uno de los rótulos de la película. Además, la obra también trata otros aspectos como el caciquismo, el abuso del poder, la familia o las diferencias generacionales. Este último matiz se puede observar en las diferencias que existen entre el hijo del matrimonio y su abuelo.

Antes de proseguir, esta investigación debe señalar que los expertos cinematográficos consideran que existe una segunda versión de *La aldea maldita*, estrenada entre la obra de 1930 y la de 1942. Esta nueva cinta se trataría de la versión sonorización del *film* mudo de 1930 llevado a cabo en los Estudios Tobis en París. Así, José Luis Alcaide (2004), autor del artículo *La aldea maldita y la cultura fin de siglo*, asegura que esta nueva obra "acarreó diversas modificaciones y un nuevo montaje" (p. 121). En este nuevo proyecto, Florián Rey participó escribiendo los diálogos correspondientes a las nuevas escenas, reorganizando ciertas secuencias completas y elaborando un nuevo montaje acorde con las partituras musicales. Además, esta nueva obra también fue financiada por el actor y productor Pedro Larrañaga, coproductor en la cinta de 1930 junto a Florián Rey. No obstante, la obra está desaparecida y, por este motivo, esta investigación no la tendrá en cuenta para su posterior análisis.

Continuando con las obras a estudio, en 1942, Florián Rey realiza la primera versión cinematográfica de la película de 1930. Como se puede comprobar, el propio director aragonés es quien lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Acacia y Juan. En esta nueva versión, la historia se actualiza y se incorpora el sonido. No obstante, y como ya ocurrió con la cinta de 1930, Rey continúa presentando al público una obra de crítica-costumbrista.

En cuanto a los aspectos técnicos y artísticos de la obra a estudio, se debe señalar que Florián Rey vuelve a ser el encargado de la dirección de la obra y de la elaboración de su guión. Además, Heinrich Gärtner es el responsable de la fotografía del f*ilm*, mientras que José Vinader, Guadalupe Martínez del Castillo y Rafael Martínez son los profesionales encargados del apartado sonoro y musical de la pieza cinematográfica de 1942. Por otro lado, el elenco actoral partícipe en el *film* está encabezado por Florencia Bécquer, Julio Rey de las Heras, Delfín Jerez y pablo

Hidalgo, entre otros. Por último, P.B. Films es la empresa encargada de producir la obra, mientras que Chamartín será la responsable de la distribución.

Con esta obra, Florián Rey versiona un importante éxito de su pasado, siendo esto un arma de doble filo ya que, a pesar del tiempo transcurrido entre obra y obra, esta nueva versión siempre va a ser comparada con la cinta original. Según afirma Imanol Zumalde (1999) en *Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de "La aldea maldita",* el director maño se enfrenta a un gran desafío al "tener que revalidar su valía autoral luego de casi dos décadas tras la cámara, con una historia a la que había sabido conferir una forma excelsa con los mimbres expresivos del mudo" (p. 456). Para ello, Rey "debía adaptar (su nuevo proyecto fílmico) con equivalente pericia y calidad artística a los tiempos que corrían" (p. 456).

Además, según afirma este autor, esta nueva obra se ve influenciada "por dos circunstancias: una de naturaleza política -el doloroso trance de la Guerra Civil y la ulterior instauración del régimen franquista-; la otra puramente cinematográfica -el advenimiento y la plena instalación del sonido en el lenguaje cinematográfico-" (p. 456). Así, el director maño debe enfrentarse a nuevos aspectos sociales que no existían cuando realizó la obra de 1930, especialmente a la situación política del momento y a la censura como instrumento de control. Además, también tuvo que incorporar los nuevos avances y desarrollos técnicos vinculados con el séptimo arte.

Antes de proseguir con la comparación entre ambas obras conviene profundizar en el argumento del *film* de 1942. Así, Florián Rey lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Juan y Acacia, reviviendo la dura situación que atraviesa el pueblo castellano castigado por las malas cosechas. En líneas generales, y a pesar de realizar ciertas alteraciones narrativas, cabe destacar que Rey respeta la base argumental de su obra de 1930. En este sentido, Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950), Volumen F-4*, resume de la siguiente manera el argumento de esta obra:

> En una aldea castellana después de varios años de malas cosechas la miseria es tan grande que sus habitantes se ven obligado a emigrar a Salamanca. Entre éstos se encuentra Juan, joven campesino que deja en la aldea a su mujer

> Acacia, su padre ya anciano y su hijo recién nacido. La mujer por su cuenta decide marcharse a la ciudad abandonando a su familia. Pasan los años y Juan encuentra accidentalmente a Acacia en un cabaret. Después de una violenta escena la obliga a volver a casa con la condición de que no podrá acercarse a su hijo. Ella, resignada, accede a cumplir el papel de esposa frente al anciano que desconoce la situación. Al morir éste, la mujer es expulsada de la casa familiar. Al cabo de varios años, las cosechas mejoran trayendo la prosperidad a la aldea. Acacia vuelve y es perdonada por Juan, quien la acoge en la casa organizando una gran fiesta para celebrar su regreso (p. 31).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación incidirá, de una forma detallada, en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Atendiendo al los aspectos técnicos y artísticos, la obra de 1942, al igual que su predecesora, mantiene la imagen en blanco y negro, no obstante esta nueva cinta incorpora el sonido a su realización. Profundizando en la realización de esta película, y como el propio director aragonés explica en una entrevista concedida a Domingo F. Barreira (Primer plano, 07/02/1943), Rey apuesta por planos fijos frente al dinamismo ya que sostiene que planteó su nuevo proyecto cinematográfico como "un alarde de estatismo. Un cine de retablos. […]. El dinamismo sentimental, frente al dinamismo loco y superado de las sobreimpresiones, de los fundidos a todo pasto" (p. 12). Como se puede comprobar, Rey realiza un cine a su medida, bajo su punto de vista y mostrando como él mismo ve la acción de la obra, la historia y los acontecimientos que ocurren en ella.

Además, Rey elimina la austeridad cotidiana de la gente de la zona y los personajes vestidos con ropas sencillas pasan a lucir trajes regionales, suprimiendo así la imagen realista y cotidiana lograda en la obra de 1930. Continuando con los elementos artísticos, la obra de 1942 utiliza un *atrezzo* recargado, emplea un mayor número de escenas corales plagadas de figurantes y trabaja con imágenes más planas y estáticas. Otro aspecto que diferencia a ambas obras es que, al contrario que en la cinta original, la versión de 1942 fue realizada, casi en su totalidad, en los estudios Chamartín, empleando para ello decorados artificiales que buscaban imitar las calles y las casas de un pueblo castellano. En este sentido, sólo se rodaron en exteriores las

imágenes de la caravana que abandona el pueblo y los planos de las cosechas. Sin embargo, Florián Rey incorpora diversos avances cinematográficos a la realización de esta nueva obra de 1942, como el uso de la banda sonora, *travellings* y planos de gran belleza plástica.

En otro orden de cosas, la película de 1942 se diferencia de la obra original en que está dividida por capítulos presentados por carteles con letra gótica que le otorgan un carácter antiguo. En este sentido, Agustín Sánchez Vidal (1987) señala en su artículo titulado *Florián Rey y las dos versiones de "La aldea maldita"*, que "toda la película adquiere un aire arqueológico, folklorizante, que la diferencia profundamente de la versión de 1929, que mostraba problemas actuales y vivos, sin rehuir en los rótulos ni la caligrafía actualizada ni los periódicos" (p. 317).

Atendiendo a los personajes principales, la nueva cinta de Florián Rey mantiene a los protagonistas de la obra original pero modifica el estatus social de ciertos personajes, así como sus valores personales o caracteres. En este sentido, Juan pasa de ser un pobre campesino, en la cinta de 1930, a un labrador con una gran casa y con empleados, en la de 1942. Además, Rey cambia radicalmente la forma de ser de Acacia. La pobre mujer atormentada por las circunstancias y conmovedora madre de la película de 1930, se convierte en 1942 en una mujer mezquina, envidiosa y que no se preocupa por su hijo. En lo que respecta a los nombres de los personajes, esta nueva obra cuenta con una pequeña modificación ya que Margarita, la amiga de Acacia, pasa a llamarse Luisa. En cuanto a las incorporaciones, Rey da un mayor protagonismo a los familiares de Juan, presentando a su hermano Justo, a su sobrina Fuencisla, a Venancio y a Fuensanta, una santera. La aparición de estos nuevos personajes supone el desarrollo de nuevas tramas personales vinculadas a ellos.

Profundizando en el argumento base de la historia y en las tramas principales, se puede afirmar que ambas obras narran los mismos acontecimientos, se mantienen los textos iniciales e incluso llegando a repetirse determinados diálogos en ambas cintas. No obstante, Florián Rey realiza modificaciones, cambios e incorporaciones narrativas en su nueva obra. Así, se debe destacar el cambio del espacio y el tiempo de la nueva narración. Así, mientras que la cinta original de 1930 narraba una historia contemporánea al rodaje de la misma, el *film* de 1942 sitúa la acción en 1900. Además,

en la pieza de 1930 la gente del pueblo decide emigrar a Madrid y en la obra de 1942 lo hacen a Salamanca.

Por otro lado, la obra de 1942 obvia la pelea entre Juan y el tío Lucas, y como consecuencia también se elimina el encarcelamiento del protagonista. En este sentido, opta por mostrar a Juan Castilla yéndose a buscar trabajo en Salamanca. Así, Acacia queda al cuidado de su hijo y del padre de Juan. Continuando con las modificaciones, el *film* de 1942 modifica la profesión de Acacia ya que ésta no es prostituta sino cómica. Como se puede comprobar, esto supone un cambio importante en la trama de esta mujer y puede estar relacionado con la censura franquista.

En cuanto a las incorporaciones, cabe señalar que Rey añade en su inicio una fiesta en el pueblo, así como la llegada de Justo, el hermano de Juan. Además, al final de la obra también se recogen los cambios positivos que tienen lugar gracias a las nuevas lluvias, mejorando las cosechas y, por tanto, la calidad de vida de los habitantes de la zona. Sin embargo, este autor suprime escenas como la del secuestro del hijo de Juan por parte de su abuelo, donde el anciano lleva a su nieto a un viejo castillo desde donde amenaza con tirarlo si Acacia intenta arrebatárselo.

Finalizando con las diferencias, cabe destacar que el desenlace de la obra de 1942 es más largo, volviéndose más dramático y cinematográfico. Para ello, se incorporan escenas corales y un mayor número de planos. En este nuevo *film*, al personaje de Acacia le cuesta mucho más conseguir el perdón de Juan. De hecho, la joven no vuelve a su casa sino a la iglesia y es allí donde Juan la perdona, rodeado de una gran cantidad de vecinos del pueblo. Como ya se ha comentado anteriormente, el desenlace de la obra original es más rápido, con un menor número de planos y de personajes.

En definitiva, Florián Rey realiza una nueva versión cinematográfica de la obra de 1930 en la que mantiene la historia base de su primera cinta, pero en la que influyen claramente la nueva situación política del país. Este giro conservador se puede observar en el cambio de la profesión de la mujer de Juan, la importancia de lo religioso en la obra, el menor realismo a la hora de narrar las duras condiciones del campesinado ya que está ambientado en 1900. En otro orden de cosas, Rey no duda en incorporar el

sonido a su metraje y en plasmar de una manera más artística y grandilocuente la historia que narró doce años antes. En definitiva, se debe señalar que Rey realiza una nueva obra, a partir una historia ya narrada y utilizando las nuevas técnicas cinematográficas. Así, esta tesis doctoral establece que la película de 1942 es un *remake* semipuro de actualización técnica de la cinta de 1930. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

La condesa María

- Original: *La condesa María* (Benito Perojo, 1928)
- Primer *remake*: *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942)

En 1928, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo estrena en los cines nacionales su nueva obra cinematográfica titulada *La condesa María*. En este sentido, Perojo basa su argumento en una de las primeras y más importantes comedias teatrales escritas por el comediógrafo, periodista y diplomático madrileño Juan Ignacio Luca de Tena. Dicha obra, titulada de igual modo, fue estrenada el 4 de diciembre de 1925 en el Teatro de la Princesa de Madrid.

En cuanto a la obra base, Luca de Tena realiza una comedia teatral sencilla, estructurada en tres actos, interpretada por tan sólo ocho personajes (la condesa María, Rosario, Clotilde, Clara, Doña Rosalía, Manolo, el Marqués y un criado) y cuya historia se desarrolla en la capital española.

Atendiendo al argumento de la pieza teatral, Juan Ignacio Luca de Tena narra en su obra el dolor de la condesa María, una madre que ha perdido a su único hijo durante la guerra. Dos meses después del terrible acontecimiento, la condesa logra poco a poco ir asimilando lo ocurrido. Sin embargo, su familia especula sobre la herencia que les va a corresponder a cada uno. En ese momento aparece Rosario, una joven costurera, y le cuenta a la condesa que estaba casada con Luis y que tuvieron un hijo. La condesa se cree la historia de Rosario y los acepta en su casa. Con esto, su cuñado el marqués y sus egoístas sobrinos Clotilde y Manolo, ven en peligro su herencia.

Debido a esta situación, los tres personaje acosan a preguntas a la joven costurera y descubren que no existe ninguna documentación que certifique su historia. Sin embargo, y antes de que puedan contarle lo que han descubierto a la condesa, llega una carta en la que se informa que Luis está vivo y que vuelve a casa tras ser liberado. Ante esta noticia, la felicidad inunda la casa y hasta la condesa se encuentra más ágil. Sin embargo, Rosario está preocupada, lo que hace que minutos antes de la llegada de Luis decida salir a misa a rezar. Con el regreso del joven militar y el reencuentro de la pareja, se descubre que efectivamente no están casados, pero que el niño sí es de él. Poco después, Rosario confiesa que la condesa estaba al tanto de la mentira y que aún así los aceptó en su familia. Los dos se perdonan y comienzan a ser felices juntos.

En lo que respecta al séptimo arte español, en 1928, el director Benito Perojo adapta por primera vez a la gran pantalla la pieza teatral de referencia. Así, el nuevo trabajo cinematográfico del madrileño se centra en la emotiva y dura historia de una madre que pierde a su hijo en el ejército. En este sentido, se ha podido conocer que Perojo presenta un drama silente, de aproximadamente 2.300 metros de celuloide y rodado en blanco y negro.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Benito Perojo como director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, el cineasta contó con la colaboración de Carlos de Arpe. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Alexandra Kamenka y Lazare Meerson fueron los responsables de la producción y del arte de la película, respectivamente, mientras que Maurice Desfassiaux y Nikolas Roudakoff fueron los encargados de la fotografía. Además, el elenco actoral de este largometraje estuvo compuesto por la señorita García Kolhy, Sandra Milovanoff, José Nieto, Valentín Parera, Rosario Pino[78], Andrée Standart y María Josefa Sánchez, entre otros.

Por último, se debe señalar que este *film* fue una coproducción entre España y Francia, llevada a cabo por la sociedad francesa Albatros y la empresa nacional Julio César S.A. En cuanto al rodaje, Benito Perojo viaja hasta Marruecos, lugar en el que

[78] Primera obra de la actriz malagueña con la que inicia su carrera fílmica.

colabora el ejército español "y otros elementos que la Alta Comisaría puso espléndidamente a disposición de la Empresa" (El Imparcial, 15/10/1927, p. 6). Además, también rueda en Madrid y Paris, destino en el que se encuentran los estudios donde se ruedan las escenas interiores del *film*.

En cuanto al argumento de esta primera adaptación fílmica, una coproducción hispano francesa dirigida por Benito Perojo, se trata de una adaptación libérrima de la pieza teatral de Luca de Tena. Así, la obra narra la historia de la relación secreta entre Luis Álvarez de las Torres, un capitán del ejército español, y su amante Rosario Adalar, una humilde modista. Debido a su posición militar, Luis debe reincorporarse a su regimiento en Tetuán. Sin embargo, el poco de su partida, la joven descubre que está embarazada. Semanas después, una carta notifica a la condesa María, madre del joven, que su hijo ha fallecido en el campo de batalla. En ese momento y debido a las dificultades económicas de Rosario y de su hijo recién nacido, ésta decide acudir a la casa de la condesa. Una vez allí, Rosario relata su historia de amor con Luis y le presenta a su nieto. Ante esto, la condesa acepta los acepta a los dos, sin sospechar que no es cierto que ambos estuvieran casados antes de la partida del capitán.

Por otro lado, los sobrinos de la condesa, Manolo y Clotilde, deciden investigar a la joven ante el temor de perder su herencia y descubren que ha mentido en lo que respecta al matrimonio. Sin embargo, esta noticia no importa a la condesa, que no permite que su nuera y su nieto se marchen de la casa. Tras un tiempo, la noble recibe una carta de su hijo Luis, en la que el joven explica que finalmente ha podido escapar del bando enemigo. Así, Luis no tarda en llegar, descubriendo con felicidad que es padre de un pequeño hijo y que su madre María ya sabe toda la historia de amor entre él y Rosario.

Como se puede observar, esta nueva obra se trata de un estructurado melodrama familiar con destellos de esperanza. La supuesta muerte de un hijo, el dolor de una madre, la llegada de un nieto, los secretos existentes en las familias, la avaricia y la ternura son elementos esenciales en esta nueva cinta. A lo largo de esta obra silente, rodada en blanco y negro, el director Benito Perojo profundiza en las clases sociales de la época, los prejuicios y los efectos que ocasionan los conflictos bélicos en las familias.

En cuanto a la realización de esta película, el investigador Juan Ignacio Lahoz (2005), autor del estudio titulado *La construcción de un cine nacional: Fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, destaca en su investigación ciertos aspectos técnicos y narrativos utilizados en la película original.

> *La condesa María* (1927)[79], una muy libre adaptación de la pieza teatral de Juan Ignacio Luca de Tena, fue coproducida con la francesa Albatros, fundada por cineastas rusos. En ella destacan poderosamente los decorados del innovador Lazare-Meerson, los efectos logrados por Perojo con el *collage* y las asociaciones visuales o el montaje analógico junto con las miradas irónicas sobre los señoritos, contrapuestas a su solidaridad con la modista, madre soltera y víctima indirecta de la guerra de Marruecos; las secuencias bélicas del *film* le permiten además acreditar su capacidad para resolver escenas de masas (pp. 45 - 46).

Profundizando en la adaptación de esta obra, cabe señalar que Benito Perojo no duda en alterar la estructura narrativa de la pieza teatral de referencia. Así, esta primera adaptación cinematográfica incorpora nuevos y variados escenarios, dejando atrás la mansión de la condesa como única localización de la obra base. Por otro lado, Perojo da un mayor peso narrativo a la Guerra de África, demostrando así los conocimientos cinematográficos del director de la cinta e incorporando escenas rodadas en Tetuán. En este sentido, el investigador Joaquín T. Cánovas (1997) , autor colaborador en el estudio titulado *Antología crítica del cine español 1906 – 1995,* destaca y matiza las técnicas empleadas en este nuevo *film*:

> Perojo utiliza los recursos expresivos de la primera vanguardia […], los efectos dramáticos de la iluminación impresionista […], las posibilidades del montaje y el uso de la elipsis narrativa […]. La brillantez de su puesta en escena y la audacia del montaje queda patente en casi todas las asociaciones visuales que utiliza para engarzar los cambios espacio-temporales entre diferentes secuencias […] y la apertura de los diversos *flash-backs* y elipsis que salpican el relato (p. 73)

[79] El año 1927 es la fecha en la que comienza la producción y el rodaje de la obra de Perojo, pero no es hasta un año después cuando el *film* llega a los cines.

Profundizando en la prensa de la época, el periódico *La Libertad* (01/02/1928) afirma que "la condesa María es una cinta que interesa y conmueve hondamente" (p. 6), y explica que la cinta de Perojo "exalta el patriotismo sin patrioterías, y es un canto a las virtudes españolas sin españoladas" (p. 6). Además, este diario alaba la escenografía, las interpretación de los actores y actrices de la obra, la fotografía, "en todo momento excelente, y en algunos tiene bellezas imponderables" (p. 6) y el talento del director madrileño. Por su parte, el diario *El Liberal* (04/02/1928) confirma el triunfo de la obra de Perojo y considera que el éxito de esta narración se basa en la utilización de paisajes nacionales, la grandiosidad de España, los logros que la nación ha conseguido y el orgullo de defender el país con esmero y sin cobardía. Además, destaca el peso interpretativo de la actriz protagonista.

En otro orden de cosas, cabe destacar que, unos días antes del estreno oficial de *La condesa María* (1928), se realizó un pase privado en los salones de *ABC* para la prensa de la época. Durante esa primera proyección, la obra obtuvo un éxito tremendo, llegando a ser interrumpida por las ovaciones de los asistentes. Entre los presentes se encontrada el propio autor de la obra, Juan Ignacio Luca de Tena. En cuanto a la crítica especializada del momento, también existe una gran unanimidad en torno a la valoración de la obra. De este modo, se alaba el argumento, las cualidades cinematográficas del director, el argumento patriótico de la obra y la emotiva interpretación de los actores escogidos. En relación al final feliz de la obra cinematográfica, Joaquín T. Cánovas (1997) destaca la utilización de "los amores interclasistas y los hijos naturales" (p. 73), dos cuestiones con las que Perojo "se muestra solidario en todo momento y que salpica con algún que otro apunte sobre la corrupción del funcionariado o las condiciones de vida de la clase humilde frente a la frivolidad de los sobrinos-arribistas (p. 73).

Continuando con el séptimo arte nacional, en 1942, el cineasta y productor barcelonés Gonzalo Delgrás estrena su nueva película titulada *La condesa María*. Esta obra, un drama familiar con tintes militares y protagonizada por José Acuaviva, Rafael Durán y Leonor Fábregas, basa su argumento en la comedia teatral homónima escrita por el comediógrafo madrileño Juan Ignacio Luca de Tena en 1925. Cabe señalar que este largometraje es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza teatral de referencia.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta, se debe destacar el trabajo realizado por Gonzalo Delgrás como director y guionista. En lo que respecto al guión de esta obra, el cineasta barcelonés contó con la colaboración de Margarita Robles, quien también formaría parte del elenco actoral de la película. Profundizando en el resto de departamentos, Willy Golberger, José Ruiz de Azagra, Emilio Ferrer y Juan Serra Oller fueron los encargados de la fotografía, la música, los decorados y el montaje, respectivamente. Por otro lado, y atendiendo al elenco actoral, la cinta de 1942 estuvo protagonizada por Lina Yegros, Rafael Durán, Margarita Robles, Marta Santaolalla, Vicente Vega, Leonor Fábregas, Camino Garrigó, José Acuaviva y Pablo Hidalgo, entre otros. Con esta película, Delgrás presenta un drama sonoro, con una duración de 76 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, esta película fue llevada a cabo por CIFESA, empresa que también se encargó de la distribución de la misma.

Atendiendo al argumento narrativo de la obra, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950). Volumen F- 4,* resume de la siguiente manera la historia filmada:

> María del Olmo, una anciana condesa dueña de una gran fortuna, pierde a su único hijo Luis –miembro de la División Azul- al ser derribado su avión en el frente ruso. Con esta muerte, su hermano y sus dos sobrinos se convierten en los únicos herederos de la fortuna familiar. A los dos meses de la desaparición de Luis llega a la casa Rosario, una joven que dice ser su viuda y la madre de su hijo. Ilusionada con su nieto, la condesa acoge en la casa a la presunta nuera. Mientras tanto los sobrinos, inquietos ante la posibilidad de perder la herencia, investigan el pasado de Rosario y descubren que nunca estuvo casada. Inesperadamente reciben la noticia de que Luis no ha muerto. Los parientes tratan de revelarle la verdad a la condesa antes de que su hijo regrese, pero ella no quiere escucharles. Cuando Luis llega descubre asombrado que su madre vive con Rosario, que le ha contado la verdad. Aclarado el malentendido los jóvenes se casan (p. 95).

Una vez establecido el argumento de esta obra, y tras el visionado directo de la misma, se ha podido comprobar que Delgrás presenta una drama familiar con elementos

cómicos, donde las carcajadas se mezclan con la dureza de la situación y con las tensiones vividas por los personajes protagonistas. Además, conviene tener en cuenta la aportación de Ángel Comas (2005), que destaca que la obra esconde un trasfondo social y político afín al régimen. Así, dentro de la narración se puede observar la intocable aristocracia, la presencia de la División Azul y la teórica posibilidad de migración social (p. 71)[80], todo ello con un acabado de calidad muy apreciado en la época.

Profundizando en la obra a estudio, se debe señalar que el director barcelonés respeta, al máximo posible, las localizaciones establecidas en la pieza teatral de referencia. Como consecuencia de lo anterior, los expertos critican el exceso de escenas en el interior de la mansión. Esto se debe a que el cine y el teatro cuentan con técnicas distintas que no suelen ser intercambiables debido a que cada medio utiliza recursos distintos. Con esta obra se comprueba que el empleo de una única localización ralentiza la narración y cansa al espectador. En este sentido, el periodista y crítico cinematográfico Miguel Ródenas (06/12/1942), publica para el diario *ABC* la siguiente valoración de la obra:

> Gonzalo Delgrás, director del "film", se ha limitado a seguir la línea de la comedia, sin iniciativas propias que cinematográficamente hubieran podido reforzar su mérito. Todo es lento, reiterativo, largo y como los horizontes se limitan a los muros de una casa señorial, aparte de las dos o tres salidas que la cámara hace en busca de espacio más amplios debido a esa restricción, quizá parecen asfixiados los movimientos del director.
>
> No obstante, el Sr. Delgrás, porque conoce bien su profesión, logra unos cuantos aciertos en la película dignos de las más calurosas alabanzas (p. 28).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y a través de una detallada comparación, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico.

[80] Traducción personal del texto original en catalán.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es la incorporación del sonido en la cinta de 1942, un hecho común entre los *remakes* a estudio de esta década. Además, y debido al paso del tiempo entre obra y obra, también se ha podido observa que la película de Delgrás cuenta con una mayor calidad técnica y narrativa, ya que el cineasta no duda en incorporar a su película los últimos avances, novedosos recursos técnicos, una mejora en la imagen y una narración más cuidada y dinámica. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas cinta son películas dramáticas, con elementos militares muy presentes, basadas en una pieza teatral común, y rodadas en blanco y negro.

En lo que respecta a los personajes de este nuevo *remake*, Delgrás respeta fielmente a todos y cada uno de los protagonistas de la obra original. Esta fidelidad se mantiene en las tramas de cada uno de ellos, sus desarrollos personales y en los arcos argumentales que les pertenecen. Así, en ambas obras están presentes la condesa María, Rosario, Luis, Manolo y Clotilde. Sin embargo, se debe señalar que en la obra de 1942, se elimina la presencia de personajes secundarios como Rosalía, Damián, Joaquín o Clarita.

Profundizando en las el argumento de ambas obras, cabe destacar que la principal diferencia entre ambas es que Delgrás realiza una actualización temporal con respecto al conflicto bélico clave en cada obra. Así, mientras en la obra original de 1928, Luis se encuentra combatiendo en Tetuán durante la Guerra del Rif (finales de los años 20), la nueva cinta traslada al joven capitán con la División Azul a batallar contra las tropas rusas en la Segunda Guerra Mundial (1941-1943). En este sentido, esta actualización temporal también refleja un cambio social, político y cultural reseñable. Así, cada uno de los *films* adecua la historia base al momento de grabación de las obras, retratando la realidad social, política e histórica del momento. Esto hace que el *film* de 1942 presente una sociedad más actual, nuevos avances tecnológicos y una situación política totalmente distinta.

Como ya se ha comentado anteriormente, las dos obras cinematográficas retratan una misma historia. Como consecuencia de ello, esta tesis doctoral se centrará en analizar las diferencias e incorporaciones de la película de 1942. En este sentido, Delgrás elimina la fiesta de presentación con la que Benito Perojo comienza su cinta y

en la que se dan a conocer a los personajes principales. Con esta modificación, el director catalán comienza su historia de la misma forma que la obra de teatro, con la condesa María desolada por la triste noticia de la supuesta muerte de Luis. Así, Delgrás también obvio las escenas vinculadas al noviazgo de la pareja y a la enfermedad de la joven Rosario.

En relación a la estructura y el desarrollo narrativo de la obra, el director catalán modifica la forma en la que se muestran los acontecimientos. Así, el espectador no ve físicamente al protagonista masculino hasta casi el final de la obra. Esto no coincide con el montaje de Perojo, ya que el director madrileño presenta al personaje desde el comienzo de la obra. En otro orden de cosas, Delgrás realiza un desarrollo más cuidado y minucioso de los personajes, introduciendo mejor los acontecimientos y dotándolos de una mayor personalidad y credibilidad.

En definitiva, se puede afirmar que Delgrás realiza una adaptación más fidedigna de la obra de referencia mientras que Perojo modifica el argumento base recogido en la pieza teatral. Más allá de la actualización temporal y de la incorporación del sonido, se debe señalar que la mayoría de los acontecimientos son idénticos en ambas cintas. Así, estas dos películas cuentan con una misma historia común, unos personajes principales similares y unos arcos argumentales que se mantienen prácticamente intactos. Por todo ello, y ante las similitudes existentes por parte de los argumentos de las cintas a estudio, esta investigación establece que la obra de 1942, dirigida por Gonzalo Delgrás, es un *remake* semipuro de actualización técnica de la película original llevada a cabo por Benito Perojo en 1928.

Malvaloca

- Original: *Malvaloca* (Benito Perojo, 1927)
- Primer *remake*: *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942)
- Segundo *remake*: *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954)

En 1927, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo estrena su nueva película *Malvaloca*. Esta obra, un drama romántico de crítica social protagonizado por Lidia Gutiérrez, Manuel San Germán y Javier de Rivera, basa su

argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo a la obra de referencia, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero presentan una obra dramática, estructurada en tres actos, e inspirada en una copla tradicional malagueña. Dicha canción es un elemento clave en la narración de esta nueva pieza teatral y de todas las adaptaciones cinematográficas posteriores. Continuando con el estudio de la obra, se debe señalar que *Malvaloca* (1912) juega a relacionar los dos elementos base de la copla andaluza de referencia: la campana y la mujer protagonista. En este sentido, ambas sufrirán un importante cambio a lo largo de la pieza que les llevará a comenzar una "vida" distinta. Así, la campana, rota y deteriorada por el paso del tiempo, termina siendo refundida para crear una nueva, más fuerte y resistente que su antecesora. Metafóricamente, la mujer protagonista sufre un proceso parecido, ya que termina dejando atrás su mala vida y luchando por cambiar a mejor. En este sentido, ambas se refunden, naciendo reforzadas por el proceso, con la intención de olvidar el pasado y empezar de nuevo.

Profundizando en el argumento de la obra, el profesor e investigador José María Claver Esteban (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* resume de la siguiente manera la historia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

> Rosita, a quienes todos llaman Malvaloca, es una mujer que ha llevado una vida de deshonra y desventura. Un día en que va a visitar al convento a Salvador, un antiguo amante que ha sufrido un percance en la fundición y se está recuperando, conoce a su socio Leonardo, un asturiano del que va a enamorase. Pronto las continuas visitas encienden el amor también en Leonardo, quien tendrá que superar no solo sus iniciales recelos hacia Malvaloca por su vida pasada, sino los rechazos que la presencia de la muchacha causan en la sociedad puritana de Las Canteras, un pueblecito andaluz, incluso a su propia hermana. Como agradecimiento por el cuidado recibido, Salvador y Leonardo se comprometen a arreglar la campana del convento de las monjitas, La Golondrina, que está rota y no suena correctamente. La única manera para que

> suene apropiadamente es fundirla de nuevo. La fundición se desarrolla paralelamente conforme avanzan las relaciones entre Malvaloca y Leonardo, quien ha decidido superar sus prejuicios y amar a la muchacha por encima de todo. La campana vuelve a sonar perfectamente el día en el que sale la procesión, mientras Malvaloca, de rodillas, llora y reza al paso del Cristo, logrando así el amor de Leonardo para siempre (p. 348).

Por su parte, Mariano de Paco (2010), autor del libro *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*, afirma que esta pieza teatral contó con "la predilección de los hermanos Álvarez Quintero" (p. 173) y con la del público, siendo la "pieza más representada dentro y fuera de España" (p. 173). En este sentido, se debe señalar que la obra de referencia cuenta con un gran apoyo tanto de público como de la crítica, llegando a ser premiada por la Real Academia. Así, cuenta con numerosas representaciones teatrales a lo largo de la historia y ha sido llevada a nuevos medios artísticos, como la televisión y el cine. El séptimo arte nacional adapta hasta en tres ocasiones la pieza teatral de los hermanos Álvarez Quintero, en 1927, 1942 y 1954. A continuación serán analizadas y estudiadas las primeras dos obras cinematográficas.

Volviendo al terreno cinematográfico, en 1927, catorce años después del estreno sobre los escenarios españoles de *Malvaloca* (1912), el director madrileño Benito Perojo realiza la primera adaptación cinematográfica de dicha obra. En lo que respecta al título del *film*, Perojo mantiene el usado por los libretistas andaluces en su narración. En este sentido, con esta nueva película el director madrileño realiza su primera incursión en el andalucismo (Claver, 2012, p. 347).

En otro orden de cosas, esta nueva cinta es una película silente, rodada en blanco y negro, y producida por la empresa Goya Producciones Cinematográficas S.A. Benito Perojo, además de director de la obra, también ocupa el puesto de guionista de la misma. Por su parte, Georges Asselin es el encargado de la fotografía del *film*. En cuanto al elenco actoral partícipe en la obra, se debe destacar las interpretaciones de Lidia Gutiérrez, Manuel San Germán, Javier de Rivera, Joaquín Carrasco y Florencia Bécquer, entre otros.

En líneas generales, la historia narrada por el director madrileño concuerda con el argumento principal de la obra teatral de referencia. No obstante Perojo introduce, como señala Luis Enrique Ruiz (2004) en su libro *El cine mudo español en sus películas*, "importantes cambios en la estructura del drama, añadiendo escenas nuevas y variaciones tempo-espaciales, que conceden a la cinta un aire más cinematográfico" (p. 351). A pesar de estas modificaciones, "tanto el tono verista del rodaje en exteriores que bordea el reportaje […], como la conversión del paisaje en una pieza más del relato mediante prodigiosos movimientos de cámara, posibilitan instantes auténticamente sorprendentes" (p. 352).

Antes de proseguir con el estudio de la obra de Perojo, se debe resaltar que los ejemplares que se conservan están incompletos. En este sentido, las escenas perdidas corresponden al inicio de la segunda parte de la cinta. No obstante, y gracias a unos rótulos explicativos introducidos en la copia en la Filmoteca Nacional, esta investigación ha podido analizar los acontecimientos ocurrido. Gracias a ello, el *film* se puede estudiar de forma completa y no se rompe el ritmo de la narración original.

Profundizando en la narración, Perojo cuenta la historia de Malvaloca, una joven que no ha seguido una buena vida. Un día, ésta va a visitar a Salvador, un amigo con el que mantuvo una breve relación, ya que ha sido ingresado en el hospital por una herida sufrida mientras trabajaba. En ese momento Malvaloca conoce a Leonardo, el socio asturiano de Salvador y entre los dos surge el amor. Sin embargo, este amor no es fácil puesto que Leonardo debe aceptar la antigua vida de la joven y las habladurías que sobre ella vierten en resto de los habitantes del pueblo, incluida a su hermana. Más adelante, y como agradecimiento a los cuidados prestados a Salvador, ambos socios deciden ayudar al convento y soldar de nuevo la campana que está rota. En este sentido, la fundición de la campana, se desarrolla paralelamente a la relación de Malvaloca y Leonardo. Así, este supera los prejuicios que lo atormentan y comienza a amar a la muchacha. Una vez la campana está arreglada y suena en lo alto del campanario, Malvaloca reza llorando al paso del Cristo, algo que hace que Leonardo vea lo mucho que la joven ha cambiado.

Como se ha podido comprobar, esta película, al igual que en la obra de teatro base, narra las vivencia de una mujer andaluza que ha perdido su honra y que vive un

intenso drama rural condicionado por la sociedad de la época y los estrictos valores del momento. En este sentido, sigue una tendencia bastante extendida en el cine español de la época. A modo de ejemplo, y como señala José María Claver (2012), el personaje de Malvaloca "tiene mucho en común con Rosario, de *El puñao de Rosas*, con la Soleá de *Carceleras*, con *Rosario la Cortijera*, pero también con *La Dolores*" (p. 302). Todas estas protagonistas son mayoritariamente mujeres andaluzas, golpeadas por una vida dura y juzgadas por decisiones que han tomado en su pasado. Frente a ellas, la sociedad conservadora, machista y en muchos casos rural ataca su forma de vida y no duda en lincharlas. En definitiva, es una película emotiva, con mucha fuerza y centrada en un personaje femenino protagonista.

En cuanto a la crítica de la época, la revista especializada *Popular Film,* en su número 28, (10/02/1927) afirma que la obra a estudio "abarca muchas más escenas que la obra teatral, puesto que todo lo que allí se explica, y que por su magnitud es imposible que pueda presentarse en los escenarios, tiene una brillante presentación en la película" (p. 11). En este sentido, entre dichas escenas destacan la fundición de la vieja campana y la procesión que recorre las calles del pueblo cerca del desenlace de la cinta. Continuando con las valoraciones de los críticos del momento, el periódico *La Nación* (10/03/1927), en una pequeña reseña firmada por "SAM", califica la obra a estudio como una película entretenida. Además, esta publicación considera que se detallan de una forma clara y sobria los antecedentes de la obra teatral, tal vez "un poquito más fantaseados de lo necesario" (p. 10), pero luego afirma que el director "sigue rectamente la trayectoria de la obra, limitándose a ampliar las escenas que en el teatro no pueden realizarse […] y a completar con símbolos la expresión plástica" (p. 10).

Por otro lado, cabe destacar que la obra a estudio en este epígrafe contó con una muy buena campaña de publicidad en la prensa. De hecho, las publicaciones especializadas en el séptimo arte no dejan de anunciar la obra cinematográfica de Benito Perojo, llegando a contar con páginas completas que informan de los éxitos cosechados por el *film* del director madrileño. En este sentido, la revista *Arte y cinematografía* (número 311, Marzo de 1927) destaca las "30 representaciones consecutivas" logradas por la obra en el Teatro Tívoli de Barcelona, lugar del estreno nacional de la cinta. Además, se hace mención a las "62 representaciones" conseguidas entre "los cines Callado y San Miguel, de Madrid" (p. 55). Como último matiz, esta revista recuerda al

lector que "ninguna película, en la actual temporada, excepto *Nobleza Baturra*, ha permanecido en cartel el tiempo que *Malvaloca* y sigue en el mismo" (p. 55).

Finalizado el visionado de la obra a estudio, esta investigación ha podido comprobar las incorporaciones y modificaciones realizadas por el director madrileño con respecto a la obra de teatro base. Así, Perojo no duda en adaptar una pieza teatral, limitada por las características propias de este género, a un medio totalmente distinto. De esta forma, dicha adaptación cinematográfica aprovecha y utiliza las posibilidades que este nuevo arte le facilita. Así, la obra de 1927 cuenta con una narración más lenta que la pieza teatral y su argumento fílmico está más desarrollado, con un mayor cuidado en los detalles e incorporando aquellas escenas que no habían podido ser llevadas a las tablas del escenario.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas de la obra de teatro de referencia, en 1942, quince años después del estreno del *film* de 1927, el director, productor y guionista barcelonés Luis Marquina presenta su nueva película titulada *Malvaloca*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Amparo Rivelles, Alfredo Mayo y Manuel Luna, basa su argumento en una obra de teatro homónima y escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912. En este sentido, cabe señalar que Marquina realiza la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe destacar el trabajo realizado por Luis Marquina, director y guionista del *film*. En lo que respecta al resto de departamentos, José Ruiz de Azagra, Willy Goldberger, Juan Pallejá y Luis Recaséns fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, esta obra fue protagonizada por Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Rosita Yarza, Fernando Freyre de Andrade, Miguel Pozanco y Rafaela Satorrés, entre otros.

La nueva obra cinematográfica del director barcelonés Luis Marquina incorpora el sonido a esta nueva adaptación, un aspecto técnico no recogido en la obra original. Además, la obra, rodada en blanco y negro, cuenta con una duración de 96 minutos y 2.628 metros de celuloide. Como se puede comprobar, la principal diferencia técnica

entre ambas recae en la incorporación del sonido. No obstante, esta investigación considera necesario señalar la mejor calidad fotográfica de la obra y una mayor iluminación de la cinta, evitando así la oscuridad existente en ciertas partes de la película de 1927. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por las empresas UPCE y CIFESA, siendo esta última la encargada también de la distribución. En este sentido, y como señalan María Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez (2008), esta película "se deriva de la asociación de Cifesa, entonces en una fase muy positiva, con la marca UPCE" (p. 61).

En cuanto a la realización de la obra, Marquina respeta el costumbrismo como un aspecto fundamental de la narración de la obra, además de "abordar los prejuicios y los tabúes de la sociedad de la época" (Comas, 2005, p. 158). Por otro lado, se debe señalar que la obra de 1942 realiza un proceso de actualización, adecuando la historia base al momento político y a la mentalidad social del momento. No obstante, y a pesar de los quince años de separación respecto a la cinta original, Marquina retrata los mismos valores sociales, reflejando así que la sociedad de la época seguía siendo machista.

Uno de los aspectos a destacar de esta obra, es que incorpora de manera directa, y gracias a la interpretación de Amparo Rivelles, la famosa copla malagueña en la que los hermanos Álvarez Quintero se inspiraron. En este sentido, las investigadoras y estudiosas cinematográficas María José Ruíz e Inmaculada Sánchez (2008), detallan de la siguiente manera la importancia de dicha canción dentro de la obra de Luis Marquina.

> La copla popular andaluza es un elemento que marca de manera decisiva la narración de todos los acontecimientos importantes que vive Rosita, la Malvaloca. Justo antes de empezar a prostituirse, la muchacha recuerda la letra de la copla por la que estuvieron a punto de ponerle otro nombre al nacer: "Rosa me puso mi madre, pa'que fuera desgraciá, porque no hay rosa en el mundo que no muera deshijá". Después de que Malvaloca entregue a sus padres el dinero obtenido por su primera relación sexual, se inserta el primer plano de una rosa deshijada. Y este recurso metafórico sirva para destacar cómo se ha cumplido el destino que narraba la copla (p. 63).

En definitiva, Marquina no duda en apostar por el melodrama quinteriano, ya que el éxito que precede a los libretistas y a la obra teatral de referencia sirven como un excelente reclamo para el espectador. De hecho, este hecho ayudó a que el *film* de Luis Marquina constituyese uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español durante los primeros años de la posguerra.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre estas dos cintas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1942. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas piezas con dramáticas, están protagonizas en Andalucía, basan su argumento en una obra teatral común y están rodadas en blanco y negro.

Por otro lado, y tras la visualización directa de ambas cintas, cabe destacar que el nuevo trabajo cinematográfico de Luis Marquina cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, ya que incorpora a su obra nuevos recursos fílmicos, mejora la calidad de la imagen, cuenta con el sonido como un elemento primordial para la historia y usa nuevos conocimientos donde se refleja un dominio del séptimo arte. Además, y continuando con las evoluciones, se debe señalar que, a pesar de que ambas películas transcurren en épocas distintas, ambos directores reflejan una misma sociedad a lo largo de sus obras. Así, Tanto Perojo como Marquina muestran a un pueblo prejuicioso, criticón y entrometido, que juzga la relación de Malvaloca con el joven Leonardo, especulando acerca del pasado de la muchacha. Todo ello se debe a que el pueblo en el que tiene lugar la narración tiene un aspecto antiguo que da la sensación de que el tiempo se ha detenido. Sin embargo, y debido a los quince años que separan ambos *films*, los personajes, medios de transporte y el *atrezzo* cambian, levemente.

Atendiendo a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos personajes, manteniendo las tramas personales de cada uno de ellos, su evolución dentro de la obra y sus objetivos. Así, Malvaloca (Rosa), Leonardo, tío Jeromo, Fernando, Pitusín, Lobito, Juanela, señor Martín, Barrabas y Marquita, están presentes en ambas cintas. No

obstante, la obra de 1942 también incorpora a al camarero Nogales y a Teresona, la dueña de la casa donde se queda Malvaloca cuando llega al pueblo.

A lo largo de esta nueva película, Luis Marquina mantiene y respeta fielmente el argumento de la cinta original. Debido a la similitudes existentes entre ambas cintas, esta investigación ha considerado adecuado no repetir el argumento detallado de esta nueva obra, con el fin de no caer en la reiteración. No obstante, esta tesis doctoral matizará las incorporaciones, las modificaciones y los aspectos eliminados por el director a lo largo de la narración. Profundizando en las escenas de la cinta original eliminadas en la película de 1942, Marquina decide suprimir las escenas vinculadas a la hija de la protagonista, informa del fallecimiento de la niña a través de un breve y doloroso diálogo de Salvador. Por otro lado, el director barcelonés elimina mostrar la marcha de Salvador del pueblo sevillano.

En cuanto a las modificaciones, el director también sustituye la escena en la que dos niños pequeños se pelean por la campana del pueblo por una discusión entre Martín y Barrabás, dos hombres hospedados en el asilo donde se recupera Salvador. Además, el realizador barcelonés utiliza otras escenas para mostrar la importancia de la campana, de su fundición y los paralelismos con el amor de Malvaloca y Leonardo. Otro de los aspectos alterados en este nuevo *film* está vinculado al hijo de Mariquita, ya que en la cinta de 1927 fallece en la Guerra de África, mientras que en la nueva película de Marquina lo hace en la Guerra Civil.

A pesar de respetar fielmente el argumento de la obra original, el director Luis Marquina aumenta el número de escenas vinculadas con la futura pareja y muestra una mayor preocupación de Leonardo ante el pasado de Malvaloca. Además, el director barcelonés potencia la influencia y el poder que tiene Juanela sobre su hermano y su relación con Malvaloca. Profundizando en las incorporaciones, Marquina añade nuevas escenas del tío Jeromo acosando a su sobrina, la negativa de ésta ante las peticiones de su tío, la venganza del tío Jeromo, la ruptura de la pareja en un hostal y la escena final. En este sentido, la obra de 1942 muestra como Malvaloca se introduce en la procesión y debe ser Leonardo quien vaya tras de ella.

Finalizado el análisis comparativo entre las dos obras cinematográficas a estudio, se puede comprobar las similitudes narrativas existentes entre ellas. Así, ambos directores respetan una misma estructura argumental sobre la que se sustentan las tramas de los personajes protagonistas. Independientemente de las modificaciones realizadas por Marquina, pequeños cambios que no alteran el sentido general de la obra, esta investigación establece que la obra de 1942, dirigida por Luis Marquina, es un *remake* semipuro de ampliación de la cinta de Benito Perojo estrenada en 1927.

La chica del gato

- Original: *La chica del gato* (Antonio Calvache, 1926)
- Primer *remake*: *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)
- Segundo *remake*: *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964)

En 1926, el director, escritor y guionista cordobés Antonio Calvache estrena su nueva película titulada *La chica del gato*. Esta obra, una tierna comedia con elementos dramáticos y protagonizada Josefina Juberías y Carlos Díaz de Mendoza, basa su argumento en una comedia teatral homónima escrita por el comediógrafo alicantino Carlos Arniches en 1921. Cabe señalar que este largometraje la primera adaptación de dicha pieza teatral.

Atendiendo a la obra de referencia, el autor alicantino presenta una divertida obra que combina el melodrama y el sainete madrileño. Profundizando en dicho trabajo teatral, Arniches realiza una comedia, escrita en prosa y estructurada en tres actos. Además, y como recoge el libreto original, esta narración transcurre en el Madrid de la época, en el barrio de las Injurias. En este sentido, esta investigación ha querido rescatar las palabras publicadas en el periódico *El Correo Español* (16/04/1921), que recoge, en una pequeña reseña teatral, los elementos artísticos presentes en la obra de teatro escrita por Carlos Arniches.

> Tiene un poco de melodrama y un mucho de sainete madrileño, aderezado con la habilidad teatral y la amenidad de diálogo en la que es Arniches insuperable. Y sobre el ingenio y la gracia tiene también ese fondo de

> emoción, de bondad y de ternura hacia los humildes que realza espiritualmente algunas de las producciones del gran autor cómico (p. 2).

En lo que respecta al argumento de la obra, el investigador Vicente Ramos (1966) detalla de la siguiente manera la narración recogida por Arniches en su proyecto teatral:

> La trama de esta comedia gira en torno de las peripecias y peligros que corre una niña abandonada -Guadalupe-, recogida con fines egoístas por unos desaprensivos, típicos tunantes del hampa madrileña. Empero la miseria y el ambiente de delito que se respira en aquella casa de Monipodio, Guadalupe resiste cuantas obligaciones se le quieren imponer para que robe. Dispuesta a caminar por vida más limpia, huye de aquel antro, pero el hambre la inclina a hacer lo que tanto le repugnaba. Ya en la mansión elegida para cometer el delito, Guadalupe halla el corazón noble y generoso de la hija de la dueña, que, de inmediato, se convierte en su amiga y protectora. Pero el tiempo revela a Guadalupe que también entre los ricos existe la infelicidad, y ha de ser ella, «la chica del gato», la mísera, quien salve de la desgracia a su joven protectora (p. 190).

Como se puede comprobar, se trata de un argumento sencillo y sin pretensiones, en el que se retrata a una joven, humilde y sin recursos, que logra que su vida cambie gracias a la ayuda de un buena mujer. Así, Arniches no duda en representar a lo largo de su obra, y en más de una ocasión, varias parejas de elementos opuestos, ya sean ricos y pobres, buenos y malos o criados y amos. En este sentido, y como señala el escritor Xavier Cabello Lapiedra (30/04/1921), Carlos Arniches "fotografía tipos, trasladándolos a la escena sin que pierdan la verdad de la vida, con lo que convierte a la escena en la vida misma" (p. 190). En cuanto a la acogida, esta obra de "inagotable gracia y creciente interés" (La época, 05/05/1921, p. 4), se convirtió rápidamente en un todo éxito de crítica y público. De este modo, Arniches sedujo también a prensa de la época, que alabó especialmente el papel protagonista interpretado por Catalina Bárcena.

Volviendo al terreno cinematográfico, en 1927, el cineasta andaluz Antonio Calvache lleva por primera vez[81] a la gran pantalla la obra teatral titulada *La chica del gato* (Carlos Arniches, 1921). En este sentido, cabe señalar que esta película se trata de la ópera prima del realizador, iniciándose en el mundo del séptimo arte nacional. Así, el texto arnichesco en el que se narran las aventuras y desventuras de la joven Guadalupe deja atrás las tablas de los teatros para adentrarse a un nuevo medio.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta cinta, se debe señalar el trabajo realizado por Antonio Calvache, director, productor y guionista del proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Armando Pau, Juan Cristóbal y José María Torres fueron los responsables de la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el argumento, el *film* de 1927 estuvo encabezado por Josefina Juberías Ochoa, Consuelito Quijano, Carlos Díaz de Mendoza, Elena Salvador y Luis Pérez de León, entre otros. Con esta obra, Calvache presenta una película cómica, con tintes melodramáticos, silente, con un duración de 74 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Film Numancia.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que en la actualidad no se conservan ejemplares de dicha cinta, lo que imposibilita el visionado directo del material filmado. No obstante, y gracias a las investigaciones previas y a la prensa de la época, esta tesis doctoral ha podido reconstruir el argumento de la misma. En este sentido, conviene tener en cuenta la reseña de la obra que aporta el profesor e investigador Luis Enrique Ruíz (2004). Debido a su importancia, esta tesis doctoral la recogerá en toda su extensión.

> En una mísera casa del madrileño barrio de Injurias vive Guadalupe la cual, siendo niña fue recogida por el señor Eulalio y la señora Eufrasia, una pareja de vividores, que han abocado a la joven a la mendicidad. El señor Caneja, un vecino de Eulalia, recurre a éste para esconde un botín ante un registro de la Policía. Canjea explica orgulloso al vecino su nuevo "modus operandi": habiendo logrado emplear a su chico en una tienda de confección de

[81] Esta nueva obra cinematográfica se trata de la ópera prima del director andaluz Antonio Calvache, comenzando con ella su andadura en el séptimo arte.

ropa, ha instruido al muchacho para que, todas las cosas grandes de Madrid que visita, hurte pequeños objetos.

Tras un acuerdo con Caneja, los codiciosos Eulalia y Eufrasia presionan a Guadalupe para trabaje con el chico de aquél. En una noche nevada, Guadalupe se escapa de casa llevándose únicamente a su gato Pablito y a su jilguero Crispín. En su vagabundeo llega al Retiro, donde se da cuenta de que su pajarito ha muerto. Sin otra elección, Guadalupe decide acudir a la mansión de la baronesa de Barcaza aprovechando una falsa circular que la acredita como aprendiza de una casa de modas.

Pese a las iniciales reticencias del criado Paco, la muchacha es recibida por Nena, la hija de la baronesa, quien, al ver el estado de Guadalupe, le ofrece una taza de caldo y le regala unos zapatos nuevos. Conmovida, la joven pretende restituir un pequeño cuadro que acaba de sustraer cuando es sorprendida por Paco, cuya primera intención es avisar a los guardias. Mas Nena perdona a la muchacha y le invita a quedarse en su casa. Emocionada y llena de agradecimiento, Guadalupe le regala a Pablito, lo único que posee.

De la casa de los Barcaza se ha hecho dueño Sigmundo, un ingeniero alemán que, al morir el señor se hizo cargo del negocio familiar y que ahora exige casarse con nena bajo amenazas de hundir el negocio y dejarlas en la miseria si no acceden a sus pretensiones. Decidida a salvar a Nena, Guadalupe coquetea con Sigmundo, al que sonsaca que mantiene relaciones con una alemana y tiene dos hijos.

A instancias de Guadalupe, Paco avisa a la alemana, que se presenta en la casa, donde protagoniza una violenta escena. Guadalupe exige al alemán que renuncie a Nena y siga en la fábrica. De ese modo, Nena puede casarse con Álvaro, su novio de siempre, y Guadalupe hacer lo propio con Paco, ya que entre ambos ha florecido el amor (pp. 344 – 345).

Debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1927, esta tesis doctoral ha decidido incluir en este epígrafe diferentes estudios realizados por

investigadores y estudiosos cinematográficos en relación a la ejecución de la obra. Además, también se repasarán las criticas realizadas por la prensa de la época con respecto a esta película de Antonio Calvache. De este modo, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), detalla los puntos fuertes y débiles de la primera cinta dirigida por el cordobés Antonio Calvache:

> Lejos de limitarse a ilustrar literalmente la comedia con una sucesión de secuencias, Calvache nos presenta una obra más que decorosa, si bien determinados errores de principiante llegan a deslucir su labor en algunos momentos, restándole parte de su fuerza global. Entre los últimos cabe destacar el discreto interés que despierta el filme en su arranque […] También llama la atención la abundancia de personajes secundarios, lo que supone un lastre para el discurrir del relato, así como un exceso de rótulos explicativos, empeñados en substraer capacidad narrativa a las imágenes, que restan eficacia a su graciosos giros madrileños.
>
> Los aciertos artísticos de Calvache son abundantes. Sorprende, ante todo, la cuidada escenografía de interiores, de la que es responsable José María Torres. También cabe señalar la excelente fotografía de Armando Pou, así como la labor del cuadro de actores (p. 346).

Atendiendo a la crítica de la época, el periódico *El Imparcial* (08/01/1927) considera esta nueva adaptación como una pieza "rica en variedad de matices y contrastes, que dan mayor valor al interés del asunto" (p. 6). No obstante, el diario *El Sol* (08/01/1927) establece que el asunto base de esta obra cinematográfica "reúne muy poca condiciones apropiadas para lograr un "film" de calidad buena y excelente" (p. 10). Además, esta publicación detalla que la historia "no tiene acción bastante que permita sintetizarla, sin desmayo del interés, dentro de los límites corrientes de una película por corta que sea. De aquí que resulte algo pesado en muchos pasajes" (p. 10). Por último, este diario añade que la obra de 1927 carece "de medios mecánicos y artísticos que le pueden prestar valores ricos de atavío y de interpretación". No obstante, la cinta "sólo debe cifrar su triunfo en la belleza y expresión atractiva de la fábula" (p. 10).

Continuando con las adaptaciones de la pieza teatral de 1921, veintidós años después de su estreno, en 1943, el director, actor y guionista barcelonés Ramón Quadreny presenta su nueva película titulada *La chica del gato*. Esta obra, una comedia melodramática protagonizada por Josita Hernán, Juan Espantaleón y Fernando Fernán-Gómez, basa su argumento en la pieza teatral homónima escrita por Carlos Arniches en 1921. Cabe señalar que esta cinta es la segunda adaptación nacional de dicha pieza.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar el trabajo realizado por Ramón Quadreny, director y guionista de la cinta. En lo que respecta al guión de la cinta, este cineasta contó con la ayuda del propio Carlos Arniches como responsable de los diálogos. Continuando con el resto de departamentos, José Ruiz de Azagra y Emilio Forescot fueron los encargados de la fotografía y la música de la obra, respectivamente; mientras que Emilio Ferrer y Manuel Fontanals lo eran de los decorados del set. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Josita Hernán, Juan Espantaleón, Fernando Fernán-Gómez, Fuensanta Lorente, Luis Pérez de León y Pilar Guerra, entre otros.

Con este largometraje, Quadreny presenta una comedia cinematográfica con tintes melodramáticos, categorizada dentro del cine sonoro, con un duración de 80 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por Campa para CIFESA; mientras que esta última también fue la encargada de la distribución de la obra.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de esta cinta, *La chica del gato* (1943) narra la historia de Guadalupe, una joven huérfana que vive con Eulalio y Eufrasia, dos desaprensivos sin trabajo ni dinero. Un día, estos dos personajes incitan a que la joven acuda a grandes mansiones, entre en ellas con cualquier excusa y, una vez dentro, coja todo lo que pueda sin ser vista. Posteriormente, ellos venderían dichos objetos robados. Sin embargo, Guadalupe, acogida por estos dos personajes, no acepta dicho plan y decide marcharse con su gato a vivir la calle.

Más adelante, y con la llegada del invierno a Madrid, Guadalupe no puede soportar más el frío y decide buscar refugio en una mansión señorial, con la idea de robar algún objeto valioso para poderlo vender y obtener algo de dinero. No obstante,

allí conoce a Nena, la hija de la dueña de la casa y rápidamente se hacen amigas. Tras varios malentendidos, uno de ellos sobre el robo de un objeto por parte de la pobre Guadalupe, Nena convence a su madre y la joven huérfana entra a trabajar en la casa como doncella. Este hecho hace que la amistad entre ambas se consolide y no puedan vivir la una sin la otra.

Por su parte, Nena debe casarse con don Sigmundo, un hombre extranjero y adinerado, pero está enamorada de Álvaro. No obstante, y debido a que conoce los sentimientos de la joven, Guadalupe investiga al susodicho y descubre gracias a Paco, el botones de la casa, que don Sigmundo se cartea con una tal Ida con la que además tiene dos hijos. Finalmente todo se resuelve, Nena se casa con Álvaro y Guadalupe con Paco.

Como se puede observar, Ramón Quadreny presenta una película emotiva, romántica, con grandes dosis de comedia y ciertos momentos melodramáticos, que hacen que el espectador se identifique con la dulzura y la inocencia del personaje protagonista. Al igual que en la obra teatral de referencia, esta nueva película mantiene los personajes con personalidades opuestas: buenos/malos, ricos/pobres o criados/amos. Por otro lado, se debe señalar que el director catalán contextualiza su narración en el Madrid de los años 40, fecha en la que se rueda el *film*. De este modo, actualiza las tramas y la narración original a la sociedad de la época y permite que el espectador se sienta identificado con ellas.

En cuanto a las diferencias sociales reflejadas en el *film*, el investigador y expertos cinematográfico Ignacio Lahoz (1997) considera que la nueva cinta de Ramón Quadreny no duda a la hora de "potenciar sus referencias sociales, logrando singularizar *La chica del gato* entre las comedias cinematográficas de la época" (p. 169). Además, Lahoz realiza las siguientes matizaciones:

> Valiéndose de que en el original la acción transcurre en "la actualidad" y de su carácter satírico, melodramático y caricaturesco, inscribieron desde el comienzo una crítica del nuevo orden social que, explicitándose sólo en algunos momentos, impregna la lectura del conjunto de la película y dota a cada una de sus situaciones con un actualizado valor metafórico sobre la sociedad de la inmediata posguerra.

> Así pues, sin introducir modificaciones sustanciales que alteraran la estructura, el argumento o la entidad de los personajes, Campa y Quadreny reforzaron los aspectos sociales presentes en el original arnichesco a pesar de una censura muy atenta a los diálogos pero ciega ante el sentido de las imágenes.
>
> En consecuencia, los adaptadores hicieron desaparecer las referencias a la religión y sus instituciones cuando eran caricaturizadas […]. También resulta obvio que los lazos políticos establecidos entre el franquismo y el régimen nazi impulsaron que Sigmundo fuera de origen sueco en lugar de alemán (pp. 169 - 170).

Por último, se debe señalar que el contexto histórico, político y social en el que se filma la nueva obra cinematográfica de Ramón Quadreny le obliga a cambiar ciertos aspectos de la obra teatral de referencia. En este sentido, la censura y la dictadura militar hacen que el autor evite ciertas referencias religiosas, cuide los diálogos originales escritos por Arniches y, como bien señala Ignacio Lahoz, modifique la nacionalidad de Don Sigmundo, evitando así su posible relación con Alemania.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y a través de una detallada comparación, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, y debido a que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta original, se debe hacer hincapié en que esta investigación ha tenido que tomar como referencia la sinopsis argumental de la misma.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1942. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos cintas son películas categorizadas dentro del género cómico, basan su argumento en una misma pieza teatral, están ambientadas en Madrid y fueron rodadas en blanco y negro.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas. Así, el director barcelonés evita realizar modificaciones o alteraciones

con respecto a los personajes de la cinta original. En este sentido, Guadalupe, Eulalio, Eufrasia, Paco, Nena, don Sigmundo y Álvaro están presentes en ambas narraciones.

Continuando con el análisis comparativo, esta investigación ha podido comprobar, gracias a las dos sinopsis argumentales recogidas anteriormente, que ambas obras cinematográficas narran una misma historia a través de una estructura narrativa similar en la que no se produce ninguna modificación. Así, esta nueva mantiene las tramas principales de la obra, los giros argumentales y el desarrollo empleado en la obra de 1927. En este sentido, ambas obras narran la historia de una pobre huérfana que vive con dos desalmados que la obligan a delinquir. Un día, la protagonista decide romper con esa vida y marcharse. Después de pasar varias noches en la calle, busca refugio en una mansión y, aunque la primera idea de la muchacha es robar algo que después pueda vender, se acaba haciendo amiga de la hija de la dueña. Después de devolver lo robado, y de ser perdonada por sus nuevas amas, la joven comienza una nueva vida entrando a trabajar en esa casa. Finalmente, ayuda a la hija de la dueña ayudándole a impedir un infeliz matrimonio. Por su parte, ella se enamora del botones de la casa, con el que finalmente se casará.

Como se puede comprobar, a través de la información recopilada y los datos plasmados a lo largo de este epígrafe, estas dos obras cinematográficas a estudio son argumentalmente idénticas, compartiendo una misma historia, tramas y personajes protagonistas. Sin embargo, se debe tener en cuenta que esta confirmación está basada únicamente en los datos obtenidos a través de los resúmenes argumentales citados anteriormente, ya que debido a la ausencia de ejemplares conservados de la obra original esta tesis doctoral no ha podido realizar una visualización directa de la obra de 1927. En este sentido, no se puede descartar que existan algunas modificaciones respecto a la cinta de 1942. En definitiva, y debido a todo lo anteriormente descrito, esta investigación considera que el *film* de 1943, dirigido por el director Ramón Quadreny, es un *remake* puro de la obra Antonio Calvache estrenada en 1927.

El señor Esteve

- Original: *El señor Esteve* (Lucas Argilés, 1929)
- Primer *remake*: *El señor Esteve* (Edgar Neville, 1948)[82]

En 1929, el periodista y empresario[83] catalán Lucas Argilés estrena su primera, y única, película como realizador, una obra titulada *El señor Esteve*. Esta cinta, un comedia dramática protagonizada por Anita Giner, Enrique Borrás y Tedoro Busquets, basa su argumento en una novela titulada *L'auca del senyor Esteve* y escrita por dramaturgo y pintor catalán Santiago Rusiñol publica en 1907. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación cinematográfica de dicha obra.

Por otro lado, y atendiendo al título de la obra a estudio, se ha podido comprobar que, dependiendo de la fuente de información consultada, la película de Argilés es como *L'auca del senyor Esteve*, título en catalán de la obra, o *El señor Esteve,* la versión en castellano de la misma. En otro orden de cosas, y profundizando en la pieza de referencia, Rusiñol adapta en 1910 su novela al teatro, creando una comedia teatral, estructurada en cinco actos y dos cuatros. Sin embargo, no pudo ser presentada hasta 1917 por problemas presupuestarios.

Con respecto a la base argumental de la obra de 1929, existen varios investigadores[84] que sostienen que este film parte de la pieza teatral. Sin embargo, la revista especializada *Popular Film* (21/03/1929, nº 138), el periódico *Heraldo de Madrid* (08/04/1930) y la revista *Información Cinematográfica* (Mayo 1929, nº 75) recogen entre sus reseñas la vinculación de esta nueva película con la novela de Santiago Rusiñol. Además, la revista *Popular Film* (21/03/1929) publica, en su número 138, una detallada entrevista al director de la obra de 1929 en la que se tratan una gran cantidad de temas vinculados con la pieza a estudio. En ella, Argilés confirma (p. 5) la utilización de la novela del dramaturgo barcelonés como base argumental de su ópera

[82] El 30 de diciembre de 1948, la nueva obra de Neville fue estrenada en el Cine Gran Vía de Madrid en una sesión extraordinaria y única para la colonia catalana. Posteriormente, el 23 de febrero de 1948, la obra se presentó de forma pública en Barcelona.
[83] Lucas Argilés fue el "director-propietario de la revista *El cine*" (Crusells, 2008, p. 37). Una publicación semanal, exclusivamente cinematográfica, fundada en 1912.
[84] Los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993), y Luis Enrique Ruiz (2004). Todos ellos, establecen como base argumental de la cinta de 1929 la obra de teatro escrita por Rusiñol en 1910.

prima. Ante tal afirmación por parte del responsable de la obra, esta tesis doctoral considera zanjado el debate.

Profundizando en el argumento de la novela de referencia, una obra modernista en la que se reflejan los valores de la sociedad de la época, *L'auca del senyor Esteve* (1907) narra la historia de cuatro generaciones distintas de comerciantes dentro de una misma familia barcelonesa. A través de estos personajes, variados y complejos, el lector ahonda en una gran cantidad de temas, como la evolución de la sociedad, la llegada de nuevas tendencias, las nuevas inquietudes y las diferencias generacionales. Poco a poco se van retratando las diferencias existentes entre ellos, dotando de protagonismo a aquellos personajes que quieren abrazar nuevos y valientes proyectos, aunque para ello tengan que tomar dolorosas decisiones personales.

En este sentido, el protagonista de esta obra es el señor Esteve, un personaje gris, pragmático y conservador, dueño de una empresa llamada "La Puntual". Su vida transcurre con normalidad hasta que su hijo Ramonet se niega a continuar con el oficio familiar porque ha decidido ser artista y en ese momento la familia se rompe. La obra termina con un Ramonet, afectado y entristecido por el fallecimiento de su padre. Antes, señor Esteve, enfermo y en la cama, le había dicho que siguiera adelante con su sueño. Así, el joven decide seguir su sueño y convertirse en un escultor gracias, entre otras cosas, al dinero que le ha dejado su padre en herencia. De este modo, el lector descubre que el señor Esteve ha entendido los cambios sociales y no duda en apoyar a su hijo en lo que verdaderamente le hace feliz.

Como afirma el dramaturgo y guionista catalán Josep María Benet i Jornet (1996), Rusiñol recoge en su obra "a toda una generación de barceloneses, que hizo posible la gran transformación social y económica de la ciudad y de Cataluña entre 1833 y 1906 con una filosofía política y moral enraizadas en la realidad del país" (p. 13). Así, el eje central de esta novela es el enfrentamiento entre la figura del artista y la sociedad burguesa que rodea la obra. Además, esa disparidad entre el artista y la sociedad se extrapola a las diferencias entre padres e hijos. Por otro lado, a lo largo de la obra se refleja la esencia de una clase social históricamente tan importante como es la burguesía, y además en su momento más álgido. En este sentido, Rusiñol refleja en el señor Esteve un arquetipo de la burguesía barcelonesa del momento.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1929, el periodista y empresario catalán Lucas Argilés lleva por primera vez a la gran pantalla la novela de 1907 escrita por el dramaturgo catalán Santiago Rusiñol. Profundizando en el elenco técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Lucas Argilés, director de la obra, y el de Adriá Gual, guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Antonio Moriyón, José Gaspar, Enric Morena y Salvador Alarma fueron los responsables de la producción, fotografía, música y decorados de la cinta, respectivamente. Por último, el elenco actoral de la obra de 1929 está encabezado por Anita Giner Soler, Enrique Borrás, Teodoro Busquets, Enrique Guitart y Rosa Hernáez, entre otros. Con esta obra, Argilés presenta drama familiar, silente y rodado en blanco y negro. En cuanto a la producción del largometraje, Troya Films fue la empresa que estuvo a cargo del proyecto.

Antes de continuar, se debe señalar que actualmente no existen ejemplares de la cinta a estudio, lo que imposibilita el visionado directo de la misma. No obstante, y en lo que respecta a la sinopsis argumental de la misma, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) resume de la siguiente manera la historia narrada en el *film* de 1929:

> En el barrio de Rivera de Barcelona se ubica la mercería "La Puntual", nacida hace algunas décadas como un pequeño negocio familiar y convertido en un próspero y acreditado comercio. El lema de su fundador, Ramón Esteve, ha sido siempre austeridad, trabajo y cortesía con el cliente, premisas que se ha preocupado de transmitir a sus descendientes. El señor Esteve tiene un hijo, Ramón, quien a su vez ha sido padre hace unos meses. El abuelo se encarga de organizar un sonado bautizo y no duda en asegurar que su nieto será, llegado el momento, quien ejerza la dirección de "La Puntual".
>
> Han transcurrido veinte años, tiempo durante el cual el padre ha muerto, su hijo, el joven Esteve, se ha convertido en todo un hombre. El negocio se mantiene muy vivo, al igual que el abuelo, que sigue colaborando en la empresa son sus valiosos consejos. Curtido en los principios tradicionales, Esteve acepta contraer matrimonio con Tomasa, una joven discreta y seria de la clase trabajadora catalana, por el bien del comercio. Como quiera que el tiempo transcurre y la pareja no tiene descendencia, el abuelo, preocupado por la

continuidad del negocio, no duda en dar consejos a su nieto hasta que finalmente Tomaseta queda encinta. Desde ahora, el pequeño Ramonet pasa a centrar las expectativas de dar continuidad a la saga.

Pasan los años y las tendencias de Ramonet, más interesado en la lectura y otras actividades artísticas que en el mundo comercial, no se vislumbran las más adecuadas para quien en el futuro ha de convertirse en el líder del negocio. Tras el fallecimiento de su bisabuelo, Ramonet accede de mala gana a trabajar en la mercería, ya que su ilusión era convertirse en escultor. Poco antes de morir, el señor Esteve le confiesa a su hijo que considera un error el consagrar la vida a la tradición familiar relegando a la nada la vocación individual y le aconseja que no desista acometer las labores artísticas que sean de su interés; sólo de esa manera su vida habrá tenido sentido (pp. 417 - 418).

Atendiendo a la prensa de la época, Irene M. Polo (Mayo, 1929), autora del artículo *L'auca del senyor Esteve (Troya Flilms)* publicado en la revista *Información Cinematográfica* en su número 75, afirma que "la historia sórdida, esforzada y victoriosa del tendero laborioso y ahorrador, ha pasado a la pantalla con todos los honores" (p. 11). Además, señala que los responsables de esta nueva cinta han "querido que la versión cinematográfica de la obra célebre, estuviera en proporción a su significación artística, y se ha conseguido plenamente" (p. 11). Además, realiza una importante aportación ya que señala que dicha obra cuenta con un final nuevo y "adaptado al moderno ambiente de la Barcelona evocada" (p. 11). Gracias a estas declaraciones se puede confirmar que existe una actualización narrativa del argumento de referencia en esta primera adaptación cinematográfica de la novela de referencia.

Continuando con los detalles correspondientes a la cinta de 1929, la revista *Popular Film* (21/03/1929, número 138) recoge una breve entrevista realizada al director de la obra. Así, Argilés afirma que su objetivo "era presentar a Cataluña en dos aspectos. El aspecto romántico del ochocientos y el aspecto moderno de nuestros días" (p. 11). Para ello, busca una trama que guste al público y además le deje representar esos dos momentos. "La primera, me la brindaba […] "L'auca del señor Esteve". Y para la segunda, he reservado dos de aquellos personajes para nuestros días. Les he dado una

participación más interesante y con ella ha surgido" (p. 11). Además, el propio director explica lo siguiente:

> En nuestra cinta figura, desde luego, toda la obra de don Santiago. Esto es, en su primera mitad. En su segunda parte, figuran en primerísimo plano dos personajes que apenas aparecieron en la primera y que yo he puesto en escena con el objetivo de presentar la Cataluña de hoy (p. 11).

Curiosamente, durante los primeros trabajos de preproducción de la cinta, Santiago Rusiñol, autor de la pieza de referencia, no veía con buenos ojos la adaptación cinematográfica de su obra. Una vez superada su reticencia, la productora Troya Films comienza a desarrollar el proyecto. En cuanto al proceso de adaptación, investigador Luis Enrique Ruiz (2004), considera que "la película no acierta a captar la esencia de la obra teatral, lo que es achacable tanto a la bisoñez de Argilés, que firma una realización plana y sin ritmo, como a la excesiva teatralidad de los intérpretes" (p. 419). Debido a estos elementos, y según este autor, "la cinta desaprovecha las posibilidades que la historia ofrece, y los fundamentos de ésta" (p. 419), llegando incluso a diluirse "el dibujo de una saga de pequeños comerciantes barceloneses y su lucha por mantener firmes a la tradición, así como el alegato sobre la importancia de los valores artísticos frente a los económicos" (p. 419).

Por su parte, Joaquim Romaguera i Ramió (1993), autor colaborador del libro *El paso del mudo al sonoro en el cine español (Volumen I),* afirma en su estudio *Cuando el cine empezó a hablar en catalán*, que la nueva obra de Argilés no fue del agrado del público. Este investigador considera que el resultado final no gustó al espectador debido a ciertos defectos como la "teatralidad fílmica, interpretación floja, realización plana, sin agilidad ni ritmo (y) producción inalcanzable a tenor de los medios disponibles" (p. 144). No obstante, la pieza en cuestión estuvo "en cartel casi quince días" (p. 144).

Continuando con las adaptaciones, en 1948, el escritor, pintor y director madrileño Edgar Neville estrena su nueva película titulada *El señor Esteve*. Esta obra, una comedia dramática protagonizada por Julia Caba, Manuel Arbo y Manuel Dicenta, basa su argumento en la novela catalana *L'auca del señor Esteve* (Santiago Rusiñol,

1907). Cabe señalar que esta es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza literaria.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo realizado por Edgar Neville como director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, José Martín, Manuel Berenguer, Antonio Gimeno y Sigfrido Burmann fueron los responsables de la producción, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Además, Jesús García Leoz y Eduard Toldrà fueron los encargados de la música. Por otro lado, la cinta de 1948 contó con el siguiente elenco actoral: María Ángeles Acevedo, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Julia Caba Alba, María Cañete, Manuel Dicenta, Eugenio Domingo y José Franco, entre otros. Con esta película, Neville presenta un drama sonoro, con una duración de 108 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Sagitario Films, mientras que la distribución estuvo en manos de Europa Films.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que, a diferencia de la cinta original, la nueva obra de Edgar Neville sí cuenta con ejemplares conservados para su visualización. No obstante, en dichas copias existen pequeños saltos producidos por las restauraciones que la obra ha sufrido a lo largo del tiempo. Sin embargo, estas dificultades técnicas no impiden conocer el mensaje global que Neville quiso dar a su historia.

En otro orden de cosas, se debe señalar que Edgar Neville, director de la obra de 1948, sentía una gran admiración por el autor de la novela de referencia, Santiago Rusiñol, llegando a "considerarlo uno de los más grandes genios del arte catalán y español del primer tercio del siglo XX" (Castro, 2014, pp. 3 – 4). Por este motivo, y ante la realización de su nueva cinta, el director madrileño decide asesorarse y conocer de primera mano ciertos aspectos vinculados con la historia a narrar. De este modo, y con el objetivo de mantener la esencia de la obra literaria de referencia, Neville decide rodar íntegramente su nueva película en Barcelona. En un primer momento, el director madrileño pretende contar con un reparto enteramente catalán, una decisión que finalmente fue desestimada.

Con el fin de conocer un poco más la vinculación existente entre Edgar Neville y la obra literaria de 1907, esta investigación ha considerado necesario dejar constancia de cómo el propio director de la película de 1948 resume el argumento base de la obra literaria de referencia. Esta cita fue recogida por la revista *La Codorniz* (01/02/1948) en su número 325.

> En *L'auca del senyor Esteve*, Rusiñol cuenta la vida de cuatro generaciones de tenderos durante la segunda mitad del siglo pasado en una Barcelona en la que ya empezaba a germinar, gracias a gentes como esos tenderos, la poderosa Barcelona industrial de hoy. Estos dueños de una mercería, de La Puntual, eran el arquetipo del pequeño comerciante y durante tres generaciones seguidas se habían pasado la vida detrás del mostrador vendiendo carretes y gorritos de niño y sin más ambición que prosperar en su tiendecita. El drama humorístico, el drama irónico, es que al tercero de los Esteves le nace un niño artista, un niño que no quiere saber nada de 'libros mayores', que le tienen sin cuidado los carretes y la mercería, que para lo único que tiene pasión es para dibujar y para leer. Es una tragedia grotesca, si se quiere, pero terriblemente humana, porque está sacada de la realidad (s/p).

En lo que respecta al argumento, Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4*, resume de la siguiente forma la historia narrada por Edgar Neville:

> A mediados del siglo pasado, en el barrio de la Ribera de Barcelona nace Estevet, hijo del señor Ramón, gerente de la mercería "La Puntual". El señor Esteve, abuelo del recién nacido, llega enseguida para conocerlo y anunciar que, en el futuro, "La Puntual" será de su nuevo nieto. Veinte años más tarde, muerto su padre, Estevet se hace cargo de la gerencia de la empresa familiar que prospera gracias a los consejos del abuelo: austeridad, ahorro y sonreír ante el mostrador. Llegado el momento de casarse, Estevet contrae un matrimonio de conveniencia con una joven discreta pero como pasa el tiempo y no tienen descendencia, el abuelo les aconseja una excursión campestre que dará un resultado efectivo: nacerá Ramonet. Años más tarde, el padre y el bisabuelo observan alarmados que Ramonet se interesa más por los libros y el arte que por

> la actividad comercial. Pasa el tiempo y aunque el joven dedica sus horas al mostrador, le interesa más la escultura. Finalmente muere el señor Esteve aconsejando a la familia sobre la vida y el comercio; el joven Ramonet se dedica al arte y Estevet, disgustado, enferma gravemente. Muerto su padre, Ramonet se dedicará a vigilar el negocio y a realizar cursis conjuntos escultóricos para la burguesía barcelonesa (p. 354).

Como se puede comprobar, Neville logra captar y reflejar la mentalidad burguesa de la Barcelona del siglo XIX. Para ello, el director madrileño narra la vida de varias generaciones de una misma familia local, dueña de una mercería llamada La Puntual. A lo largo de la obra se pueden observar comentarios clasistas, opiniones machistas y una gran cantidad de prejuicios sociales. No obstante, y debido a la evolución de la sociedad española, las nuevas generaciones retratadas en el *film* comienzan a alejarse de estas mentalidades antiguas, aceptando los cambios que están por venir, y comenzando a luchar por sus sueños. En este sentido, Neville sitúa la historia en un momento social clave para la ciudad, ya que en Barcelona comienza un gran desarrollo industrial y económico. Así, estos cambios pueden ser observados por el espectador desde el mostrador de la mercería familiar.

En cuanto al proceso de adaptación, Santiago Aguilar (2002), autor del libro *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, detalla, a lo largo de su estudio, pequeños matices vinculados con el proceso de adaptación llevado a cabo por el director madrileño en la obra de 1948. Según Aguilar, la nueva cinta de Neville es "una versión escrupulosa, tomando la mayoría de los episodios (de la novela de referencia) con absoluta fidelidad, centrándose en los hechos esenciales y dramatizando muchas de las ironías de Rusiñol (p. 48). Debido a este proceso llevado a cabo por Neville, "las diferencias entre novela y película son pocas" (p .48). No obstante, "desparecen algunos episodios deslingados del núcleo dramático, así como las descripciones del ambiente y evolución del barrio de Ribera" (p. 48).

Por otro lado, el profesor e investigador Luis Gómez Mesa (1978) destaca en su estudio la favorable acogida que obtuvo este *film* durante su estreno (p. 235). Gómez Mesa continúa su análisis con respecto a la obra resaltando los siguientes aspectos:

> Perspicaz costumbrista Neville, buen observador, que sabe penetrar en todos los sectores sociales y preferentemente en los medios populares, refleja en estilo realista a cuantos componen esa familia, dueña de una mercería, en su intimidad, en sus interioridades. Emoción y una burla suave. Aunque no es lo que ellos quisieran, no disgusta a los catalanes esta versión realizada por un madrileño de una de sus obras más entrañables y populares (p. 235).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de determinar si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la obra original de 1929, lo que obliga a esta tesis doctoral a utilizar la sinopsis argumental recogida anteriormente como punto de referencia para este análisis.

Profundizando en los aspectos técnico y artísticos, la principal diferencia entre esta dos obras es la incorporación del sonido en el metraje de 1948. Al margen de esto, ambas películas son largometrajes categorizados dentro del género dramático, cuyo argumento se basa en una novela común, ambientadas en Barcelona y rodadas en blanco y negro. A pesar de no poder visualizar de forma directa la obra de 1929, y debido a los patrones cinematográficos observados a lo largo de esta tesis doctoral, se puede llegar a afirmar que la película de 1948 cuenta con una mayor evolución técnica que la obra original. Así, Neville incorpora mayores avances técnicos y nuevas formas de hacer cine.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismos protagonistas, manteniendo sus tramas personales, arcos argumentales y desarrollo dentro de las obra. Así, el señor Esteve, Ramón, Estevet, Tomasa y Ramonet están presentes en ambas cintas. Por otro lado y atendiendo la sociedad de la época, las sinopsis recogidas anteriormente sitúan la acción en el mismo periodo temporal. De este modo los directores mantienen las diferencias sociales y la mentalidad de la época. Aspectos necesarios para comprender la mentalidad artística de Ramón, en contraposición a los valores familiares de su padre y la vinculación de Esteve a la burguesía catalana.

Atendiendo al argumento de las obras a estudio, ambos directores basan su narración en una historia base idéntica, ya que estas nuevas dos obras cinematográficas respetan la novela de Santiago Rusiñol. Así, Neville y Argilés, los directores de las películas a estudio, utilizan los mismos personajes principales, respetando sus características físicas, sus personalidades y las mentalidades con las que fueron creadas inicialmente. Además, se mantienen las tramas personales de cada uno de ellos, así como sus giros argumentales y también el desarrollo personal a lo largo de los *films*.

Sin embargo, se debe señalar que Edgar Neville presenta, en su obra de 1948, un final distinto. Así, mientras que en el *film* de 1929, la narración termina con la conversación entre Ramonet y el señor Esteve, en el que éste último le aconseja a su hijo que cumpla sus sueños, deje el negocio familiar y emprenda su trayectoria como escultor. En el nuevo final de la cinta de 1948, la empresa familiar continua abierta, mientras que Ramonet trabaja en su pasión, la escultura, en la parte trasera de la tienda. De este modo, la tradición de la empresa familiar continúa a la vez que Ramonet cumple su sueño de ser escultor.

Como se puede comprobar, el análisis comparativo entre ambas obras se ha realizado a través de las sinopsis argumentales de las mismas. La imposibilidad de visionar de forma directa la obra original de 1929 dificulta el estudio pormenorizado de las mismas, y la comparación detallada de todos los aspectos, narrativos y técnicos de las piezas a estudio. No obstante, y gracias a los datos recopilados en este apartado, esta tesis doctoral establece que el *film* de 1948, dirigido por Edgar Neville, es un *remake* puro de la obra original de 1929 realizada por Lucas Argilés.

Locura de amor

- Original: *Locura de amor* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1909)
    - *Locura de amor* (Miguel Villar Toldán, 1926)
- Primer *remake*: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
- Segundo *remake*: *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

En 1909, los directores cinematográficos Ricardo de Baños y Albert Marro estrenan su nueva película *Locura de amor*. Esta nueva cinta, una drama romántico

protagonizado por Amelia de la Mata, José Arpelagues y Joaquín Carrasco, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus en 1855. Cabe señalar que dicha película es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Profundizando en la obra de referencia, Tamayo y Baus presenta un drama romántico estructurado en cinco actos. En esta pieza, el dramaturgo recoge la tormentosa historia de amor entre la reina Juana I de Castilla y su esposo Felipe el Hermoso, así como la locura en la que cae la monarca tras el fallecimiento de éste. En este sentido, y como señala Alberto Mira Nouselles (1996), autor del libro *De silencio y espejos: Hacia una Estética del Teatro Español Contemporáneo*, esta obra de teatro "se basa en personajes reales, la reina doña Juan la Loca y su marido Felipe (el Hermoso)" (p. 305). Así, Mira considera que el Tamayo y Baus dramatizan dichos personajes "sin un respeto excesivo por la verdad histórica, partiendo de detalles casi anecdótico" (p. 305).

Continuando con el estudio de la obra teatral, y en lo que respecta a las localizaciones en las que se desarrolla esta pieza, el propio libreto afirma que "pasa la acción del primer acto en Tudela de Duero; la del segundo a un mesón poco distante de Tudela; la de los tres restantes en el palacio del Condestable de Burgos" (p. 6)[85]. Además, el dramaturgo data los hecho en 1506.

Por otro lado, se debe señalar que la obra de Tamayo se encuentra dentro de la corriente literaria del neorromanticismo, un movimiento que combina el romanticismo exagerado con el positivismo y el realismo. Así, Tamayo construye una pieza teatral cuyo eje central son los celos, un sentimiento que mueve y dirige la obra por infinidad de estados de ánimo. Además, el dramaturgo español humaniza la figura de Juana, un personaje que interpreta la demencia como una 'locura de amor' agrandada por los desprecios de su marido.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1909, cincuenta y cuatro años después del estreno de la obra teatral sobre los escenario nacionales, los directores

[85] Tamayo y Baus, M. (1855) *Locura de amor: drama en cinco actos*. Madrid: F. Abienzo.

Ricardo de Baños y Albert Marro la adaptan por primera vez a la gran pantalla. De este modo, el trabajo del cineasta madrileño es llevado a un nuevo terreno artístico.

Profundizando en el equipo técnico y artístico participe en el *film*, se debe destacar el trabajo realizado por Baños y Marro, directores y guionistas de este proyecto. Además, Baños se encargó de la fotografía de la película. En lo que respecta al elenco actoral, este largometraje fue protagonizado por Amelia de la Mata, José Argelagués, Joaquín Carrasco, José Durany, Elvira Fremont y Cecilio Rodríguez de la Vega, entre otros. Con esta obra, Baños y Marro presentan una dramática historia de amor, categorizada dentro del cine silente y rodada en blanco y negro. Atendiendo a la producción, esta película fue llevada a cabo por Hispano Films. En este sentido, cabe señalar que dicha cinta fue el primer trabajo cinematográfico que se rodó en los estudios Hispano Films.

Antes de finalizar con el estudio de dicha obra, esta investigación ha podido acceder a los pocos fragmentos conservados de esta obra, gracias al trabajo de la Filmoteca Española. A pesar de que dichos fotogramas tienen una calidad muy deficiente debido al paso del tiempo, se han conseguido identificar diversas imágenes de la reina Juana, la cacería del rey Felipe, la búsqueda que hace la reina de la amante de su marido, un plano detalle de la carta que recibe la reina en la que se le comunica que la amante de su marido se encuentra entre las personas que trabajan en la Corte, el posterior enfado de su majestad y la orden de que todas sus doncellas escriban algo en un papel con el fin de identificar la letra de la culpable. Además, también se ha podido visualizar las escenas del descubrimiento de la amante y su expulsión del castillo, el intento por parte de Felipe de incapacitar a la reina y su posterior consecución, el comunicado de tal decisión a la reina, y finalmente, la enfermedad, muerte y entierro del rey Felipe.

Como se puede comprobar a través de los fragmentos recuperados de la pieza original, la obra de 1909 sintetiza el argumento de la obra de teatro que sirve de referencia para dicho *film*. Así, Baños y Marro narran los mismos acontecimientos, pero de una forma mucho más breve, esquemática y rudimentaria.

A continuación, y con el objetivo de corroborar lo anteriormente citado, esta investigación considera necesario detallar el argumento de la obra de 1909. Para ello se recoge la sinopsis aportada por el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) a través de su estudio acerca del cine mudo español.

> El capitán de los tercios de Italia Álvaro de Estúñiga regresa a Castilla. Convaleciente, el capitán trae consigo a su amada, la mora Aldara, una infiel de gran belleza. La princesa Juana, que recientemente ha recibido la noticia de la muerte de su madre, la reina Isabel la Católica, descubre a su marido, el mujeriego archiduque Felipe de Austria, besando a una de sus damas de la Corte.
>
> En una de sus correrías nocturnas, Felipe conoce a Aldara en la posada donde Estúñiga la ha instalada, y se enamora de ella. A su vez, el capitán siente por la reina un cariño especial que se pone de manifiesto en las continuas visitas a la Corte para verla. Celosa por la actitud de Estúñiga, Aldara aprovecha su amistad con Felipe para entrar en la Corte al servicio de la reina desde donde podrá vigilar mejor a su amado. La proximidad de la mora hace que Felipe abandone sus salidas nocturnas, lo que la reina interpreta como que ha vuelto a quererla.
>
> Los partidarios de la reina se encuentran descontentos de la tiranía de los flamencos sobre los castellanos, mientras que los seguidores de Felipe, guiados por Filiberto de Vera, consideran a la reina incapacitada para dirigir las tareas del reino e intentan encerrarla alegando que está loca. Se impone esta última tesis y la soberana es recluida en el monasterio de las Huelgas. Pero los planes del malvado Felipe se desmoronan poco después al morir súbitamente de una indigestión. La desdichada Juana, cuya vida no ha sido sino una lucha por mantener el amor de su esposo, sufre como nadie este lance del destino y llora ante el féretro de Felipe la pérdida de su único amor (pp. 94 – 95)

En lo que respecta al desarrollo técnico de la obra, la película de 1909 está divida por siete intertítulos, de los que actualmente no todos se conservan. Además, y como señala Palmira González (2005) en su investigación, *Los inicios del cine Español*

(1896-1909) La llegada del cine, su expansión y primeras producciones, en este *film* "los planos están tomados con cámara fija y constituyen como cuadros vivos, en los que el buen hacer del decorador y el movimiento de los abundantes personajes consiguen dar profundidad de campo" (p. 57). Entre estos elementos se "intercala escenarios naturales […] y concluye con una típica escena-apoteosis en la que se reproduce con los personajes del film en conocido cuadro de Pradilla sobre el entierro de Felipe el Hermoso" (p. 57).

Continuando con las obras a estudio, en 1926, diecisiete años después del estreno de la obra de Baños y Marro, Miguel Villar Toldán[86] estrena la segunda adaptación cinematográfica de la pieza teatral de referencia. Dicha obra, al igual que la original, se titula *Locura de amor*. Este drama mudo, rodado en blanco y negro, es producido por la Asociación Cinematográfica de Valencia.

Profundizando en ella, cabe destacar que los investigadores Luis Gasca (1998, p. 301), Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993, p. 91), Santiago Juan-Navarro (2005, p. 206) y Sánchez-Biosca (2012, p. 508), sí contemplan la existencia de esta película, y además, la vinculan con la obra teatral de referencia. Sin embargo, y debido a ausencia de ejemplares y a falta casi total de información relativa a dicha obra, existen otros muchos profesionales que la obvian. Así, y debido a todo ello, esta tesis doctoral ha decidido excluirla de su estudio. De este modo, la obra de 1926 no será contemplada en los posteriores análisis comparativos. Sin embargo, y ante la posibilidad de futuros descubrimientos o investigaciones acerca del *film* de 1926, esta investigación ha decidido dejar constancia de la posible existencia de dicha obra.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas, en 1948, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña presenta su nueva película titulada *Locura de amor*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Aurora Bautista, Fernando Rey y Sara Montiel, basa su argumento en la obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus en 1855. Además, esta nueva cinta es la tercera adaptación cinematográfica de dicha obra, por lo que Juan de

[86] Pascual Cebollada y Luis Rubio Gil (1996), autores del libro, *Enciclopedia del cine español: Cronología*, llaman al director de esta obra Manuel Villar (p. 1750) y no Miguel Villar. Sin embargo, se carece de información necesaria para poder determinar cuál es el nombre verdadero de este director cinematográfico.

Orduña lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de amor y desamor vivida por los reyes Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director de la obra, y el de Carlos Blanco, Alfredo Echegaray y José María Pemán, guionistas de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Juan Quintero, José F. Aguayo, Juan Serra y Sigfrido Burmann fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y la decoración del *film*, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral, Jesús Tordesilla, Manuel Luna, Juan Espantaleón, Ricardo Acedo y María Cañete, entre otros.

Con esta obra, Orduña presenta una película dramática, con una duración de 112 minutos y rodada en blanco y negro. Atendiendo a la producción de la misma, este largometraje fue llevado cabo por la empresa CIFESA, quien también se encargaría de la distribución del *film*. Además, y continuando con los datos técnicos de este nuevo proyecto cinematográfico, se debe señalar que esta obra se rodó en los estudios Sevilla Films, mientras que los exteriores fueron filmados en Arenas de San Pedro. En lo que respecta al presupuesto del *film*, esta película costó casi cuatro millones de pesetas, convirtiendo el nuevo proyecto de Juan de Orduña en toda una superproducción.

Profundizando en el argumento de esta nueva película, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de Ficción 1941 – 1950. Volumen F-4*, resume de la siguiente forma la historia narrada por el cineasta Juan de Orduña:

> 1517. Carlos I llega a España. En Tordesillas se produce el encuentre entre el monarca y su madre doña Juana que se encuentra recluida allí. Don Alvar de Estúñiga, capitán de la Guardia de la Reina de la que siempre estuvo secretamente enamorado, cuenta a don Carlos los hechos que la llevaron a tal estado. A la muerte de Isabel la Católica, Felipe el Hermoso y su esposa doña Juana abandonan la Corte de Flandes para que ésta sea nombrada reina de Castilla. La nueva reina, ante las continuas aventuras amorosas de su esposo,

> sufre violentos ataques de celos que aprovechan sus adversarios para presionar a la Cortes y apartarla de las labores de Estado, intentando que el archiduque sea nombrado Regente. Felipe convoca Cortes Extraordinarias que se reúnen en Burgos y sus partidarios logran mediantes engaños que la reina sea declarada incapaz para gobernar. Pero el rey muere repentinamente y su hijo don Carlos es reclamado para ser el nuevo monarca castellano mientras doña Juana, en su locura, sigue enamorada de Felipe sin que nadie pueda remediar su mal (p. 234).

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, Juan de Orduña realiza una película donde se muestran, al mismo tiempo, dos visiones del amor. Por un lado está el dulce enamoramiento y, por otro, el drama provocado por el desengaño y los celos. Profundizando en dicha dualidad, y como señala el investigador Emilio C. García Fernández (1985) en su libro *Historia ilustrada del cine español*, esta cinta incide en el amor incondicional que siente la protagonista por su esposo y, a la vez, la locura que sufre la joven ante las aventuras amorosas de éste. Así, estos elementos convierten la vida diaria de Juana "en una tragedia de maquinaciones nacidas en un ambiente hostil que intentan deteriorar el corazón de una reina que sufre por todo y que no consigue sus propósitos por la incomprensión y el engaño de quien le rodea" (p. 188).

Por otro lado, y en lo que respecta a la realización de Juan de Orduña, este experto cinematográfico resalta que "sin alardes ni artificios intenta, y lo consigue, mantener en alza la emoción de la trama que se ve forzada en algunos momentos a decantarse hacia alguno de los personajes" (p. 188). Sin embargo, también señala que "exagera todos aquellos gestos y momentos que ya vienen sobredimensionados por el diálogo y la interpretación, y se recrea en otros aspectos que equivocadamente suman al espectador en un engaño vivencial" (p. 188).

Continuando con el estudio de esta obra, el cineasta madrileño presenta los acontecimientos de una forma no lineal, ya que intercala a lo largo de la cinta tres largos *flashbacks*. Así, es la propia Juana la que introduce dichos saltos al pasado para así explicar su historia y dar su versión de todo lo ocurrido. En este sentido, se puede afirmar que Juan de Orduña lo que pretende es indagar en la famosa locura de la reina Juana, desmontando la tergiversación que durante siglos se ha mantenido sobre este hecho histórico. También se expresa así Rafael Nieto Jiménez (2012), quien defiende en

su tesis doctoral que la película de 1948 resultó "más sugerente por la convicción con (la que Orduña) desplegó los recursos propios del melodrama para que el público se identificara con el conflicto sentimental de la Reina, al mismo tiempo que desplazaba su mensaje ideológico de un modo más sutil" (p. 415). Profundizando en esta teoría, lo esencial para este director "es el conflicto sicológico de Juana, pero, aunque dice no querer caer en la grandilocuencia espectacular, lo cierto es que el film cae plenamente en ese estilo al optar por una puesta en escena explícitamente teatral" (p. 426).

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Horacio Guerrero Sáenz analiza en el diario *La Vanguardia Española* (09/10/1948) el nuevo trabajo cinematográfico del director Juan de Orduña. En dicho artículo, Guerrero Sáenz asegura que:

> Juan de Orduña […] rompió los sellos del teatro romántico actualizándolo en el cine con singular acierto, (ya que) ha mantenido intactas todas las líneas de perspectiva de la obra original, hasta el mismo diálogo, limitando con ellas su labor de creación puramente cinematográfica a aquellas situaciones susceptibles de una descripción gráfica de gran estilo, que aprovecha en todos los órdenes de un modo impecable (p. 8).

De este modo, y prosiguiendo con las palabras de este experto cinematográfico, dicho largometraje "tiene por tanto dos componentes claramente definidas: la estrictamente teatral y la cinematográfica, ambas tan reciamente ensambladas, fundidos tan sólidamente sus valores particulares que acaso sea esta labor de fusión lo más notable de la cinta" (p. 8). De este modo, y según este autor, la calidad del texto teatral original "sobrevive en el celuloide al paso de los años y de los gustos y lo que en frío puede parecer exceso declamatorio, se adentra en el ánimo con firme fuerza trágica de la mano de un inteligente juego de planos cinematográficos" (p. 8). Además, este artículo también destaca las alteraciones que ha sufrido este hecho histórico a la hora de ser llevado a la gran pantalla y las licencias que se ha permite el director. Por último, esta publica valora positivamente los decorados, el vestuario y la música empleada a lo largo de este largometraje. Además, también se elogia el trabajo interpretativo que la joven Aurora Batista demuestra ante la cámara.

Por otro lado, el diario *ABC* (09/10/1948) también incide en la obra a estudio en este epígrafe, y lo hace a través de una crítica cinematográfica escrita por el periodista Miguel Pérez Ferrero, no duda en alabar el trabajo realizado por Juan de Orduña en lo que respecta a la dirección de este largometraje, los decorados y las localizaciones empleadas a lo largo de la cinta y la interpretación actoral de la joven Aurora Bautista en su papel protagonista.

> "Locura de amor" desarrolla un guión escrito sobre la obra dramática del mismo título de Tamayo y Baus. De los cinco actos han sido conservadas la intensidad emotiva y la fuerza que estos tienen. Las inserciones escénicas, la parte nueva para lograr la continuidad cinematográfica, han sido hechas con gran respeto y acierto. Todo está equilibrado, y así se nos ofrece en la pantalla. Conforme la acción se desenvuelve, la emoción se apodera del espectador hasta ganarle por completo. Una vez más […] se demuestra que cuando un "film" es bueno no importa su lentitud en determinados pasajes, o su teatralidad. Y eso sucede en éste, en que el interés sigue una línea ascendente hasta que aparece la palabra "fin" (p. 19)

En lo que respecta a la acogida del nuevo trabajo de Juan de Orduña, se debe destacar que este largometraje triunfó en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, obtuvo el respaldo del público, manteniéndose 19 semanas en cartel, y también logró grandes elogios por parte de la crítica de la época.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Juan de Orduña, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y la película de 1909. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la obra original. Sin embargo, y a través de diversas fuentes de información, esta investigación ha podido estudiar el argumento de dicha película rodada por Ricardo de Baños. Además, se debe señalar que la Filmoteca Española ha recuperado varias escenas del metraje de dicha obra, permitiendo así un contacto mayor con el material filmado.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos cintas a estudio, cabe destacar que ambas narraciones cuentan con ciertas diferencias, ya que el nuevo trabajo de Juan de Orduña incorpora el sonido a su metraje y aumenta la duración con respecto al *film* de 1909. Por otro lado, y profundizando en las semejanzas, estas dos películas comparten la misma fotografía, ya que ambas fueron filmadas en blanco y negro, utilizan una base argumental común, están categorizadas dentro del género del melodrama, transcurren en el mismo espacio geográfico y sus personajes principales son idénticos.

Continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que el *film* de 1948 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de 1909, ya que Orduña no duda a la hora de utilizar nuevos recursos fílmicos, agilizar la historia filmada y cuidar las transiciones y los planos. Además, se mejora la fotografía, el sonido, el guión y los medios que se utilizan para filmar esta nueva película.

Atendiendo al argumento, estos dos largometraje narran una misma historia, ya que ambos muestran la complicada situación sentimental entre Juana la Loca y su esposo Fernando el Hermoso. Además, estos *films* reflejan los celos de la protagonista hacia otras mujeres, sus inseguridades, los escarceos amorosos de Fernando, los menosprecios que sufre la reina, el fallecimiento de Fernando y la terrible tristeza en la que se sumerge la protagonista. De este modo, Orduña y Baños no dudan en respetar todos y cada uno de los acontecimientos clave de la pieza teatral, al igual que su esquema narrativo.

Sin embargo, y debido a que el nuevo trabajo de Juan de Orduña cuenta con una duración mayor que el *film* original y una mayor calidad técnica, esta investigación presupone que esta obra amplia considerablemente las tramas principales, incorporando a nuevos personajes y dotando de un desarrollo más lento y detallado que la película de 1909. No obstante, y debido a la falta de ejemplares conservados del metraje original, esta tesis doctoral no podrá detallar dichas modificaciones. En definitiva, y a pesar de ello, se ha podido demostrar que estos dos largometrajes narran una misma historia base, en la que están recogidos una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de estas dos narraciones. De este modo, se establece que la cinta

de Ricardo de Baños estrenada en 1948 es un *remake* de la obra de 1948 filmada por Juan de Orduña.

Don Juan de Serrallonga

- Original: *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo de Baños, Albert Marro, 1910)[87]
- Primer *remake*: *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949)

En 1910, los directores catalanes Ricardo de Baños y Albert Marro estrenan su nueva película titulada *Don Juan de Serrallonga*. Esta obra, un cinta de aventuras y bandoleros protagonizada por Dolores Puchol y Cecilio Rodríguez de la Vega, basa su argumento en una obra de teatro titulada *Don Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías* y escrita por el dramaturgo catalán Víctor Balaguer[88]. Esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza. Antes de continuar, cabe señalar que este largometraje no es el primer trabajo que realizan juntos dichos cineastas, ya que ese mismo año estrenan la primera adaptación cinematográfica de la obra teatral *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla, 1945).

Con respecto a la pieza teatral de referencia, estrenada el 11 de marzo de 1858 en el Teatro Circo de Barcelona, Balaguer presenta un drama estructurado en cuatro actos y un prólogo. En cuanto al autor de la obra, Balaguer es considerado una de las figuras principales de la Renaixença, un movimiento cultural que aparece en la segunda mitad del siglo XIX en zonas de habla catalana y valenciana y que defiende la recuperación de la cultura, la lengua y la literatura catalana.

Atendiendo a la pieza teatral de referencia, el personaje protagonista es Joan Sala i Ferrer, más conocido como Serrallonga, un joven bandolero catalán de principios del siglo XVII. Este personaje histórico es una pieza importante dentro de la complicada

[87] José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el costumbrista español (1896 – 1939),* otorga la dirección de la obra, de forma exclusiva, a Ricardo de Baños, mientras que la producción es un proceso conjunto entre Baños-Marro.

[88] A lo largo de su carrera literaria, el dramaturgo catalán Víctor Balaguer llega a escribir dos obras basadas en la vida de Don Juan de Serrallonga, pero las fuentes de información consultadas no aclaran cuál de las dos piezas literarias se realizó antes. La mayoría de ellas establecen que Balaguer escribió primero la novela y posteriormente la adaptación teatral de la misma. No obstante, Xavier Torres (1985) recoge en su investigación lo contrario (p. 147).

situación social y política en la que se encontraba sumergida Cataluña a finales del siglo XVI y principios del s. XVII. En este sentido, y al igual que ocurre con otros forajidos nacionales como pueden ser Diego Corrientes o Luis Candelas, tras la muerte de Serrallonga comienzan a aparecer leyendas en torno a su figura. De este modo se difumina la verdad y se atribuyen al bandolero catalán nuevas e inventadas hazañas. Así, la ficción y la realidad se entremezclan y se termina idealizando la figura de este bandolero.

No obstante, existe una historia real tras la figura del joven Joan, quien nace en Viladrau (Girona) en 1594, fruto del matrimonio entre el *nyerro* Joan Sala y de Joana Ferre. Tras la muerte de su madre, el joven contrae matrimonio con Margarida Tallades i Serrallonga, con la que llega a tener cinco hijos. En 1627, Joan huye a Francia tras ser perseguido por los soldado de Felipe IV debido a los asaltos que realizó a los carruajes reales que transportaban la recaudación de los impuestos. Posteriormente, Serrallonga es detenido y torturado en las mazmorras del Castillo de Savassona. Finalmente, Joan es ejecutado en la horca en 1634 en Barcelona.

Profundizando en los conflictos sociales y políticos narrados por el autor catalán en su obra, el propio Víctor Balaguer (1860), en su libro *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (Vol. 4), detalla la importancia de dicho contexto político-militar en su nueva narración:

> Mi objetivo principal no era el de este personaje, sino el de los *narros* y *cadells,* el de hacer ver que estos bandos habían representado en nuestra historia un papel político, el de poner en escena por medio de un cuadro sintético la lucha política de dos ideas que habían tenido su teatro aquí en Cataluña como en otras partes (p. 254).

En la cita recogida anteriormente, Balaguer menciona a dos bandos políticos-militares con un gran peso en la pieza teatral de referencia. Esto se debe a que la nobleza catalana de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se dividía en estos dos bandos. Los *nyerros* o *narros* eran los nobles, apoyados por bandoleros y campesinos de clase media, que luchaban por preservar los intereses y territorio de los señores feudales. Dentro de los *nyerros,* solían llevar sombreros rojos y largas capas, se

encuentra el personaje protagonista, Serrallonga. En lo que respecta a los *cadells*, eran una parte de los nobles, acompañados por las clases urbanas, que apoyaban a la monarquía y a la jerarquía eclesial. Estos portaban una insignia con una figura de un perro, un animal que se caracteriza por ser fiel a sus amos.

Por su parte, Juan de Serrallonga procede de una familia de *nyerros* y llega ser a ser jefe de dicho bando. En este sentido, este personaje se convierte en "una figura legendaria, caballero sin tacha y sin miedo, de valor superdemostrado en peligrosísimos trances" (Gómez, 1978, p. 44). Además, Balaguer convierte, con grandes dosis de propaganda política, a Serrallonga en un emblema de la lucha contra la nobleza. Así, este dramaturgo barcelonés traza un argumento en el que, además de una historia de amor, se muestran los conflictos políticos entre los *cadells* y los *nyerros*.

En lo que respecta al argumento de la obra teatral de 1858, el dramaturgo barcelonés Víctor Balaguer narra la historia de don Juan de Serrallonga y doña Juana de Torrellas, una pareja de enamorados que pertenecen a bandos políticos enfrentados. No obstante, y a pesar de lo que esto supone, Juana decide abandonar a su familia y renunciar a sus ideales para estar al lado de su enamorado. Esta decisión no sienta bien a su hermano Carlos, quien luchará por impedir que esto ocurra. Durante esta pieza teatral, el espectador descubre que los dos protagonistas se conocieron en Francia, lugar al que Serrallonga tuvo que huir después de haber asesinado a su mayor enemigo, Feliu de Torrellas. Poco después, Juan y Juana vuelven a encontrarse en España, más concretamente en un baile de máscaras organizado por la familia de la joven, y ambos personajes huyen juntos tras declararse mutuamente su amor.

Continuando con la obra de 1858, Balaguer muestra como los dos protagonistas de esta historia son testigos, y en ocasiones partícipes, de las batallas que se producen entre *nyerros* y *cadells*. Además, Juan de Serrallonga también deberá enfrentarse a los malvados planes de Carlos de Torrellas, actual gobernador de Barcelona, quien no duda en arrestarlo en varias ocasiones. Sin embargo, este bandolero catalán siempre logra escapar. No obstante, y tras la muerte de Bernat de Serrallonga, padre del protagonista, este personaje decide acudir al cementerio para rezar por él, algo ya previsto por Carlos. Finalmente, Serrallonga es trasladado a Barcelona y condenado a muerte.

Por otro lado, cabe destacar que Victor Balaguer, autor de la obra literaria de referencia, divide su drama teatral en cuatro actos introducidos por un prólogo. Con respecto a la estructura y el argumento de esta pieza teatral, esta investigación ha podido encontrar, tras una ardua búsqueda de información, un *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1859*, en el que se recoge, en castellano antiguo, diversos aspectos relacionados con la obra de Balaguer[89].

> Este drama tiende á vindicar la memoria del bandido catalan Serrallonga, dándole una representación exclusivamente política que se toma de las divisiones que en el siglo XVI crearon en la nobleza los partido de Cadells y Narros. En este sentido la idea del autor ha sido poco feliz, por cuanto la historia no nos ha legado documentos suficientes para probar que Serrallonga dejase de ser exclusivamente un bandolero, y por otra parte la tradicion nos inclina á tener por exacta y real la idea de este catalan, tal como se ha ido popularizando. Por lo demás, abundan en el drama las situaciones, si bien pertenecen por punto general á un género que anda reñido con el buen gusto. En D. *Juan de Serrallonga* se ha respetado el testo literal de la tradicion y el argumento de la antigua comedia de tres ingenios, titulada: *El catalan Serrallonga y bandos de Barcelona*. A pesar de todo, el público cobró tal aficion al drama del señor Balaguer, que llenó el teatro varias noches, asistiendo á su representacion hasta la saciedad (pp. 81 – 82).

En lo que respecta al terreno cinematográfico, en 1910, más de cincuenta años después del estreno sobre los escenarios nacionales de la pieza teatral de Víctor Balaguer, los directores cinematográficos Ricardo de Baños y Albert Marro llevan por primera vez a la gran pantalla la historia del bandolero catalán. Esta nueva obra, basada en la pieza teatral *Don Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías* (Víctor Balaguer, 1858), presenta las aventuras y desventuras de este joven.

Profundizando al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Ricardo de Baños y Alberto Marro como directores de la cinta. Además, Baños también fue el responsable del guión de la misma,

[89] Transcripción exacta del texto de 1859.

mientras que su hermano Ramón de Baños se encargó de la fotografía. En lo que respecta al elenco actoral esta obra estuvo protagonizada por Cecilio Rodríguez de la Vega y María Dolores Puchol. Con este largometraje, Baños y Marro presenta una película de aventuras, silente, con una duración aproximada de 60 minutos y rodada en blanco y negro. Profundizando en la productora, esta cinta estuvo en manos de la empresa Hispano Films. En este sentido, se debe señalar que esta pieza cinematográfica se lleva a cabo en un momento en el que la productora encargada del proyecto "diversificó temas y géneros" (Rey-Reguillo, 2005, p. 29).

Continuando con el estudio de este film, se ha podido conocer que Baños-Marro presenta una historia estructurada en cuatro partes que dieron lugar a un total de 1.200 metros de material cinematográfico. Antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la película de 1910, lo que imposibilita un visionado director del material filmado. Además, las informaciones encontradas con respecto al argumento o a la pieza cinematográfica de 1910 son escasas y poco precisas.

En este sentido, la investigadora Palmira González (1984), recoge en su tesis doctoral, *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906 – 1923*, ciertos aspectos técnicos de la obra a estudio. Así, dicha experta considera que esta nueva obra es una de las más ambiciosas películas que ambos directores han realizado. Además, González asegura que la cinta de 1910 fue "concebida con sentido cinematográfico: dinámica de las escenas, sentido plástico de la composición, profundidad de campo, búsqueda de sintonía con las raíces populares, magnífica ambientación en los paisajes naturales de la Guillerías, etc." (p. 91).

A través de la prensa especializada de la época, esta investigación ha podido comprobar que la obra a estudio de 1910 fue estrenada, y por lo tanto, presentada al público del momento, de manera fraccionada. Así, el número 1 de la revista *Arte y Cinematografía* (25/09/1910) recoge el estreno de la primera parte de *Don Juan de Serrallonga* (p. 18). Esta revista categoriza la primera entrega de la obra como una película histórica y afirma que tiene una longitud de 300 metros. Por otro lado, esta publicación presenta la obra de Hispano Films como "una de las más emocionantes epopeyas de la historia catalana" (p. 14).

Por otro lado, el número 2 de esta misma publicación (10/10/1910) recoge el futuro estreno de la segunda parte de la obra de Baños y Marro, una pieza de 310 metros considerada como un "film artístico con cartel" (p. 9). El ejemplar número 3, publicado el 25 de Octubre de 1910, detalla los futuros estrenos de la tercera, la cuarta y una última parte de la obra de Baños y Marro (p. 5). Además, este número recoge, en su sección "Crónica", que la productora encargada del proyecto cinematográfico ya tiene ultimada la tercera parte del *film* (p. 21). En lo que respecta al número 4, *Arte y Cinematografía* (10/11/1910) presenta entre sus página el argumento detallado de la tercera y cuarta parte de la obra a estudio en este epígrafe. No obstante, esta misma publicación no incluye en sus número anteriores el argumento de las dos primeras partes de la cinta.

Como se ha comentado anteriormente, las dos primeras partes de la obra a estudio no están recogidas por la prensa de la época, y se desconoce la introducción narrativa de los acontecimientos y la presentación de los personajes protagonistas de la obra. No obstante, gracias a los datos recogidos, se puede confirmar que durante esas dos primeras partes ocurre la muerte del padre de don Juan de Serrallonga a manos de don Carlos. Tras esto, abandona la Sierra de las Guillerías para buscar venganza en Barcelona. Una vez en la gran ciudad, el joven protagonista descubre que su enemigo es el gobernador, pero, gracias a su ingenio, el joven logra entra en el palacio y sorprende a su enemigo. No obstante, los buenos modales del asaltante hacen que finalmente sea detenido y apresado por la guardia de palacio. Poco después de lo ocurrido, doña Juana, hermana de don Carlos, no duda en informar a Fadrí de Sau, mano derecha del detenido, quien idea un plan para asaltar el palacio y salvan al detenido sin mucha dificultad.

Tiempo después, aparece Roberto el traidor, un personaje sin escrúpulos que no duda en vender a don Juan por la suma de 2.000 reales. Finalmente dan con su escondite y comienza una batalla. No obstante, don Juan se encuentra en el panteón donde reposa su padre. Una vez allí, el protagonista sufre delirios en los que cree ver y escuchar a su padre. Los consejos que el joven cree escuchar le indican que deje la vida de bandolero y se deje prender. Debido a ello, Serrallonga no opone resistencia a su arresto a manos de don Carlos y su gente. Doña Juana recibe la triste noticia del arresto de Serrallonga y acude al lugar donde ocurrió. Allí se encuentra con Roberto contando el oro recibido por su traición y Doña Juana mata de un pistoletazo al hombre que había vendido a su

amante. Por su parte, Fadrí y su gente consiguen asesinar al gobernador y el capitán militar don Salvio de Fontanellas, ocupa su cargo. Ante el triste desenlace que le espera a Serrallonga, el preso pide el indulto de Fadrí y poder abrazar a su esposa, doña Juana, y el nuevo gobernador se lo concede. Por su parte, Fadrí ofrece la vida de 27 hombres, es decir las vidas de todos los miembros de la partida, a cambio de la libertad de Juan de Serrallonga. No obstante, el nuevo gobernador no acepta dicho trato, y aprovecha ese encuentro para concederle el salvo conducto pactado con el don Juan. Durante los últimos minutos de vida del bandolero, don Juan y doña Juana logran despedirse. Debido a la muerte de don Carlos, el virrey de Barcelona ordena que Serrallonga no sea ejecutado en la horca como lo bandoleros, sino en la cuchilla, y posteriormente enterrado en el panteón de sus mayores.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas, en 1949, el director y guionista catalán Ricardo Gastón estrena su nueva película titulada *Don Juan de Serrallonga*. Esta obra, una película de aventuras protagonizada por Miguel Alonso, Maruja Asquerino y Pedro Barcal, basa su argumento en una obra de teatro titulada *Don Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías* y escrita por el dramaturgo catalán Víctor Balaguer. Cabe señalar que esta obra es la segunda adaptación de dicha pieza teatral. De este modo, el joven bandolero catalán regresa a la gran pantalla después de más de cuarenta años.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Ricardo Gascón, como director y guionista de este proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, José Carreras Planas, Juan Durán Alemany, Enzo Serafín y Juan Pallejá fueron los profesionales encargados de la producción, la música, la fotografía y el montaje, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, este *film* estuvo protagonizado por Amadeo Nazzari, María Asquerino, José Nieto, Félix de Pomés, Fernando Sancho, Alfonso Estela, Domingo Rivas y Manuel Requena, entre otros. Con esta película, Gascón presenta una historia sonora, de aventuras, con una duración de 90 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, esta obra fue llevada a cabo por al empresa Pecsa Films, mientras que la distribución estuvo a cargo de Universal Films Española.

Con esta cinta, Gascón lleva de nuevo a la gran pantalla las historias del joven bandolero Don Juan de Serrallonga. Esta nueva película se trata de un drama histórico de aventuras, en el que las persecuciones, los duelos, las venganzas y las rivalidades entre bandos enfrentados son los pilares narrativos de la obra. Además, cabe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la película a estudio, lo que permite la visualización directa de la misma.

Antes de profundizar en el argumento narrativo de la obra, se debe destacar que esta película contextualiza, a través de intertítulos, el momento histórico y político en el que se desarrollan los acontecimientos. Para ello se detalla la fecha en la que transcurren las tramas de los personajes, el lugar y los enfrentamientos existentes entre los *narros* y los *cadells*. Por otro lado, esta "superproducción", calificativo utilizado por la propia cinta para definir la obra a estudio, incorpora la voz en *off* como elemento narrativo. Este recurso se utiliza a lo largo de la obra para matizar ciertos comportamientos, situaciones o acontecimientos que necesitan una mayor profundidad.

Atendiendo al argumento fílmico de la obra, Ricardo Gascón narra el conflicto existente entre dos conocidas agrupaciones político-militares, los *narros* y los *cadells*. Para ello, Gascón sitúa la acción en el Principado de Cataluña durante el siglo XVII. Más concretamente en 1623, año en el que las luchas entre estos dos bandos se recrudecieron. De hecho, durante los últimos años, los *cadells* habían logrado ocupar los puestos de poder más importantes dentro de la sociedad, relegando así a los *narros* a la clandestinidad. Esta situación había creado una gran tensión social y política que se traducía en robos, peleas y asesinatos.

Alejado de dichos acontecimientos, Don Juan de Serrallonga vive su nueva vida en Francia, país al que había huido después de haber matado al primo de don Carlos de Torrellas, líder actual de los *cadells*. Debido a la complicada situación en la que se encuentra sumergida Cataluña, Serrallonga decide volver a su hogar. De nuevo en su tierra, el joven protagonista se reúne con Fadrí de Sau, un amigo de la infancia. En ese momento, Serrallonga descubre que los *cadells* habían despojado a su padre de todos sus bienes. Sin embargo, este hecho había demostrado al padre de Serrallonga que la causa por la que luchan los *narros* está perdida y que la única solución es que ambos bandos se unan y luchen juntos.

Esa misma noche, el joven protagonista acude a un gran baile organizado por don Carlos de Torrellas, en el que se va a encontrar con Juana, una joven con la que coincidió en Marsella y de la que se había enamorado sin conocer su origen familiar. Sin embargo, esta chica es la hermana de don Carlos y además está prometida con don Luis. Una vez allí, don Juan se reúne con Juana en el jardín, y los dos jóvenes hablan tranquilamente hasta que aparece don Luis pidiendo explicaciones. Serrallonga no duda en defender a su enamorada, por lo que comienza una pelea con el prometido de la muchacha y, en ese momento, los personajes develan sus raíces familiares y descubren que pertenecen a bandos contrarios. Una noticia que no incomoda a Juana y que Serrallonga obvia por completo. Desvelados todos los secretos, los dos hombres se enfrentan y Serrallonga hiere a don Luis. Este hecho hace que los dos enamorados se marchen juntos antes de que don Carlos aparezca y descubra lo ocurrido.

Tras esto, Serrallonga y Juana se ocultan en la Sierra de las Guillerías, lugar donde el joven toma el mando de los *narros*, siendo ahora su capitán. Este hecho hace que el gobernador ponga precio a su cabeza con el objetivo de que alguien traicione al bandolero. Las batallas, los robos y las peleas continúan, y con ellas sube la recompensa ofrecida por el gobernador. Días después llega esa traición y los *cadells* asaltan por sorpresa la cueva en la que se esconde Serrallonga y su gente. No obstante, serán ellos los sorprendidos ante la defensa que el bandolero tiene preparada. Poco después del ataque fallido, don Carlos logra el puesto de gobernador, aumentando así su poder y su estatus social. Gracias a este nuevo cargo, Torrellas detiene al padre de don Juan de Serrallonga con el objetivo de hacer que el bandolero acuda en busca de su padre y poder detenerlo. Efectivamente, don Juan acude al gobernador a pedir la libertad de su padre. Este hecho hace que ambos se peleen, pero Serrallonga pierde su espada y es finalmente detenido por don Carlos.

La detención del capitán de los *narros* causa un gran revuelo. Así, Fadrí busca venganza y elabora un plan con el que saca a su amigo de la cárcel. Sin embargo, debe informarle de que, durante este encierro, su padre ha fallecido. Una noticia que hace que Serrallonga se vuelva más violento y sanguinario. De hecho, su gente empieza a temerlo y mucho piensan que ha perdido el norte. En esos duros momentos, don Juan visita la tumba de su padre y cree hablar con él, recordando todo lo que el fallecido le dijo en vida. Poco después, los enemigos del joven bandolero llegan a su casa y lo detienen sin

ningún forcejeo por su parte. De nuevo alguien lo ha delatado y les ha dicho dónde encontrarlo. Mientras se llevan a Serrallonga a la prisión, Juana acude a la casa del joven, ve al traidor que ha vendido a su amante y no duda en matarlo de un disparo.

Tras todo esto, Don Juan de Serrallonga es condenado a muerte, pero antes Fadrí se toma la justicia por su mano y logra matar al actual gobernador. El nuevo gobernador decide que el bandolero sea ejecutado, como un noble, en la horca. Segundos antes de su fatídico destino, Juana y don Juan se despiden y, en esos instantes, Serrallonga confiesa que se arrepiente de todo lo ocurrido. Finalmente, Serrallonga fallece en la horca, mientras Juana y su gente vuelven de nuevo a las montañas para seguir luchando.

A través de esta obra, y como señala el investigador Ángel Comas (2005), el director catalán presenta una "película histórica de proporciones épicas que juega con la realidad de la época y con la leyenda del personaje" (p. 95). De nuevo la realidad y la ficción juegan papeles esenciales en la historia de este bandolero del siglo XVII. Así, Gascón lleva una vez más a la gran pantalla las aventuras de esta mítico personaje catalán interpretado en esta ocasión por Amadeo Nazzari. Atendiendo a la prensa de la época, el periódico *ABC* (18/01/1949) considera que la obra de 1949 es una pieza fluida que "posee concatenación gráfica, ritmo y sobre manera, certero naturalismo interpretativo" (p. 17). Por todo ello, *Don Juan de Serrallonga* "es una digna muestra de "cine" nacional, y hubiera sido, para los efectos espectaculares, de mayor resonancia, si contuviera en la línea dramática, un acento más arrebatado y culminante" (p. 17).

Continuando con los aspectos técnicos utilizados en el *film*, Fernández Colorado (1997) hace una breve referencia a la influencia del cine norteamericano y europeo en la realización de esta obra:

> Tanto Gascón como Carreras Planas buscan realizar una brillante cinta de aventuras que mezclase el estilo hollywoodiense con el europeo, adoptando parejo ritmo narrativo al del modelo norteamericano aunque sin caer en la vampirización estética, utilizando para ello tanto composiciones plásticas inspiradas en las películas italianas *in costume*, como un tipo de atmósfera evocador del cine europeo de entreguerras. A lo cual vino añadirse su peculiar

> entronque con el entonces ascendente género histórico […], peculiaridad basada en su difuso pero inequívocamente reivindicativo mensaje catalanista (p. 234).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1910, por lo que el estudio comparativo se realizará tomando como referencia la sinopsis anteriormente recogida.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estos dos largometrajes es la incorporación del sonido a la cinta de 1949. Con esta modificación, Gascón se aleja de la primera adaptación cinematográfica del bandolero catalán, aportando novedad y dinamismo a la historia. Además, debido al paso del tiempo entre una obra y otra, esta investigación considera que el *film* de 1949 cuenta con una calidad técnica y narrativa superior a la película original, ya que el séptimo arte nacional había evolucionado durante todos esos años, se desarrollaron nuevos lenguajes y mejores recursos fílmicos. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son obras de aventuras, protagonizas por un bandolero catalán y rodadas en blanco y negro.

Por otro lado, las dos obras sitúan sus narraciones en el mismo espacio geográfico y dentro de una temporalidad común. Ambas piezas respetan también las rivalidades existentes entre los dos bandos militares, al igual que el momento histórico narrado por Balaguer en su obra y la ubicación geográfica de los acontecimientos.

En lo que respecta a los personajes, se debe destacar que las dos obras estudiadas en este epígrafe cuentan con los mismos protagonistas. En este sentido, Gascón respeta las tramas personales, los giros argumentales y el recorrido realizado a lo largo de la historia. De esta forma, Don Juan de Serrallonga, doña Juana de Torrellas, don Carlos de Torrellas, el padre de Juan, Fadrí y el personaje del traidor, vuelven a estar recogidos en la cinta de 1949. En relación a este último personaje, Baños y Marro, directores de la obra de 1910, otorgan el nombre de Roberto al misterioso hombre que traiciona a don Juan de Serrallonga por una importante cantidad de dinero, mientras que

Ricardo Gascón en su película no le da nombre al personaje. En lo que respecta a los nuevos personajes incorporados en la cinta de 1949, Gascón introduce a don Luis, el prometido de doña Juana; al conde duque de Olivares; a Jaime, miembro de los *narros* y a Tallafero. Sin embargo, se debe señalar que estos personajes no están en los resúmenes argumentales correspondientes a la tercera y cuarta parte de la obra de 1910, por lo que no se descarta que estuvieran presentes en la obra original.

Profundizando en el argumento de las cintas a estudio, se debe reiterar en que se desconoce la parte introductoria correspondiente a la historia original y la presentación de los personajes protagonistas de la cinta de 1910. Sin embargo, a partir del momento en el que se tiene información de la misma, que es la llegada de Serrallonga al palacio de don Carlos, el director de la obra de 1949 mantiene la estructura original de la cinta de 1910. No obstante, la película de 1949 retrata de una forma más clara la rivalidad entre bandos, las ganas de venganza, las divisiones y las traiciones entre ellos. En este sentido, dicha obra cuenta con una mayor longitud, lo que permite tener un cuidado más detallado del argumento.

Profundizando en las alteraciones argumentales realizadas, a partir de ese momento, una de ellas está relacionada con la muerte del padre de Serrallonga. Así, en la cinta original, el joven acude al palacio de don Carlos sabiendo que su padre ha fallecido, y por lo tanto, busca batirse en duelo con él para vengar la muerte de su progenitor. Sin embargo, en la obra de 1949, don Carlos detiene al padre de Serrallonga para que el bandolero acuda a salvarlo y así poder detenerlo. En lo que respecta a la muerte del padre de éste, el personaje fallece mientras que el joven está prisionero.

Por otro lado, Gascón modifica el final de la obra, ya que muestra a Juana tomando la iniciativa de volver a la sierra para capitanear ella misma a los *narros*. Esta decisión, no recogida en la obra original, dota al personaje femenino de poder y de una gran fortaleza en sus valores e ideales. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ellas.

A pesar de la dificultades encontradas a la hora de realizar este análisis comparativo entre las dos obras cinematográficas a estudio, esta investigación ha

podido comprobar la gran cantidad de similitudes existentes ente ambas obras. Así, Ricardo Gascón, autor de la cinta de 1949, mantiene a lo largo de su nueva película la historia global, personajes, tramas argumentales, localización y conflictos que rodean la leyenda de don Juan de Serrallonga narrada en la película original de 1910. Por estos motivos, y a pesar de no poder analizar las dos primera partes de la cinta original, esta tesis doctoral considera que la película de 1949, dirigida por Ricardo Gascón, es un *remake* cinematográfico de la obra de 1910, realizada por Ricardo de Baños y Alberto Marro.

Segundos *remakes*

La Dolores

- Original: *La Dolores* (Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert, 1908)
    - *La Mesonera del Tormes* (Julio Roesset, José Buchs, 1919)
- Primer *remake*: *La Dolores* (Maximiliano Thous, 1923)
- Segundo *remake*: *La Dolores* (Florián Rey, 1940)

En 1940, el director, guionista y actor aragonés Florián Rey estrena su nueva película titulada *La Dolores*. Esta obra, un melodrama costumbrista protagonizado por Conchita Piquer, Manuel Luna y Ricardo Merino, basa su argumento en una obra teatral titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo barcelonés José Feliú y Codina en 1891. Por otro lado, se debe señalar que este nuevo proyecto es la cuarta adaptación cinematográfica de dicha obra. En este sentido, y como señala el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991) en su libro *El cine de Florián Rey*, el guión de esta obra respeta fielmente la pieza teatral de referencia. Aunque también se debe señalar que el cineasta maño personaliza múltiples detalles de la historia original (p. 253).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva película, cabe destacar el trabajo realizado por Florián Rey, director y guionista de esta obra cinematográfica. Profundizando en el resto de departamentos, Tomas Bretón, Heinrich Gärtner, Antonio Martínez y Sigfredo Burmann fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados utilizados en la cinta, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, la cinta de 1940 estuvo protagonizada por Concha Piquer, Manuel Luna, Ricardo Merino, Ana Adamuz, Juan Calvo, María Luisa Gerona, Manuel Gonzalo, Manuel González, Pablo Hidalgo, Alfredo Hurtado y Fernando Rey, entre otros.

Con esta película, Florián Rey presenta un melodrama costumbrista, rodado en blanco y negro, categorizado dentro del cine sonoro español y con una duración de 102 minutos. En otro orden de cosas, se debe señalar que la producción y la distribución nacional de este nuevo largometraje fueron llevadas a cabo por la Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA).

Por otro lado, y profundizando en el argumento de esta nueva obra cinematográfica, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940, Volumen F-3*, resumen de la siguiente manera la historia filmada por el cineasta Florián Rey en su nueva película:

> A una posada de Daroca llega una diligencia que comunica varios pueblos de Aragón. Dolores, la criada del mesón, se entretiene hablando con su admirado Melchor, barbero del pueblo. Cuando acude a las apremiantes llamadas de la dueña, vierte la sopa en el vestido de la señora Sánchez, una viajera con muchos humos. Por tal motivo, Dolores entabla una violenta discusión con su ama, coge su hatillo y se marcha en la diligencia, gracias a que Lázaro, un estudiante que regresa a su pueblo, se ofrece a pagarle el importe del viaje. Para cuando el carruaje llega a Calatayud, Lázaro ya sabe que Dolores no tiene familia ni lugar a donde ir y le ofrece la posibilidad de trabajar como sirvienta en la fonda de su tía. Al poco rato, Lázaro es recibido con grandes muestras de cariño por Gaspara, que se siente orgullosa de los progresos académicos de su sobrino, al que le costea los estudios. Gracias a su desparpajo, Dolores es admitida en la posada y desde el primer momento se impone su belleza y su simpatía. Casi sin darse cuenta, Lázaro y Dolores empiezan a quererse, procurando que la señora Gaspara no se dé cuenta del naciente idilio. Entre los parroquianos de la fonda hay un lugareño formal y muy influyente, el señor Patricio, que se afana en agradar a Dolores. Por tal motivo dispone que la tradicional fiesta taurina se celebre en la plaza donde se ubica la posada. En pleno festejo, una de las improvisadas gradas se hunde y un becerro enviste a los accidentados. Lázaro se lanza a la plaza y consigue sujetar al bicho, pero sufre una cornada en el brazo. Dolores se erige en su enfermera permanente y la herida parece que nunca ha de tener dura… Mientras tanto, en Daroca, un despechado Melchor dedica a Dolores una copla insidiosa que se extiende con rapidez por toda la comarca. Cuando Dolores la oye por primera vez, consigue hábilmente que Melchor, que ha acudido a las fiestas de Calatayud, confiese que es el autor de la infamante canción. Ciega de ira, le rompe una guitarra en la cabeza. Mozos de todas partes acuden al mesón de la Gaspara atraídos por lo que dice la jota y deseosos de conocer a su protagonista. Aunque a costa de la

> dignidad de Dolores, el negocio prospera. Por el lugar se deja caer también el sargento Rojas, que en seguida se percata de la calumnia y se pone al habla con Melchor a fin de que pida perdón a la mujer agraviada. Arrepentido, cambia la letra de la jota para restituir a Dolores su buena fama. Entre tanto, el curso ya ha empezado y Lázaro sigue con su brazo en cabestrillo; en realidad, un truco para quedarse más tiempo junto a Dolores. Pero Gaspara lo descubre y, acto y seguido, manda a su sobrino a Tarazona para continuar sus estudios. En cuanto la diligencia sale del pueblo, Lázaro pude que se detenga y se apea. Al rato, Dolores recibe el recado de que Lázaro la espera esa noche después de la fiesta. Comienza el jolgorio con una farsa de cierto sabor religioso, en la que Melchor desempeña el papel de diablo. Como es natural, se le permiten diabluras y en una de éstas trepa hasta la azotea donde está Dolores e intenta abrazarla. Ella pide ayuda a Lázaro, que acude en su defensa. En un momento de la pelea, Melchor pierde el equilibrio y cae desde el tejado. Ante el asombro de la concurrencia, el pobre diablo yace muerto sobre el pavimento de la plaza en fiestas (pp. 100 – 101).

Profundizando en el estudio de esta nueva obra, Florián Rey muestra al espectador una historia melodramática en la que Dolores ve convertida su vida en un infierno debido a una copla injuriosa escrita por Melchor, su antigua pareja. A pesar de las habladurías, esta joven maña intenta continuar con sus quehaceres, haciendo caso omiso a las críticas. Poco tiempo después, y arrepentido por sus actos, Melchor pide perdón a la protagonista. Finalmente, Melchor fallece a manos de Lázaro, un joven enamorado de Dolores, quien se entrega a la Policía tras lo ocurrido. En este sentido, y como señala el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991), Florián Rey realiza su nueva película utilizando como base dos de sus temas favoritos, "el honor y su puesta en entredicho a través de una calumnia que va engordando como una bola de nieve" (p. 259).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la realización de este nuevo metraje, Rey presenta una película lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales que agilizan la narración. Además, también combina el melodrama de la narración con diversos momentos musicales nuevos. Otro aspecto a destacar es el gran costumbrismo aragonés que impregna toda esta cinta, tanto en el vestuario, como en las expresiones de los

protagonistas. Así, el espectador se sumerge en la cultura, las tradiciones aragonesas y también en los tópicos típicos.

Por otro lado, cabe señalar que la obra se rueda íntegramente en Aranjuez, donde se construyen una gran cantidad de decorados, incluido el de la Plaza Mayor de Calatayud. Muestra del perfeccionismo y la atención por los matices que tenía Florián Rey, es que durante este proceso, el director maño exigía que todos los productos colocados en cualquiera de los decorados fueran reales.

Por otro lado, esta investigación ha querido dejar constancia de las opiniones dadas por los expertos cinematográficos de la época con respecto a la cinta a estudio. En este sentido, el investigador Fernando Méndez-Leite (1965), autor del libro *Historia del cine español Vol. I*, califica la cinta de 1940 como un "borroso conjunto de imágenes desigualmente trabadas" (p. 398). Además, asegura que el guión es inferior al de la obra de referencia y los personajes protagonistas carecen "de sincera contextura humana" (p. 398). En este sentido, gran parte de los expertos de la época criticaron la ausencia de ritmo de la obra, la falta de unidad y el escaso dramatismo de la película de 1940. Sin embargo, y en lo que respecta a las valoraciones positivas cosechadas por este largometraje, el profesor José María Claver (2012) afirma que el nuevo trabajo de Florián Rey es "la perfecta fusión entre drama rural y costumbrismo folclórico. En este sentido, pues, el drama rural se presenta claramente deudor del costumbrismo regionalista de finales del siglo XIX" (p. 145).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Florián Rey, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la pieza teatral *La Dolores* escrita por José Feliú y Codina en 1891. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1940 será comparado con la película original de 1909 y posteriormente con la obra de 1923 dirigida por Maximiliano Thous.

Antes de profundizar en el primer análisis comparativo, cabe destacar que de la película de 1909 actualmente sólo se conserva un ejemplar incompleto. Sin embargo, y a pesar de que en ciertas ocasiones durante el visionado directo de la cinta se producen

pequeños saltos narrativos, la historia filmada por Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert se puede comprender de manera completa.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos películas es la incorporación del sonido en el metraje de 1940. En lo que respecta a las semejanzas, ambas cintas son obras rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del género cinematográfico del melodrama, basadas en una novela común, protagonizadas por personajes idénticos y ambientadas en el Aragón de mediados del siglo XIX. Además, estas cintas también potencian los estereotipos aragoneses y cuentan con importantes números musicales donde se interpretan canciones muy importantes para la narración.

Otro aspecto en el que difieren ambos *films* es en su duración, ya que la obra de 1940 dura 102 minutos, mientras que la cinta de 1939 tan sólo 13. De este modo, el aumento de metraje permite un desarrollo más lento y cuidado de las tramas principales por parte de Florián Rey. Además, cabe destacar que la cinta de 1940 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1909, ya que se mejoran los recursos utilizados, incorporando los nuevos avances fílmicos y agilizando la historia filmada al otorgarle un mayor dinamismo.

En lo que respecta al argumento, estas dos películas recogen una misma historia puesto que ambas son fieles al esquema narrativo base establecido en la pieza teatral de referencia. Por tanto, se mantienen, sin apenas variaciones, las tramas principales de la narración, los personajes protagonistas, el espacio geográfico y temporal detallado por José Feliú y Codina en su obra de teatro y los acontecimientos clave de la misma. Además, estos dos metrajes también respetan las situaciones secundarias que acompañan la historia de la joven Dolores, los insultos e injurias que sufre, la falta de empatía de los vecinos del pueblo y el desenlace positivo de la protagonista.

Incidiendo en las modificaciones existentes entre estas dos obras, y comenzando por los personajes protagonistas, Rey elimina de su metraje al padre de la joven Dolores e incorpora a Fede, el señor Patricio, don Simeón, Catalina y Miguel. Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas eliminadas, la obra de 1940 excluye las escenas en las que aparece el personaje eliminado, por lo que ya no se verá a Dolores en casa de su padre,

el momento en el que el susodicho descubre la relación entre ésta mantiene con Melchor y el enfrentamiento que ambos personajes masculinos tienen. Por otro lado, esta cinta también elimina de su metraje la detención que sufre Lázaro.

En lo que respecta a los cambios argumentales, Florián Rey modifica el medio de transporte en el que Lázaro regresa a sus estudios e incide de una manera más detallada en la corrida de toros y el posterior accidente ocurrido en las gradas. Por otro lado, es reseñable que en esta nueva obra, Lázaro no asesina a Melchor, sino que éste fallece, durante la pelea, al caer desde una gran altura.

En cuanto a las incorporaciones narrativas llevadas a cabo en la cinta de 1940, el director maño presenta un nuevo comienzo, iniciando su obra con la historia de un matrimonio que viaja en diligencia a Calatayud y que paran a comer en un mesón en el que trabaja una joven llamada Dolores. Segundos después, ésta es despedida de su empleo y se marcha con ellos hacia un nuevo pueblo. Continuando con las nuevas aportaciones, Florián Rey otorga una mayor importancia narrativa y un desarrollo más detallado a la relación entre Melchor y Dolores, aumentando las imágenes en las que ambos hablan, discuten e incluso intentan solucionar sus diferencias. Sin embargo, este cineasta también muestra, de una forma más explicita, las escenas en las que se ve a Dolores asediada por los hombres del pueblo y los celos que siente Melchor. Incidiendo en estos hechos, el espectador ve cómo Melchor compone la copla injuriosa con la que humilla e injuria a Dolores. Además, en este metraje también se puede ver como éste se arrepiente finalmente de lo ocurrido y le pide perdón.

En otro orden de cosas, este nuevo metraje también muestra a la protagonista pidiendo trabajo, nuevos momentos musicales interpretados por la joven aragonesa y el accidente que sufre Lázaro durante la corrida de toros y los posteriores cuidados por parte de Dolores. En lo que respecta al desenlace de esta obra, Florián Rey incorpora un nuevo final a la historia en el que Melchor y Lázaro luchan en lo alto de un edificio por el amor de Dolores. Durante el transcurso de esta pelea, el barbero cae al vacío y fallece en el acto. Sin embargo, y a pesar de que el cineasta maño modifica esta última escena, Rey mantiene la pelea entre ambos como un pilar base de la narración y la única forma de romper el triángulo amoroso.

Una vez finalizado este primer análisis, se ha comprobado que, a pesar de que Florián Rey amplía y detalla numerosas tramas de la obra original, ambas películas narran una misma historia, sin alterar el argumento base. Por todo ello, esta investigación establece que la obra de 1940 es un *remake* de ampliación y actualización técnica de la película de 1909 de Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert.

En lo que respecta al segundo estudio comparativo, esta tesis doctoral profundizará en los diversos elementos que configuran las películas de 1940 y 1923. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, cabe destacar que la principal diferencia entre ambas narraciones es la incorporación del sonido en la nueva obra de Florián Rey. Más allá de esto, dichas cintas son idénticas, ya que fueron rodadas en blanco y negro, están categorizadas dentro del género del melodrama cinematográfico, basan su argumento en una obra de teatro común y se desarrollan en el mismo especio temporal y geográfico. Por otro lado, y debido a los más de veinte años de diferencia entre estas obras, se ha podido comprobar que el *film* de 1940 tiene una calidad técnica, cinematográfica y narrativa superior, ya que Florián Rey incorpora nuevos recursos fílmicos y otorga una mayor agilidad y dinamismo a la historia.

No obstante, y antes de continuar con este nuevo análisis comparativo, se debe señalar que los ejemplares conservados de 1923 están incompletos y en ciertas ocasiones hay saltos narrativos debido a la ausencia de fotogramas del metraje original. Sin embargo, este hecho no impide conocer el sentido global de la historia filmada por Maximiliano Thous.

Atendiendo al argumento, cabe destacar que estas dos películas muestran una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común en el que se mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia. Además, dichos metrajes también respetan las tramas principales, los personajes protagonistas, las situaciones secundarias, el espacio geográfico y temporal en el que se desarrolla la acción principal y el mensaje general de la obra de teatro de 1891. No obstante, y a pesar de estas semejanzas argumentales, se debe señalar que Florián Rey incorpora nuevos elementos y modifica otros de la historia original, profundizando en ciertos acontecimientos de la vida de Dolores, Melchor y Lázaro.

Por otro lado, y en lo que respecta a las modificaciones argumentales, Rey suprime de su obra la presencia y las tramas del padre de Dolores y de Celemín e incorpora a Fede, don Simeón, Catalina y Miguel. Dichos personajes aportan una mayor riqueza argumental, añadiendo nuevas tramas personales y arcos argumentales. Continuando con los cambios llevados a cabo en el *film* de 1940, se debe señalar que se elimina la apuesta entre Melchor y otros hombres sobre quién se quedará con Dolores, la llegada del joven barbero al nuevo pueblo y el encuentro entre éste y la joven protagonista en los últimos minutos de la obra. Además, este largometraje también reduce las escenas relacionadas con el noviazgo de los protagonistas, eliminando los intentos de Dolores por reconciliarse con Melchor y las imágenes de ésta en la fuente del pueblo.

Atendiendo a los elementos incorporados, esta obra presenta un nuevo comienzo, narrando en él la historia de un matrimonio que viaja en diligencia al pueblo de Calatayud. Posteriormente, y tras ser despedida del mesón en el que trabajaba, Dolores se marchará con ellos. Por otro lado, la nueva película de Florián Rey otorga un mayor peso narrativo a la copla que Melchor compone para desprestigiar a la joven aragonesa y las explicaciones que la afectada le pide ante tan injuriosa canción. Además, la película de 1940 también incorpora a su historia el arrepentimiento de Melchor.

Continuando con las aportaciones, Rey incide en la relación entre Lázaro y Dolores, mostrando el accidente que sufre el joven estudiante y los cuidado que recibe por parte de la protagonista. En lo que respecta al desenlace, el director maño presenta a Melchor disfrazado de demonio e incorpora la pelea entre Lázaro y el barbero por el amor de Dolores, así como el fallecimiento de este último. Sin embargo, y a pesar de que se ha modifica el lugar y el modo en el que Lázaro mata a Melchor, la obra de 1940 guarda en este aspecto grandes semejanzas con el *film* de 1932. Así, ambas recogen la victoria de Lázaro, la muerte de Melchor y la forma en la que el joven estudiante se entrega, a pesar de las reticencias de Dolores, a la justicia.

Una vez concluido este segundo análisis comparativo, y a pesar de que Florián Rey profundiza en diversos detalles de la historia e incorpora nuevas situaciones secundarias, se puede comprobar que los acontecimientos clave se mantienen en ambas

narraciones. Así, esta investigación establece que la película de 1940 es un *remake* semipuro de ampliación y de actualización técnica de la obra de 1923 dirigida por Maximiliano Thous.

Como último punto, esta tesis doctoral ha querido señalar que la figura cinematográfica de La Dolores tuvo un mayor recorrido en el séptimo arte nacional, ya que en 1947 el cineasta Benito Perojo estrenó la obra titulada *Lo que fue de la dolores* y en 1960, José Ochoa presentó la cinta *Alma Aragonesa*. Sin embargo, estas dos películas se centran solo en la protagonista y no recogen la narración base que ha sido analizada en este epígrafe. En este sentido, dichos largometraje no se pueden considerar *remakes* de las obras tratadas anteriormente y no serán, por tanto, estudiados en esta investigación.

Currito de la cruz

- Original: *Currito de la cruz* (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1926)
- Primer *remake*: *Currito de la cruz* (Fernando Delgado, 1936)
- Segundo *remake*: *Currito de la cruz* (Luis Lucia, 1949)
- Tercer *remake*: *Currito de la cruz* (Rafael Gil, 1965)

En 1949, el director, guionista y productor valenciano Luis Lucia Mingarro estrena su nueva película titulada *Currito de la Cruz*. Esta obra, un drama taurino protagonizado por Pepín Martín Vázquez, Jorge Mistral y Manuel Luna, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por el cineasta y periodista gallego Alejandro Pérez Lugín en 1921. Además, cabe señalar que esta obra es la tercera adaptación cinematográfica de la novela de referencia.

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Luis Lucia, director y guionista de dicha cinta. De este modo, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta cuenta con la ayuda del guionista y escritor navarro Antonio Abad Ojuel, quien se encarga de la adaptación de la novela de referencia y de los diálogos de la obra, mientras que Luis Lucia realiza el guión técnico. Continuando con el resto de

departamentos, Juan Quintero, José F. Aguayo, Juan Serra y Luis Pérez Espinosa fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y la decoración del *film*, respectivamente. Por otro lado, la obra de 1949 estuvo protagonizada por Pepín Martín Vázquez[90], Jorge Mistral, Manuel Luna, Nati Mistral, Tony Leblanc, Juan Espantaleón, Félix Fernández, Amparo Martí, Francisco Bernal y Eloísa Muro, entre otros.

Con esta obra, Luis Lucia presenta un proyecto cinematográfico sonoro, rodado en blanco y negro, categorizado dentro del género dramático y con una duración de 98 minutos. En lo que respecta a la empresa encargada de esta cinta, la obra de 1949 fue producida y distribuida por la compañía valenciana CIFESA.

Atendiendo al argumento de la cinta a estudio, el investigador Ángel Luis Hueso (1998) resume en su libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950, Volumen F-4*, la historia filmada en esta película:

> Currito de la Cruz y su amigo "Gazuza" se fugan del orfanato para hacerse toreros. Casualmente conocen a don Manuel Carmona, un famoso matador que está a punto de retirarse. Impresionado por el estilo de Curro, el diestro le acoge en su casa y le instruye para ayudarle a alcanzar el éxito. Curro se enamora de Rocío, la hija de Carmona, pero ella mantiene relaciones con "Romerita", un matador más conocido por su afición a la juerga y a las mujeres que por sus éxitos en la plaza. Por esta razón el padre de la joven no ve con buenos ojos el noviazgo. Rocío, desoyendo los consejos de su padre, se fuga con su novio a Méjico. Allí tiene una hija con el torero quien pronto la abandona por otra mujer. La desaparición de la muchacha afecta de tal modo a Curro que empieza a fracasar en las plazas, hasta tal punto que abandona Sevilla para probar suerte en Madrid. En la capital se encuentra con Rocío que, avergonzada, no se atreve a volver a casa. Dispuesto a ayudarla, Currito vuelve a torear consiguiendo nuevamente el triunfo. En un mano a mano entre los dos toreros, "Romerita" muere mientras Curro obtiene un éxito rotundo. Rocío valora por fin

[90] Se debe señalar que ésta es la primera película de Pepín Martín Vázquez, torero andaluz que prueba suerte en el séptimo arte nacional interpretando el papel de Currito en la cinta de 1949. Posteriormente, en 1954, Marín Vázquez vuelve protagonizar un largometraje, en esta ocasión dirigido por el cineasta René Wheeler y titulado *El torero*.

el cariño del diestro y acepta casarse con él después de regresar a Sevilla y obtener el perdón de su padre (p. 114).

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, cabe destacar que actualmente se conservan ejemplares la cinta de 1949, lo que permite un visionado directo del material filmado por Luis Lucia. Gracias a esto, se podrá profundizar en el estudio de diversos aspectos técnicos, artísticos y argumentales de dicha cinta.

Profundizando en este nuevo largometraje, y como afirma el profesor e investigador José Luis Castro de Paz (2007), la cinta de 1949 debe ser considerada como "una nueva y estimulante versión de la tópica novela de Pérez Lugín" (p. 42). Así, Lucia lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de lucha, determinación y amor del joven Currito de la Cruz. En este sentido, el director valenciano presenta una película melodramática, ambientada en el mundo taurino de los años 40 y que presenta a una sociedad sevillana repleta de tópicos típicos asociados a la cultura andaluza y al mundo del toro. Además, cuenta con una complicada historia de amor, celos, envidias y rivalidades. Sin embargo, este *film* también muestra la necesidad de perdonar, olvidar y comenzar de nuevo.

No obstante, y en otro orden de cosas, conviene tener en cuenta que el *film* de 1949 narra su historia de una forma dinámica, ágil y entretenida, suprimiendo gran parte de la trama melodramática de la novela de referencia, reduciendo los elementos típicos del folletín y concentrando los acontecimientos principales. Además, el cineasta valenciano también otorga un tratamiento más realista a las escenas relacionadas con el mundo taurino, aportando mayor credibilidad a las imágenes filmadas e incorporando un tono más documental a dichas secuencias. Cabe destacar que este nuevo planteamiento cinematográfico viene propiciado por la participación de Pepín Martínez Vázquez en el metraje, un torero profesional que dio vida a Currito de la Cruz. Así, este profesional fue el encargado de llevar a cabo dichas escenas, siendo él, y no un doble, quien se enfrentaba de verdad al toro.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (17/04/1949) afirma que en esta nueva obra "el ambiente predomina sobre el argumento, sobre la humana peripecia, al punto que éste se diluye, se desdibuja, y queda en segundo término en cuando al

interés dramático, para cobrar la máxima importancia las escenas taurinas" (p. 29). Sin embargo, estas escenas son alabas por la crítica, considerando que son "de una gran belleza, con palpitante veracidad, composición sabia y fotografía inmejorable, de modo que por si solas constituyen un acabado documental digno de admirarse" (p. 29). No obstante, y como recalca este periódico, la cinta de 1949 aporta poco protagonismo a ciertos acontecimientos del metraje, dotándolos de un nivel inferior. Este planteamiento hace que el *film* de Luis Lucia ofrezca "altibajos muy perceptibles, aunque no obstante esa diferencia de calidades en los distintos pasajes en ningún momento aburre ni fatiga, y se sigue la proyección con agrado hasta el final" (p. 29). A pesar de ello, el investigador y experto cinematográfico Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*, no duda en calificar esta nueva obra como una película perfecta (p. 185), asegurando que todos los elementos de la misma están correctos.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Luis Lucia, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la novela titulada *Currito de la cruz* (1921) y escrita Alejandro Pérez Lugín. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1949 será comparado con la película original de 1926 y posteriormente con la obra de 1936 dirigida por Fernando Delgado.

En lo que respecta al primer estudio comparativo a tratar en este epígrafe, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la cinta de 1949 cuenta con ciertas diferencias con la pieza original ya que ésta es una película sonora con una duración menor que el *film* original. Además, ambas narraciones transcurren en épocas distintas ya que cada una de ellas muestra la sociedad del momento en el que fueron filmadas. Sin embargo, e independientemente de dichas discrepancias, ambas cintas son obras rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, ambientadas en el mundo taurino y basan su argumento en una novela literaria común.

Continuando con dichos aspectos, y debido al paso del tiempo entre ambas obras, esta investigación ha podido comprobar que el *film* de 1949 cuenta con una calidad técnica, cinematográfica y narrativa superior, ya que Luis Lucia incorpora a su

metraje nuevos recursos fílmicos. Así, utiliza los avances llevados a cabo en el terreno del séptimo arte nacional y concede un mayor dinamismo a la historia, agilizando las tramas principales. Para ello, este cineasta valenciano elimina parte de las situaciones folletinescas de la novela original y otorga un mayor protagonismo al mundo del toreo.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento, estas dos piezas cinematográficas cuentan una misma historia ya que ambas mantienen el esquema narrativo base y los acontecimientos clave de la novela de referencia. Además, estas películas también respetan las tramas principales, personajes protagonistas, situaciones, localizaciones y el mensaje general de la pieza literaria de 1921. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, estas cintas transcurren en dos épocas distintas, por lo que la película de 1949 presenta a una sociedad más actual, con grandes cambios políticos, culturales y estéticos. Estos cambios se ven reflejados, por ejemplo, en las viviendas, las vestimentas y los medios de transporte.

En lo que respecta a las modificaciones argumentales, y profundizando en los personajes de estas dos cintas, se debe señalar que Luis Lucia suprime la presencia de Salvador, Miguel, Retamar y Picador, eliminando así sus tramas personales y las vinculaciones con los personajes protagonistas. Sin embargo, incorpora a Pepe, Ángel y Margaret. Además, y continuando con las escenas que este director elimina de la cinta de 1926, cabe destacar la ausencia de las imágenes de Currito de pequeño, el trabajo del joven como jardinero, la lesión que sufre durante una corrida de toros, los cuidados de Rocío durante su rehabilitación y el epilogo donde se ve a la feliz pareja viviendo juntos y con hijos. Además, en esta cinta también se suprime el viaje que Currito realiza a México y las duras vivencia de Rocío junto a Romerita, después de que ambos se fugasen juntos a tierras mexicanas y allí ella se quedase embarazada.

Además, y atendiendo a las incorporaciones narrativas, la cinta de 1949 introduce en su narración pequeños acontecimientos secundarios que complementan la historia base, como la retirada de Carmona y su cuadrilla, nuevos acercamientos entre Romerita y Rocío, una mayor presencia de escenas sobre celebraciones y el enfrentamiento entre Carmen y su hija. Además, esta obra también introduce ciertos planos de Currito realizando varias corridas ilegales, algo que le lleva a pasar la noche en el calabozo.

Por último, e incidiendo en los cambios argumentales, Luis Lucia modifica los motivos por los que Carmona se retira, la forma en la que Currito y el padre de Gloria se conocen y la causa por la que el protagonista es llevado al calabozo. Todas estas variaciones tienen poca importancia, ya que no modifican el sentido global de la obra, ni alteran la historia base. Se tratan simplemente de adaptar la novela original al punto de vista de cada cineasta.

Una vez finalizado este primer análisis, y tras comprobar que las modificaciones e incorporaciones realizadas por Luis Lucia no varían el significado global de la historia base, al igual que tampoco se altera el esquema argumental original de la novela de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1949 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica la obra original llevada al cine por Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado en 1926.

En otro orden de cosas, y continuando con el segundo estudio comparativo a tratar en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1949 y el *film* de 1936 dirigido por Fernando Delgado. Sin embargo, y antes de proseguir, se debe señalar que la película de 1936 carece de ejemplares conservados, por lo que el análisis entre ambas se realizará a partir de la sinopsis argumental de dicha obra.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos narraciones son idénticas ya que ambas son películas sonoras, rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y centradas en el mundo del toro. Por otro lado, y como se ha podido comprobar a través de diversas fuentes de información, la principal diferencia entre estos dos *films* reside en su duración, siendo superior el metraje de la obra de 1936. Prosiguiendo con dichos aspectos técnicos, y al igual que en el primer análisis comparativo, se debe señalar que la cinta de 1949 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, ya que Luis Lucia mejora los recursos utilizados, incorpora nuevos avances fílmicos y agiliza la historia filmada, otorgándole mayor dinamismo.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento, se debe señalar que estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema base

de la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Delgado y Lucia respetan la trama principal de la obra, los personajes protagonistas, el desarrollo de los hechos recogidos en la pieza literaria de 1921 y el ambiente taurino en el que tiene lugar la acción de estas dos películas. Así, el espectador se sumerge de nuevo en la vida de Currito de la Cruz, el joven huérfano que quiere ser torero.

Por otro lado, y atendiendo a la sinopsis argumental de la cinta de 1936, se ha podido comprobar que la nueva película de Luis Lucia elimina las escenas en las que se ve como Currito de la Cruz es depositado en el hospicio por parte de su abuelo al no soportar que su nieto sea ilegítimo, el trabajo que consigue la madre del joven para poder estar al lado de éste y la gira profesional que realiza el torero. Sin embargo, y ante la imposibilidad de visionar la obra de Fernando Delgado estrenada en 1936, esta investigación no podrá determinar sí Luis Lucia realizó otras modificaciones respecto al *film* de 1936, ya que dichos datos no están recogidos en la sinopsis de referencia. No obstante, y tras comprobar que ambas piezas utilizan una estructura argumental común en la que se mantienen todos los acontecimientos clave de la novela de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1949 es un *remake* semipuro del *film* de 1936.

5.6. Años 50 (1950 – 1959)

En esta nueva década, España sigue sufriendo, al igual que en los años 40, los estragos de la Guerra Civil. En este sentido, y profundizando en las consecuencias provocadas por el estallido militar, cabe destacar que esta década está marcada por el éxodo masivo de población rural hacia las grandes ciudades, provocando así un aumento brusco del desempleo. Además, a lo largo de los años 40, también tienen surgen huelgas laborales y protestas ciudadanas, a pesar de ser consideradas un delito por el régimen, en las que se reivindican mejores condiciones laborales. Por otro lado, el proceso de institucionalización del franquismo provoca los primeros roces internos en el régimen, enfrentando a las distintas sensibilidades que lo conforman.

En otro orden de cosas, se debe señalar que en los años 50 el gobierno franquista toma la decisión de abrir sus fronteras al resto del mundo y terminar así con la autarquía impuesta durante las décadas anteriores. De este modo, el estado español comienza una etapa de desarrollismo, adecuando sus políticas nacionales a las de otros países vecinos del continente europeo. En este sentido, cabe destacar que en esta década también se desarrollan nuevos medios de transporte, se suspenden las cartillas de racionamiento y comienzan las transmisiones televisivas con el nacimiento de la televisión pública española.

Además, y debido al aperturismo, España mejora y aumenta su producción cultural en lo que respecta al arte, el cine y la literatura. De hecho, los años 50 cuenta con una gran actividad cinematográfica en España, ya que aumenta el número de espectadores que acuden a las salas, la producción de largometrajes nacionales y las coproducciones con otros países. Además, se mejoran las ayudas fílmicas y se abordan nuevos temas.

Atendiendo a los aspectos normativos, se debe señalar que se incorporan nuevas medidas para la clasificación de las películas y se acaba con el sistema de licencias de importación. Además, durante esta década tiene lugar las Primeras Conversaciones sobre Cine Español, organizadas por el director Basilio Martín Patino, y se aumenta la cuota de pantalla destinada para la proyección de películas nacionales en la televisión con respecto al resto de película extranjeras.

Otro aspecto a destacar es que se comienza a promocionar el cine español en el extranjero y, como consecuencia de ello, se obtienen importantes reconocimientos a nivel internacional, como en el caso de *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Además, durante esta década, nacen dos nuevos festivales cinematográficos nacionales, Festival de Cine de San Sebastián y la Semana Internacional de Cine de Valladolid, que mantienen su importancia y renombre hasta el día de hoy.

En otro orden de cosas, se debe destacar la aparición de nuevos directores de cine como Antonio del Amo, Luis García Berlanga y José Antonio Nieves Condes. Con ellos, llegan nuevas películas cuyos argumentos están influenciados por el neorrealismo, un movimiento cinematográfico surgido en Italia pero que fue adaptado por estos directores a la cultura española. A modo de ejemplo, se deben señalar películas como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1952), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) o *Bienvenido Míster Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Con ellas, estos cineastas hacen un cine más comprometido que retrata la realidad española de la época, llevando al cine la vida cotidiana de la gente de 'provincias' y distanciándose de la cinematografía más comercial, una tendencia muy común en la España del momento.

Por otro lado, y continuando con las nuevas tendencias cinematográficas de los años 50, también se debe señalar que a principio de la década aparece en España el cine negro, y lo hace a través las películas catalanas *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Así, este tipo de cine se convierte en un género en auge hasta la segunda mitad de los años 60. Además, durante esta década también destacan otros géneros como el musical folclórico, el cine Policíaco y la comedia. En este sentido, se ha podido comprobar que a largo de esta década se produce una evolución significativa de la comicidad cinematográfica, ya que, inspirándose en el cine italiano, se convierte en una vía de denuncia y crítica. Además, este género abarca nuevas categorías, como la comedia pos-neorrealista, urbana o rural, e incluso, incorpora nuevas estructuras narrativas como la historia de carácter episódico, propia del cine de parejas.

Como último punto a estudio, cabe destacar que la productora valenciana CIFESA, una de las compañías más importantes de los años 40 en España, comienza a perder fuerza en esta nueva etapa, reduciendo sus producciones y su calidad cinematográfica. Sin embargo, y debido al frenético ritmo del séptimo arte, rápidamente la productora Suevia Films ocupa

dicho lugar, encabezando las producciones cinematográficas españolas y realizando una gran cantidad de películas nacionales e internaciones. Además, esta compañía no duda en abarcar múltiples género fílmicos en sus nuevos trabajos.

Por otro lado, y en lo que respecta a la práctica a estudio, se ha podido comprobar que el número de *remakes* producidos sigue aumentando respecto a décadas anteriores, siendo esta etapa en la que más *remakes* se estrenan, con un total de 25 obras. En este sentido, se puede considerar que los años 50 son el momento cumbre de la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Así, también se debe señalar que 19 de ellos son primeros *remakes* y tan sólo 6 son segundos. Además, y siguiendo la tendencia de décadas anteriores, se ha podido observar que la gran mayoría de estas películas basan su argumento en una obra de referencia, siendo las historias teatrales las más llevadas a la gran pantalla.

En lo que respecta a los temas que abordan, se debe señalar que la gran mayoría de estas obras guardan sintonía con las tendencias de esta década, como es el caso de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) y el neorrealismo, *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1955) y la comedia urbana, o *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954) y el folclore musical, entre otros. Sin embargo, también se ha podido comprobar que existen otros *remakes* que mantienen temáticas propias de décadas anteriores como es el caso de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), una cinta sobre la figura heroica de una mujer catalana que defendió con valentía la ciudad de Zaragoza.

En otro orden de cosas, y al igual que ocurrió con la llegada del sonido al séptimo arte en la década de los años 30, en los 50 sucede algo parecido con el color. Sin embargo, y a diferencia de lo ocurrido con el sonido, la incorporación de esta nueva mejora técnica es más lenta y la mayoría de los *remakes* en este periodo son rodados aún en blanco y negro. Atendiendo a los *remakes* que incorporan este avance a sus metrajes se deben señalar *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959), *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952) y *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955).

Por otro lado, cabe destacar que en la década de los 50 se estrena el *remake* de la primera película de ficción española, titulada *Riña en el café* y dirigida por el cineasta catalán Fructuoso Gelabert en 1897. Así, más de medio siglo después, el propio cineasta la lleva de nuevo a la gran pantalla, realizando un *autoremake*. En su obra de 1952 mantiene el título, la

duración, la estética, el montaje y el argumento de la cinta original. En este sentido, cabe destacar que se buscó realizar una copia exacta de la pieza de 1897 ya que dicho *film* no se conservaba, debido al material con el que se grabó.

Atendiendo a los *remakes* destacables de esta década, en 1956, Juan Antonio Bardem estrena *Calle Mayor*, considera una de sus mejores películas y un ejemplo clave del neorrealismo español. Este largometraje es un *remake* de la cinta *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1935) y ambas basan su argumento en una farsa cómica titulada de igual forma que la película original y escrita por el dramaturgo Carlos Arniches. No obstante, y a pesar de la comicidad presente en la obra de referencia y en la primera adaptación de la misma, Bardem cambia radicalmente de género y convierte la historia en un complejo y oscuro drama. Además, el cineasta no duda en retratar la sociedad provinciana de la época, los prejuicios que existen en ella y el duro papel que tiene la mujer a mediados de los años 50. Frente a ello, cabe destacar que en esta década también se realizan *remakes* prácticamente idénticos a las obras originales y en los que los cineastas no modifican ningún elemento del argumento. Entre ellos, se deben citar *Riña en el café* (Fructuoso Gelabert, 1952), *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1955) y *El genio alegre* (Gonzalo Delgrás, 1956).

Por otro lado, esta investigación debe señalar que durante el estudio en profundidad de esta década, esta investigación ha encontrado películas que comparten ciertas semejanzas con otras anteriores, pero tras una visualización directa de ambas, se ha podido comprobar que es un *remake*. Esto se debe a que no cuentan una misma historia, tienen tramas principales distintas o el mensaje que transmiten no es el mismo. Un ejemplo de ello es la película titulada *María de la O* y dirigida por el cineasta Ramón Torrado en 1959, que no guarda ninguna relación argumental con la historia que Francisco Elías presenta en 1936 bajo el mismo título.

Como último punto a tratar, cabe destacar que el aperturismo que impulsa el régimen franquista en esta década también afecta a los *remakes*. Así, comienzan a aparecer coproducciones cinematográficas realizadas junto a empresas de otros países europeos. Atendiendo a ello, se debe señalar *El Lazarillo de Tormes* (César Ardavín, 1959), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) y *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1956).

Finalizado el recorrido por el *remake* español de los años 50, cabe destacar que es una práctica que continua en auge, siendo ésta la década en el que más se estrenan, con un total de 26. En otro orden de cosas, se debe incidir en la buena acogida que recibieron gran parte de estos *remakes*, llegando a convertirse en obras clave de la cinematografía española. Además, a lo largo de estos años, se siguen incorporando avances técnicos y cinematográficos, como el color. De hecho, éste es en algunas ocasiones el motivo por el que se versiona una historia ya filmada. Finalmente, cabe señalar que el aperturismo franquista también influye en esta praxis, ya que comienzan a aparecer coproducciones con otros países europeos, se aumenta la comicidad de las historias narradas y se tiende a retratar la cotidianeidad de la vida de los españoles.

Agustina de Aragón

- Original: *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929)
- Primer *remake*: *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)

En 1929, el director, guionista y actor aragonés Florián Rey estrena su nueva película titulada *Agustina de Aragón*. Esta obra, una drama biográfico protagonizado por Santiago Aguilar, Marina Torres y José María Alonso, basa su argumento en el famoso acontecimiento bélico protagonizado por la joven Agustina. Cabe señalar que esta obra es la primera película que lleva a la gran pantalla, a nivel nacional, la historia de esta valiente mujer.

Profundizando en el argumento, este largometraje narra una historia real protagonizada por Agustina[91], una mujer catalana nacida en 1786 que "ha pasado a la historia y a la leyenda […], por su heroísmo en la Guerra de la Independencia, y especialmente por su patriótica hazaña durante el primer sitio de Zaragoza" (Freire, 2008, pp. 201 - 202). No obstante, y debido a que la historia y las leyendas se entremezclan a los largo de los años, esta tesis doctoral ha considerado necesario conocer así los verdaderos hechos históricos que dan origen a al mito de este personaje, protagonista de novelas, obras de teatro, películas, e incluso, zarzuelas.

En lo que respecta a la vida de la joven Agustina, catalana de nacimiento y no aragonesa como la historia ha hecho creer, se encuentra resumida y recogida en el libro de José Gregorio Cayuela y José Ángel Gallego (2008), *La guerra de la independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España (1808 -1810)*. Con el objetivo de contextualizar al personaje protagonista de las obras a estudio en esta investigación, esta tesis doctoral recogerá una breve reseña de la vida de Agustina de Aragón:

> Agustina Raimunda María Saragossa Doménech había nacido durante 1786 en Barcelona, trasladándose pronto a Zaragoza. En 1803 se casó con Juan Roca Vilaseca, Segundo Cabo Del Primer Regimiento del Real Cuerpo de Artillería, con destino en la guarnición de Barcelona, y que en 1808 había sido asignado a la ciudad de Zaragoza para su defensa, después de hallarse en varios combates a lo lago de Cataluña. Cuando

[91] Aunque su nombre real es Agustina Raimunda María Saragossa i Domènech, esta catalana de nacimiento pasará a la historia como Agustina de Aragón. Esto se debe a su heroísmo en la Guerra de la Independencia y a su famosa hazaña en la ciudad de Zaragoza.

> se inició el Sitio francés, Agustina, como esposa de militar y al igual que otras muchas mujeres de la capa popular, sirvió de ayuda en todo lo referente al abastecimiento de municiones para los combatientes, produciéndose en El Portillo su famosa acción del 2 de julio de 1808. Tanía por tanto 22 años. Durante el conflicto participó también en la defensa de Tortosa, uniéndose incluso durante algún tiempo, junto con su marido, a la partida del guerrillero Francisco Abad, "Chaleco", a lo largo de La Mancha. Tras la Guerra, y con una pensión vitalicia en función también del comportamiento aguerrido de su esposa en combate, pierde a su marido en Barcelona durante 1823 como consecuencia de la tisis. Se casará por segunda vez en 1824 con el médico Juan Cobos Mesperuza, viviendo un tiempo en Valencia, donde nace su tercera hija. Traslada posteriormente a la ciudad de Ceuta por destino de su yerno, igualmente militar de Infantería, allí fallecerá en 1857, siendo llevados oficialmente sus restos a la ciudad de Zaragoza durante el Sexenio Democrático, en junio de 1870 (p. 115).

Por otro lado, cabe señalar que la hazaña que consagra a esta joven tiene lugar el 2 de julio de 1808 en El Portillo. Este hecho, recogido por Marcos López Herrador (2011), es el siguiente:

> Durante el asedio a esta ciudad, tras haber caído todos los defensores de la puerta llamada Portillo, las tropas francesas se aprestan a tomarla al asalto. Agustina, que llevaba la comida a su marido, tomando la mecha de la mano de un artillero herido, disparó el cañón sobre los franceses que temiendo una emboscada, se retiraron del lugar, dando tiempo a los defensores a cubrir la brecha (p. 32).

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1929, Florián Rey decide llevar a la gran pantalla a esta valiente catalana, que no dudó en defender a España con valentía. De este modo, y a través de dicho *film*, se ha podido comprobar que la historia de la joven Agustina de Aragón continúa seduciendo e interesando a creadores de todos los ámbitos, tanto teatrales, como literarios o cinematográficos.

En lo que respecta a equipo técnico y actoral partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Florián Rey como director y guionista del proyecto. Profundizando en el resto de departamentos, Luis Ventura fue el productor, Alberto Arroyo y Carlos Pahissa se encargaron de la fotografía, mientras que Paulino Méndez y Gonzalo de

Picola fueron los responsables de la decoración del set. Por otro lado, el *film* de 1929 estuvo protagonizado por Marina Torres, José María Alonso Pesquera, Adolfo Bernáldez, María Luz Callejo, Fernando Fernández de Córdoba, Alfredo Hurtado, José María Jimeno y Ramón Meca, entre otros. Con esta obra, Rey presenta una película histórica, silente, de 62 minutos de duración y rodada en blanco y negro. Profundizando en la producción, esta obra fue llevada a cabo por la empresa Victoria Producción Nacional.

A pesar del recorrido artístico de la historia resumida anteriormente, Florián Rey no contemplaba entre sus proyectos la filmación de la vida de la joven Agustina. Inicialmente, el director maño pretendía llevar a la gran pantalla la vida del pintor zaragozano Francisco de Goya, debido al centenario de su muerte. No obstante, este proyecto terminó frustrándose, por lo que el director "decide acometer la realización de la película histórica *Agustina de Aragón*" (Ruiz, 2004, p. 416).

Partiendo de los acontecimientos históricos como base de su narración, "el sesgo que Florián imprimió a esta temática consistió, sobre todo, en el conflicto humano y más o menos pacifista que introdujo en el seno de la ciudad sitiada" (Sánchez, 1991, p. 104). En este sentido, Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, continúa su análisis señalando que el realizador maño "convirtió a Agustina de Aragón en protectora de los amores que surgen entre una huérfana que le ha sido encomendada y un oficial francés hijo de española que recogen malherido" (p. 104). De esta manera, Rey "perfila un vector humano que trabaja con autonomía dentro del conflicto histórico general, ya que él es acusado de deserción por sus jefes y ella de alta traición por no denunciar la presencia de un soldado enemigo" (p. 104). Así, el director maño entremezcla la historia y el melodrama en busca de un equilibrio.

Antes de proseguir con la investigación, esta tesis doctoral considera necesario conocer el argumento de la obra a estudio. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la obra de 1929[92], esta investigación recogerá de forma íntegra la sinopsis de la película. La reseña escogida para conocer, de una manera detalla, el argumento del *film* es

[92] A pesar de que actualmente no se conservan ejemplares cinematográficos de la obra a estudio, sí se ha podido conocer el argumento de la pieza de 1929, ya que la Filmoteca de Cataluña recoge en su repositorio digital un ejemplar de *La Novela Semanal Cinematográfica – Agustina de Aragón* (nº 444) en el que se noveliza la historia narrada por Florián Rey en la gran pantalla.

la descrita por Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*:

> Agustina trabaja de sirvienta en el mesón más famoso de Zaragoza, "El Catalán", durante el asedio que sufre la ciudad a manos del ejército de napoleón. La guerra ocupa a todos, mientras Agustina se desvive atendiendo a los soldados españoles. En el mesón se hospeda el alférez Buendía con sus dos hijos Juanito y Santica. El joven Juanito juega con un muñeco de Napoleón al que descabeza y luego se pelea con su hermana, que le reprocha su exacerbado belicismo.
>
> Necesitadas las tropas de más hombre, proceden a movilizar a los reservistas y, entre ellos, a Buendía. El alférez deja a su hijo al cuidado de Agustina, quien le promete ocuparse de ellos si algo llegara a pasarle. La celebración en el mesón de la heroica resistencia que está teniendo lugar queda empañada por la noticia de la muerte de Buendía.
>
> A instancias del cura, Santica acepta cuidar a Duval, un teniente francés herido en una refriega. Las delicadas atenciones de la muchacha hacia Duval hacen que ambos acaben enamorándose. Al recuperarse, el oficial siente, sin embargo, la llamada del deber e intenta evadirse, pero Juanito lo advierte y es detenido. Poco después, en el frente, el cura y Juanito sucumben ante las balas invasoras. Sólo la acción de Agustina, que sustituye al artillero, logra contener a las tropas francesas. El general Palafox condecora a la heroica defensora.
>
> Aprovechando que Agustina se encuentra de guardia en el penal, Santica acude a suplicarle que libere a Duval, que va a ser fusilado al día siguiente. Anteponiendo el corazón a su deber, Agustina accede finalmente y luego, sabiendo que ha faltado a su deber, se ofrece a ser fusilada en su lugar. Entretanto, Duval y Santica se incorporan al campamento francés. Pero la negativa de Duval a facilitar información a los suyos le vale el ser detenido.
>
> Duval y Agustina son juzgados en sus respectivos bandos. Mientras Duval es absuelto gracias a la presencia de Santica, Agustina es condenada a muerte, aunque en última instancia es indultada. Finalmente, el hambre y la peste, más que las tropas

francesas, derrotan a Zaragoza. Los dos jóvenes contraen matrimonio con Agustina como madrina de la ceremonia (pp. 414 - 416).

Por otro lado, y en relación a la obra desaparecida, la Filmoteca de Cataluña recoge entre sus archivos digitalizados tres fotogramas de la cinta de 1929. A través de ellos se han podido conocer pequeños matices de la ambientación del *film*, el *atrezzo* empleado, los rasgos de los actores interpretando sus papeles y contextualizar así la época en la que se basa la narración. Así, entre dichas imágenes se puede ver a Agustina hablando con un cura, consolando a una joven que está arrodillada ante ella y a un grupo de soldados saliendo de una casa en la que la joven se encuentra.

En cuanto a los aspectos técnicos, la obra de 1929 fue rodada en Zaragoza, Madrid y en los estudios Omnium Cine, inaugurados para la realización de esta obra y a los que Rey volvería en más de una ocasión. En lo que respecta a los actores de la cinta, el director maño lleva a cabo un experimento inédito en España al utilizar a dos actores diferentes para la interpretación del papel del oficial francés. Para ello, las escenas fueron filmadas doblemente, "lo que luego va a permitir proyectar el film interpretado indistintamente por uno u otro, dando opción al público a elegir la sesión que desee" (Ruiz, 2004, p. 416). Continuando con los elementos estéticos, narrativos y técnicos de la obra a estudio en esta tesis doctoral, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991) detalla los siguientes puntos a tener en cuenta:

> Resulta difícil pronunciarse sobre ellos, pero de la trama y las fotografías que se conservan cabe deducir que Florián apostó por introducir recursos de la mejor ley que dinamizaron la acción. Así, merece destacarse esa suerte de *flash-forward* onírico de Santica al tener la premonición del fusilamiento de Duval, en rítmica y simétrica colisión con el flashback de Agustina al recodar cómo le fue encomendada la muchacha por su padre. O la forma de dramatizar las responsabilidades de la heroína al abrir la puerta del calabozo al teniente francés, con largas sombras expresionistas. O las dos detenciones y juicios de Duval y Agustina, que –cabe suponer por la forma en que se entremezclan en la novela cinematográfica- darían lugar a un montaje paralelo. O la dilatación del tiempo mediante montaje y planificación fragmentada cuando Palafox duda en firmar la sentencia de muerte de Agustina (p. 107).

Por otro lado, y atendiendo a la prensa de la época, se puede comprobar que la obra de 1929 contó con una crítica favorable por parte de la mayoría de los expertos cinematográficos del momento. En este sentido, *Agustina de Aragón* (1929) fue alabada por su realización, su fotografía y por la interpretación llevada a cabo en la obra. El diario *La Libertad* (16/02/1929) considera la película como "una cinta de noble asunto y de simpática y limpia realización" (p. 6). Por su parte, el periódico *Heraldo de Madrid* (11/02/1929) describe la obra a estudio de la siguiente manera: "Grandiosidad, exaltación patriótica, verismo en la producción, acciones bélicas y un noble sentimentalismo que espolvorea de encantos poéticos el cuadro trágico de una ciudad que sucumbe y no muere" (p. 6).

Otro de los aspectos destacados por la prensa de la época es la forma en la que Rey evita caer en los estereotipos aragoneses, obviando así expresiones baturras y otros rasgos estereotipados de la comunidad aragonesa. De este modo, Rey logra mostrar el espíritu del pueblo maño sin tirar de clichés. Concluyendo con los matices positivos, el diario *La Libertad* (16/02/1929) valora el toque de modernidad aportado por el director maño. De este modo, este periódico asegura que "Florián ha movido los actores y la cámara y las luces con un ostensible propósito de incorporar a nuestra producción tendencias y procedimientos de técnicas maestras" (p. 6).

No obstante, también se han encontrado ciertos matices negativos con respecto a la cinta a estudio, especialmente sobre su guión. Así, la prensa critica las libertades creativas del director con respecto a una hecho histórico tan importante. Además, rechazan la incorporación de enredos, toques melodramáticos y la personalidad modesta de Agustina. Profundizando en este aspecto, el diario nacional *La Libertad* (16/02/1929) desarrolla la planteado anteriormente de la siguiente manera:

> No se trata, como por el título pudiera creerse, de la vida de la heroína popular. El tema es una ficción novelesca, de la que es autor el mismo Florián Rey, ambientada en la Zaragoza de los sitios, y los personajes históricos que aparecen en la pantalla viven escenas verosímiles, pero imaginadas por el argumentarista (p. 6).

Atendiendo a las tramas incorporadas por Florián Rey a su obra, el periodista Luis de Galisonga (17/02/1929), autor del artículo *El "Cine" cada ocho días,* de la revista *Blanco y Negro*, considera estas incorporaciones como "licencias abusivas de la imaginación" (p. 61).

Además, Galisonga asegura que la cinta de 1929 está llena de "enredos y trapisondas que tergiversan y desnaturalizan la figura (de Agustina de Aragón) y la desposeen de la sublime sencillez épica con que la heroína inunda la evocación del primer sitio de Zaragoza" (p. 61).

En definitiva, en la obra de 1929 Florián Rey filma una historia sencilla, pero repleta de interés para el espectador. Para ello, el director maño se centra en ciertos aspectos biográficos de la vida de Agustina de Aragón durante la Guerra de Independencia. Además, Rey incorpora una historia sentimental al hecho histórico, lo que hace que se reste veracidad a la historia real.

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1950, veintiún años después del estreno de la película de 1929, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña estrena su nueva película *Agustina de Aragón*. Esta película, un drama histórico protagonizado por Aurora Bautista, Fernando Rey y Guillermo Marín, basa su argumento en la historia de la joven catalana que no dudó en defender Zaragoza de los atacantes franceses durante la Guerra de la Independencia. Cabe destacar que este nuevo proyecto cinematográfico cuenta con ejemplares conservados, que permiten la visualización directa del contenido filmado.

Con esta película, Orduña presenta una película biográfica, de 126 minutos de duración, categorizada dentro del cine sonoro y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este film fue llevado a cabo por la empresa CIFESA, quien también se encargó de la distribución de la misma. Este *film*, encuadrado dentro del género histórico español, muestra en paralelo diversos episodio históricos de la vida de Agustina de Aragón entrelazados con una historia amorosa. Al igual que ocurre con la película de 1929, Orduña intercala aventuras inventadas, con historias y personajes reales.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film* a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director y guionista de la cinta. En este sentido, y en lo que respecta al guión, dicho cineasta contó con la ayuda de Vicente Escrivá. Continuando con el resto de departamentos, Juan Quintero, Petra de Nieva y Sigfrido Burmann fueron los encargados de la música, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente; mientras que Theodore J. Pahle y Marinao Ruiz Capillas fueron los responsables de la fotografía. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, esta película estuvo protagonizada por Aurora Bautista, Virgilio Teixeira, Fernando Rey, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús

Tordesillas, Guillermo Marín, Juan Espantaleón, Fernando Fernández de Córdoba y Raúl Cancio, entre otros.

Antes de proseguir con el análisis de las referencias políticas, sociales y culturales retratadas, conviene tener en cuenta la sinopsis que el investigador Ángel Luis Hueso (1998) recoge en su catálogo de cine:

> Agustina de Aragón, ya anciana, acude a palacio donde el rey Fernando VII va a condecorarla en recompensa por la labor realizada durante la Guerra de la Independencia. Mientras espera en la antesala del salón del Trono, recuerda su juventud en Zaragoza… El encuentro con un desconocido que muere en sus brazos después de haberle hecho entrega de unos documentos comprometedores, las matanzas de inocentes que presenció, el ejemplo del general Palafox, artífice del levantamiento del pueblo aragonés contra el invasor…. Fueron estas las circunstancias que la empujaron a participar activamente en la resistencia al lado de su marido Juan Roca, que cayó en el asedio a Zaragoza. Todo ello la hizo merecedora del grado de subteniente del ejercito español. Termina la evocación y Agustina recibe de manos del monarca las insignias al valor en homenaje a todos los que, como ella, lucharon en esta guerra (p. 27).

Profundizando en la estructura narrativa, la película a estudio se divide en dos partes, una de ellas la narración actual y la otra, se desarrolla en un largo *flashback.* Luis Mariano González (2009) detalla en su libro *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939 – 1953),* la realización de la obra:

> A partir de ahí, dividendo en dos partes, el largo *flashback* narra, en un primer momento, la historia de la llegada de Agustina a la ciudad del Ebro portando sin saberlo las órdenes de sublevación para el general José Palafox y, en la segunda parte del mismo, la historia el sitio de la ciudad y los sucesivos ataques de las fuerzas napoleónicas. El desplazamiento temporal, que ocupa la mayor parte del film, se cierra con la misma imagen con la que empezó la película, una réplica del cuadro de Francisco de Goya *Qué Valor*, dedicado a la heroína de Zaragoza. La conclusión de la película llegará luego de ser Agustina condecorada por el rey Fernando VII (p. 198).

Con respecto al guión cinematográfico de la obra, y debido a la situación política española del momento, el investigador Rafael Nieto (2012) afirmar que "se dudaba de que […] fuera riguroso históricamente y de que estuviese a la altura del patriótico empeño, pero se confiaba en que Orduña […] pudiera mejorarlo" (p. 481). De hecho, la Junta censora asegura que el guión no aporta nada nuevo a la Guerra de la Independencia española, siendo poco interesante y carente de emoción. En este sentido, el censor encargado de revisar el guión asegura que carece de significado nacional, un aspecto muy importante en la época. Sin embargo, finalizado el rodaje de la obra, el 7 de octubre de 1950 la nueva película de Juan Orduña logra la clasificación de Interés Nacional.

En definitiva, Juan de Orduña enfoca esta nueva versión cinematográfica sobre la vida de Agustina de Aragón hacia los valores patrióticos propios del franquismo y llegando, incluso, a sacrificar la verdad histórica para ello. Así, Orduña no duda en glorificar la hazaña de la joven Agustina, incorporando un grabado en piedra al final de los títulos de crédito en el que se puede leer: "La patria a sus héroes de 1808 y 1809". En este sentido, y atendiendo a las palabras del investigador Rafael Nieto (2012), el director utiliza la figura de Agustina "para personificar en ella esos valores, y por ende, a toda la nación" (p. 489). Por su parte, Juan Antonio Gómez García (2017), autor de la investigación *Los Derechos humanos en el cine franquista de la década de los cuarenta*, asegura que el perfil psicológico de Agustina "se ajusta al dedillo a los criterios y gusto del régimen" (p. 71). Así, Gómez define a la protagonista como "un personaje femenino totalmente estereotipado de acuerdo con el arsenal axiológico franquista, sin fisuras, símbolo en último término de los valores racionales y nacional-católicos hispánicos, al que se quiere dotar de una dimensión épica simbólica para el público" (p. 71).

Atendiendo a los mensajes políticos recogidos en la obra, Juan de Orduña representa al pueblo como una entidad sólida y unida a favor de la patria. Este colectivo "resiste abnegado y valiente los embates del ejército francés y pone por encima de todo, su integridad y su honor como comunidad, frente a cualquier tentación de afirmación individualista por parte de alguno de sus miembros" (Gómez, 2017, p. 72). Así, todo aquel que se encuentre frente a esta postura popular será considerado un traidor, como ocurre con Luis Montana, prometido de Agustina, un personaje afrancesado que será tratado como un joven atormentado y angustiado. De hecho, Luis dejará finalmente de lado todo su pasado y se unirá a favor de la causa popular.

Otro aspecto a resaltar es que la religión y la Iglesia católica contarán con un gran peso narrativo en la obra. Al igual que en obras anteriores, la religión y el régimen político se encuentran estrechamente unidas. Esta nueva obra supone un medio de difusión del catolicismo y de los ideales franquistas presentes en la España de la época. Así, Orduña incorpora entre sus imágenes la presencia de templos y celebraciones litúrgicas, que levantan los ánimos de los resistentes maños. Atendiendo a este aspecto, y según el investigador Juan Antonio Gómez (2017), "las invocaciones a Dios y a la religión católica actúan como resortes dramáticos legitimadores de la acción de los españoles" (p. 72). En definitiva, se puede afirmar que *Agustina de Aragón* (1950) supone una potente herramienta para el régimen franquista, adecuando la historia original a las ideas políticas del momento, adoptadas por el régimen a finales de la década de los años cuarenta.

En lo que respecta a la prensa de la época, y como señala Rafael Nieto (2012) en su tesis doctoral, la obra fue considerada por la crítica "como una nueva cumbre del cine nacional" (p. 499). Por su parte, el periódico *ABC* (10/10/1950) valora positivamente la condensación argumental realizada por el director madrileño a lo largo del *film*. De este modo, se afirma que Orduña presenta en nuevo proyecto "aquellas páginas eternamente vivas y palpitantes, de angustia, de desesperación, de abnegación y de furia" (p. 20). No obstante, el realizador "no ha trazado, […], la biografía de un personaje en la sucesión de las imágenes; ha captado, con pinceladas dignas del argumento excelso, el alma de una ciudad enardecida" (p. 20). Continuando con las buenas críticas cosechadas por la obra, los expertos también destacan la realización de la misma, así como las técnicas cinematográficas empleadas, la sencillez de la cinta y el valor aportado a la imagen, dejando un poco de lado el poder del diálogo.

No obstante, no todos los expertos cinematográficos ven con buenos ojos la historia narrada por Orduña en esta nueva cinta. En este sentido, el guionista, productor y director cinematográfico, Gutiérrez Maesso, escribe lo siguiente en la revista *Arbor* (noviembre de 1950, nº 59):

> La realización de Orduña es vulgar; francamente mala en la forma de resolver la batalla y el asedio. Logra una continuidad allí donde se lo brinda el guión, es decir, en su primera mitad, y alcanza su mayor relieve en la lucha de Juan y el capitán francés, aunque los últimos planos son ingenuos. Pero en las escenas de batalla, allí

> donde su labor de dirección es fundamental y decisiva, fracasa notablemente. Las escenas de masas o de lucha carecen en absoluto del sentido de la continuidad fílmica, que es donde se revela la talla de un director (p. 330).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que debido a que actualmente no existen ejemplares la obra de 1929, dicha obra será analizada a partir de su sinopsis argumental.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos obras reside en la incorporación del sonido en la cinta de 1950. Dicha mejora permite que la historia base cuente con un mayor dinamismo y nuevos efectos. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas cintas con películas dramáticas, basadas en un hecho real, protagonizadas por una mujer valiente y rodadas en blanco y negro.

En relación a los personajes protagonistas de las obras a estudio en esta investigación, se puede afirmar que tan sólo Agustina de Aragón y el general Palafox están presentes en ambas cintas, dos personas reales que participaron en el acontecimiento histórico recogido en los *films*. En este sentido, tanto en la obra de 1929 como en la cinta de 1950, estos dos protagonistas participan en una serie acontecimientos históricos que no han sido alterados a lo largo de las dos películas. Así, Agustina y el general Palafox cuentan con el mismo peso histórico que en la realidad, cumpliendo las mismas funciones dentro del conflicto armado y con unas tramas muy similares. Sin embargo, el resto de personajes recogidos en la cinta de 1950 no guardan ninguna relación con los de la obra original.

Profundizando en protagonista de la obra, esta investigación ha podido comprobar que ambas agustinas son retratadas con las mismas características y la misma personalidad. Así, Rey y Orduña presentan a una mujer valiente, heroica, luchadora y amante de su tierra. De hecho, Agustina ocupará un importante papel dentro de la historia de la Guerra de la Independencia, de Aragón y de la lucha por la defensa de España.

Atendiendo al argumento narrativo de las obras, Rey y Orduña emplean como base argumental el mismo acontecimiento histórico, utilizando ciertas situaciones idénticas a lo

largo de los *films*, que se verán complementadas con otras tramas que varían dependiendo del autor. En cuanto a los momentos comunes, ambas obras recogen una contextualización del conflicto bélico base, diferentes enfrentamientos entre españoles y franceses, la presencia de Agustina de Aragón, con su valentía y fortaleza, y su gran gesto heroico al conseguir disparar un cañón del ejercito español contra las tropas enemigas.

Una vez conocidos los acontecimientos comunes entre ambas obras, esta investigación matizará ciertos aspectos relacionados con las diferencias argumentales. La primera de ellas está relacionada con el peso narrativo de la protagonista de ambos *film*, puesto que las dos Agustinas llevan vidas totalmente distintas. Así, en la obra original la protagonista no tiene tanta presencia ya que existen más personajes principales y, de hecho, las tramas amorosas son externas a ella. Sin embargo, Juan de Orduña, director de la película de 1950, dota de un gran protagonismo a la joven, siendo ella el elemento clave de todas las tramas principales. En este sentido, la Agustina de Orduña lucha constantemente entre dos tramas, la del conflicto bélico histórico y la de su propia historia amor. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas obras.

Finalmente, y atendiendo a la información recuperada a lo largo de este epígrafe, se debe señalar que Rey y Orduña llevan a la gran pantalla la historia de Agustina de Aragón y para ello utilizan, como elementos clave de su narración, el acontecimiento histórico de referencia, la presencia de la joven protagonista y su valiente hazaña de la Guerra de la Independencia. Sin embargo, ambos directores parten de enfoques distintos. Así, mientras Rey utiliza un esquema narrativo más coral, Orduña se centra más aún en la figura de la joven, incorporándole su propia trama amorosa. Además, se debe destacar que éste último reenfoca toda la historia para convertir, prácticamente, su *film* en una herramienta de propaganda del régimen franquista. En definitiva, y debido a que comparten un mismo hecho histórico y una protagonista común y con características muy similares, *Agustina de Aragón* (1950) es un *remake* libre de personaje histórico.

Alhambra o el suspiro del moro

- Original: *Alhambra (El suspiro del moro)* (Antonio Graciani, 1937)
- Primer *remake*: *Alhambra o el suspiro del moro* (Juan Vilá, 1950)

El 30 de agosto de 1937, el director barcelonés Antonio Graciani estrena su tercera obra cinematográfica titulada *Alhambra*[93]. Con este *film*, un drama romántico protagonizado por Alberto López, José Alcántara y Gabriel Agara, el cineasta presenta una película sonora, rodada en blanco y negro, y llevada a cabo por la compañía Producción Cinematográfica Española.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por este cineasta como director y guionista del proyecto. En lo respecta al resto de departamentos, José María Beltrán y Rafael Martínez fueron los encargados de la fotografía y la música de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, este metraje fue protagonizado por Alberto López, José Alcántara, Gabriel Algora, Anselmo Fernández, Ricardo Galache, Maruja Gómez, Miguel de Molina, Amparo Planelles y Salud Rodríguez.

Por otro lado, cabe señalar que actualmente los ejemplares conservados de esta cinta están incompletos. De este modo, y a través de dichos fotogramas recuperados por el Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía (IVAC), se puede profundizar de forma directa en el contenido filmado. Atendiendo a la copia conservada, y como señala Medardo Amor (1994), en el número 17 de la revista *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, actualmente tan sólo existen 110 metros, lo que aproximadamente suponen unos 4 minutos, de metraje original (p. 63). A través de ellos, se pudo conocer que se trataba de una película ambientada en Andalucía y con imágenes de la Alhambra.

Con respecto a su estreno, cabe señalar que su primera presentación pública, bajo el título *Alhambra,* se realiza en plena Guerra Civil, y en concreto, en el bando republicano. Continuando con este aspecto, la obra se vuelve a estrenar el 15 de enero de 1940 en el cine

[93] Con respecto al título de la obra a estudio, esta investigación debe señalar que el investigador Hugh Thomas (1979), autor del libro *La guerra civil española. Volumen 6*, (p. 26) y Javier Huerta Calvo (2003), responsable de la obra *Historia del teatro español* (p. 2943), consideran que el título de la obra de 1937 es *La Alhambra*, añadiendo así el artículo "la". Este título sería idéntico al que Luis Fernández de Sevilla y Francisco Prada ponen a su zarzuela, una obra teatral estrenada en 1940.

San Miguel de Madrid. Esto se debe a que, como señalan los investigadores Heredia y Santamarina (2010), "en agosto de 1939 los productora deciden filmar en los estudios Orphea tomas adicionales y rehacer el montaje para relanzarla comercialmente con el título de *El suspiro del moro*" (p. 414).

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de la misma, existe cierta confusión respecto a la base narrativa de la misma. En este sentido, ciertos investigadores[94] afirman que la película de 1937 es una adaptación cinematográfica de la zarzuela *La Alhambra*, una comedia estructura en tres actos que se dividen a su vez en seis cuadros y escrita por Francisco Prada y Luis Fernández de Sevilla. No obstante, esta pieza lírica no llega a los escenarios hasta el 3 de octubre de 1940. Así, como señalan Heredero y Santamarina (2010), "la fecha del estreno de la zarzuela es posterior a la realización de la película y el libreto que existe en la SGAE y en la Biblioteca Nacional […] está fechado un año después, en 1941" (p. 414). Continuando con este aspecto, ambos investigadores aportan una teoría que podría dar claridad a este complejo asunto:

> Sin embargo, el argumento de este libreto coincide con el de la película […], así como también los nombres de los personajes. No se conserva copia de la película, por lo que no se han podido comprobar los títulos de crédito. Pudiera suceder, por lo tanto, que la zarzuela estuviera escrita algunos años antes de representarse sobre los escenarios y que la realización del film se adelantara al estreno sobre las tablas. También podría ocurrir que la película proviniese de una argumento escrito expresamente para el cine por Luis Fernández de Sevilla, y que después éste la convirtiese en zarzuela, pero esta opción parece menos verosímil (p. 414).

Debido a las dudas existente sobre este aspecto, y debido a que esta tesis doctoral no analiza el proceso de adaptación, se centrará exclusivamente en las sinopsis de las obras cinematográficas a partir de las cuales se realizará el posterior análisis comparativo, dejando de lado la base litería de referencia. En este sentido, Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, resumen de la siguiente manera la historia narrada en la cinta a estudio:

[94] Heredero, C. y Santamarina A. (2010, p. 414) y Gasca, L. (1998, p. 478).

> Abdalá, noble musulmán descendiente de Boabdill, acepta la invitación que le hace un amigo de viajar a Granada para conocer la tierra de sus antepasados, y al poco, de llegar se enamora de Elena, pero surgirán entre ambos obstáculos insalvables por la disparidad de creencias religiosas (p. 36).

Por otro lado, el investigador catalán Ángel Comas (2005), autor del libro *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil y el franquisme, (1930-1975),* realiza una breve mención de la citada película. En su publicación, Comas (2005) recoge la ficha técnica del *film* y además, explica que se trata de un melodrama romántico con trasfondo racial muy mal acogido por la crítica (p. 19).

Continuando con las obras a estudio, en 1950, el director Juan Vilá Vilamala estrena su nueva obra cinematográfica, *Alhambra*. Cabe destacar que, en esta ocasión, todas las fuentes de información consultadas destacan la relación que existe entre el argumento de la obra y la historia narrada en la zarzuela de 1940. En relación a este aspecto, los investigadores Luis Gasca (1998), Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010) establecen que el guión del *film* también fue escrito por los libretistas de la zarzuela de referencia, Luis Fernández de Sevilla y Francisco Prada.

Atendiendo a los aspectos técnicos de la obra, Juan Vilá presenta una un melodrama sonoro, rodado en blanco y negro y con una duración de 92 minutos. En lo que respecta al equipo técnico y artístico de la obra a estudio, Juan Vilá contó con la ayuda de Segismundo Pérez de Pedro en el terreno fotográfico. Por otro lado, Fernando Díaz Gil fue el responsable de la música utilizada en la obra, mientras que Juan Doria se encargó del montaje de la misma. Por otro lado, el elenco actoral partícipe en la película de 1950 se encontraba encabezado por Conchita Barrio, Ramón Cebrián, Félix Fernández o Felipe Fernansuar, entre otros. Atendiendo a la producción de la película, la empresa Producciones Cumbre fue la encargada de llevar a cabo todo el proyecto fílmico.

Profundizando en la cinta a estudio, cabe destacar que en la actualidad se carece de ejemplares conservados para su visualización. No obstante, Ángel Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4*, resume de la siguiente manera el argumento de la obra:

> Don Miguel, un rico cosechero granadino, llega a Tetuán en viaje de negocios, allí conoce a Abdallah, un noble musulmán descendiente de Boabdil el Chico con el que traba una profunda amistad. Terminadas sus gestiones en Marruecos, don Miguel invita a su amigo para que le acompañe a la península con la intención de mostrarle la tierra de sus antepasados; Abdallah, que tiene el presentimiento de que en Granada le espera un gran desengaño, se muestra reacio pero acaba por aceptar la invitación. Ya en Granada, en una reunión de artistas, Abdallah conoce a Elena, marquesa de Genil; ambos se enamoran pero la diferencia de religión se convierte en un obstáculo insalvable. Convencidos de lo imposible de sus relaciones deciden separarse; Elena permanece en Granada mientras Abdallah, viendo confirmado su presentimiento, regreso solo a Tetuán (pp. 32 – 33).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a tratar en esta tesis doctoral. No obstante, y antes de continuar, cabe señalar que debido a que ambas piezas cuentan con ejemplares incompletos o desaparecidos, esta investigación tan sólo utilizará sus sinopsis argumentales como punto de referencia.

Profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambas cintas son idénticas, ya que se trata de películas sonoras, ambientadas en Andalucía, categorizadas dentro del género del melodrama y rodadas en blanco y negro. No obstante, y debido a los más de veinte años de diferencia entre ambas, esta tesis doctoral apunta que la cinta de 1950 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, ya que el séptimo arte evolucionó y cambió drásticamente en esos años.

En lo que respecta a los personajes, estas dos películas cuenta con los mismos protagonistas. Así, Elena, Abdallah y el amigo de éste, mantienen sus tramas principales y su desarrollo argumental a lo largo de ambas cintas. Incidiendo en el amigo del protagonista, se debe señalar que mientras en la sinopsis de la obra de 1936 no facilita su nombre, en la cinta de 1950 se llama Miguel. Por otro lado, y atendiendo al argumento de estos dos largometrajes, ambas película narran una historia melodramática centrada en un amor imposible. Así, las tramas principales permanecen idénticas, mostrando como un amigo convence a otro para que acuda con él a Granada y una allí se enamora de una chica. Sin embargo, debido diferencias religiosas insalvables, no podrán estar juntos y él decide regresar

a África. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas obras. Finalmente, cabe destacar que Juan Vilá respeta las localizaciones originales, situando a los personajes en Andalucía y Tetuán. Además, estas dos películas mantienen las diferencias sociales, los problemas de clases y el mensaje base de la narración original.

En definitiva, y a pesar de la escasa información existente sobre ambas narraciones, esta investigación ha podido establecer que el argumento, los personajes y el mensaje global de dichas cintas es el mismo. Por todo ello, se establece que la obra de 1950 es un *remake* de la película de 1937 realizada por Antonio Graciani. No obstante, esta tesis doctoral deja abierta la puerta a nuevos hallazgos que permitan conocer y comparar en profundidad dichas cintas.

La revoltosa

- Original: *La revoltosa* (Florián Rey, 1925)
- Primer *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1950)
- Segundo *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963)
- Tercer r*emake: La revoltosa* (Juan de Orduña, 1970)

En 1925, el director, actor y guionista aragonés Florián Rey estrena su nueva película titulada La revoltosa. Esta obra, una divertida comedia romántica protagonizada por Josefina Tapias y Juan de Orduña, basa su argumento en un sainete lírico homónimo escrito por los libretistas José López Silva y Carlos Fernández Shaw en 1897. Cabe destacar que esta película es la primera adaptación de la dicha pieza.

Atendiendo a la obra de referencia, el 25 de noviembre de 1897 se estrena en el Teatro Apolo de Madrid *La revoltosa,* un sainete lírico escrito en verso, estructurado en un acto y con música del maestro Ruperto Chapí. Profundizando en esta primera representación teatral, se debe destacar la buena acogida recibida por parte de los espectadores, llegando a estallar en aplausos con tan sólo comenzar a escuchar el preludio de la obra. En lo que respecta a la crítica de la época, los expertos cinematográficos también alaban este nuevo sainete, elogiando el elenco actoral, la realización escénica y la historia que se desarrolla sobre las

tablas del escenario. A modo de ejemplo, esta investigación ha decidido citar las palabras publicadas por el periódico *La Época* (26/11/1897) acerca de este estreno:

> La acción, sin ser complicada, es muy interesante; los tipos que en ella intervienen están perfectamente estudiados, las costumbres son genuinamente madrileñas, las situaciones lógicas y las galas de estilo y lenguaje que adornan la obra, […], tienen ese aire castizo y eminentemente popular que tanto encanta y recrea los oídos españoles (p. 2).

De este modo, dicha zarzuela se convirtió en un éxito rotundo, llegando a representarse en multitud de ocasiones a lo largo de los años. Cabe destacar que actualmente esta obra es considerada una de las piezas fundamentales del género chico español. Debido al triunfo cosechado en el ámbito teatral, y a la buena acogida por parte del público, esta zarzuela no tardó en ser llevada a la gran pantalla, contando actualmente con cuatro adaptaciones[95] de la misma.

En lo que respecta al argumento de esta obra, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián Rey*, resume de la siguiente la manera la historia narrada en esta zarzuela:

> La acción se desarrolla en una casa de vecindad de Madrid, donde viven Mari Pepa y Felipe, que se aman pero tienen un fuerte carácter que les lleva a no ceder fácilmente ante la otra parte. Para darle celos, la muchacha coquetea con otros hombres de la casa, trayendo revuelto a medio vecindario. Felipe, en efecto, no tarda en sentirse inquieto ante la situación, y en un celebrado dúo le confiesa su amor, que ella secunda. Pero de nuevo sus temperamentos le llevan a distanciarse y no ceder. Es entonces cuando las mujeres del patio, hartas de ver a sus maridos hacer el ridículo tras Mari Pepa, les tienden una trampa, citándolos a todos por la noche a una misma hora a la puerta de la muchacha, para ponerlos en evidencia. Descubierta la verdad, Felipe y Mari Pepa se reconcilian definitivamente (pp. 33 – 34).

[95] En 1941, el director italiano Fernando Mignoni estrena su nueva película titulada *La famosa Luz María*, una obra cinematográfica cuyo argumento se basa en la zarzuela *La Revoltosa* (1987). No obstante, y debido a que esta obra no cumple con las directrices establecidas al inicio de esta investigación, no ha podido incluir en este estudio.

Con esta zarzuela, los autores narran una historia de amor clásica marcada por los celos, el orgullo y una serie de malentendidos que obligan a la pareja protagonista a distanciarse. No obstante, la obra concluye de forma positiva, al mostrar que los jóvenes protagonistas superan todos los obstáculos y finalmente logran estar juntos. De este modo, se respeta la estructura narrativa clásica del sainete lírico. Además, esta zarzuela cuida al detalle la ambientación histórica en la que se desarrolla narrativamente. Para ello, López Silva y Fernández Shaw utilizan el Madrid de la época como elemento característico en su historia, reflejando las costumbres de la ciudad, el acento de los habitantes, las expresiones empleadas en la época y la forma de vida de la capital.

Una vez contextualizada la zarzuela de 1897, esta investigación se dispone a estudiar y analizar las adaptaciones cinematográficas que basan sus argumentos narrativos en este sainete. Como se ha comentado anteriormente, esta pieza lírica servirá de base para cuatro adaptaciones fílmicas nacionales. No obstante, los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), autores del libro *Biblioteca del cine español,* dejan entrever una quinta obra inspirada en ella. Estos expertos cinematográficos recogen en su publicación las palabras de la profesora e investigadora Josefina Martínez (1992), quien sostiene la posibilidad de una adaptación previa a todas las conocidas hasta el momento. Esta primera película dataría de 1900 y, según Heredero y Santamarina, "probablemente se trataba de la filmación de un fragmento de la zarzuela homónima […], que posteriormente se presentaba unida a su correspondiente parte musical" (p. 307).

No obstante, los datos acerca de esta obra son escasos y sólo se sabe que dicha narración es "una producción del "Salón Actualidades", rodada con el sistema Cronomascop […] (y que) se proyectaba sincronizada con un fonógrafo y fue estrenada en el "Salón Actualidades"" (Heredero y Santamarina, 2010, p. 307). Debido a la escasez de información y a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1900, esta investigación no podrá tenerla en cuenta.

Prosiguiendo con las adaptaciones, en 1925, el cineasta aragonés Florián Rey lleva a la gran pantalla la historia de amor y celos de Mari Pepa y Felipe. Esta nueva cinta, ópera

prima[96] de este realizador, respeta el título original del sainete lírico de referencia. Con esta película, el director maño presenta una comedia romántica, categorizada dentro del cine silente, con un metraje aproximadamente de 1600 metros y rodada en blanco y negro.

Antes de continuar, se ha podido comprobar que actualmente se conservan ejemplares de la obra a estudio en la Filmoteca Española, permitiendo así la visualización directa del material filmado. Durante la visualización de la obra, se ha podido conocer el *atrezzo* utilizado, las imágenes grabadas por las calles de Madrid, el vestuario de los personajes de la obra y las localizaciones.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en ella, se debe destacar el trabajo realizado por Florián Rey como guionista y director del proyecto. Profundizando en el resto de departamentos, Juan Figuera Vargas y Luis R. Alonso fueron los encargados de la producción y la fotografía del *film,* respectivamente. Por otro lado, este largometraje fue protagonizado por Josefina Tapias, Juan de Orduña, José Moncayo, Ceferino Barrajón, Antonio Mata y Alfredo Murtado, entre otros. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por fue Goya Producciones Cinematográficas S.A. En este sentido, y como señala Agustín Sánchez Vidal (1991), "Florián Rey se había asociado con Orduña y Juan Figueras para fundar Goya Films, encomendando a Rey la realización de la que sería a la vez primera película de la productora e inicial de Florián como director" (p. 31).

Profundizando en la realización de la obra, esta investigación debe destacar que el *film* fue rodado en 15 días y con un presupuesto de tan solo 12.000 pesetas (Sánchez, 1991, p. 31), siendo esta cantidad muy inferior a la empleada en otras producciones de la época. En este sentido, y como señala Rafael Nieto Jiménez (2012) en su tesis doctoral *El cine de Juan de Orduña: Actor, director y productor cinematográfico*, dicha cantidad era "demasiado modesta para poder pagar a los técnicos, por lo que convencieron al operador Luir R. Alonso para que trabajase con ellos a cambio de una participación en los beneficios del film" (p. 94). Posteriormente, esta decisión se cambió y "acordaron con Juan Figuera que los tres, Alonso, Rey y Orduña, sólo cobrarían como sueldo el 50% de los beneficios después de amortizados

[96] Cabe destacar que *La Revoltosa* (1925) es la primera película que realiza Florián Rey como director cinematográfico, no obstante, esa no fue la primera vez que el aragonés participaba en un proyecto fílmico, ya que previamente Rey había sido actor en al menos seis películas.

los costes" (p. 94). Así, la mayoría del presupuesto fue destinado a pagar el sueldo de los actores, el negativo empleado en el *film* y el alquiler de los estudios Atlántida[97] (Nieto, 2012, p. 94). En este sentido, y como señala Luis Enrique Ruiz (2004) en su investigación, "de esas carencias deriva en buena medida el desparpajo y la autenticidad que el film desprende, captando todo el tipismo de San Antonio de la Florida, el Rastro y sus gentes, o los patios de Mesón de Paredes" (p. 284). Por lo tanto, con estas imágenes "la película aligera carga escénica y se vuelve más cinematográfica" (p. 284).

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de la cinta a estudio en este epígrafe, esta tesis doctoral decidido citar el resumen argumental del investigador Luis Enrique Ruiz (2004), quien sintetiza y recoge todos los acontecimientos esenciales de la película de 1925.

> En una humilde casa vecinal de Madrid viven Mari-Pepa y Felipe. Compañeros desde niños, entre ambos ha germinado una gran simpatía mutua. A instancias de Mari-Pepa, Felipe se coloca de aprendiz de ebanista mientras la muerte de la madre de Mari-Pepa deja a ésta bajo el cuidado del zapatero Matías.
>
> Todos los vecinos se reúnen en el patio, ya que se festeja el bautizo del hijo de Tiberio, siendo el padrino el señor Candelas, guardia urbano y administrador de la finca. No faltan a la fiesta los vecinos más antiguos de la casa, Cándido, el sastre, y Gorgonia, su temperamental mujer.
>
> Los devaneos de Felipe provocan los celos de Mari-Pepa, quien, decidida a pagar a su novio con la misma moneda, comienza a coquetear con todos los maridos del patio. El mutuo amor que la pareja se profesa no impide que los encuentros entre Felipe y Mari-Pepa terminen siempre en disputas por el carácter orgulloso de ambos.
>
> Felipe se indigna al enterarse de que Mari-Pepa es el centro de los cotilleos del barrio, el mismo malestar que invade a todas las mujeres del patio al ver cómo sus maridos hacen el ridículo. Las señoras recurren entonces al señor Candelas, el

[97] Luis Enrique Ruiz (2004), autor del libro *El cine mudo español en sus películas*, explica que debido a las limitaciones financieras esta obra carecía de laboratorios y estudios para la filmación de la cinta, por lo que "el equipo se ve obligado a aprovechar el abandono que sufren las instalaciones de la casa Atlántida para, después de sobornar al conserje que las cuida por 25 pesetas diarias, trabajar allí clandestinamente" (p. 284).

guardia, esperando que restaure la moral en la casa, pero éste, aunque lo intenta, tampoco es indiferente a la belleza de la Mari-Pepa.

Así las cosas, la señora Gorgonia, secundada por el resto de mujeres de la casa, decide pasar a la acción y pone en práctica un plan para escarmentar a todos sus esposos. Siguiendo sus indicaciones, el joven Chupitos, el aprendiz, comunica a casa marido por separado una pretendida cita esa noche a las diez en casa de Mari Pepa.

Mientras en las calles todo es alegría y jarana destejando la verbena, en el patio, las mujeres, estratégicamente colocadas, observan la paulatina llegada de los tenorios. Felipe cree a Mari-Pepa responsable de tan bochornosa situación y se encara con los amorosos, hasta que Gorgonia desvela la verdad. Así, Mari-Pepa y Felipe sinceran sus corazones, zanjan sus diferencias y caen el uno en brazo del otro (pp. 283 – 284).

Como se puede comprobar, la ópera prima de Florián Rey mantiene y respeta el argumento de la zarzuela de referencia en la que esta película basa su historia. Para ello, el director aragonés conserva el esquema narrativo de la obra de 1897, las tramas personales de los personajes protagonistas del sainete e incluso la ambientación en el castizo barrio de Madrid descrito en dicha pieza lírica. No obstante, la obra de 1925 también presenta ciertas diferencias con la pieza lírica de referencia. Así, Florián Rey incluye "ligeras variaciones en el argumento –convierte a la pareja protagonista en el eje central-, introduciendo acertados apuntes costumbristas o mostrando una voluntad realista" (Ruiz, 2004, p. 284). No obstante, estas alteraciones no interfieren en el mensaje base de la narración.

En otro orden de cosas, la película de 1925 fue un verdadero éxito de público, llegando a reestrenarse hasta dieciséis veces entre 1918 y 1926 (Cánovas, 2011, p. 78 – 80). Así, la cinta logra "el refrendo popular y una recaudación que supera diez veces su costo" (Ruiz, 2004, p. 285) e, incluso, fue comprada por una distribuidora británica para exhibirla en Alemania, Inglaterra y EEUU (p. 285). Este hecho hace que los actores protagonistas del *film* logren un contrato de tres años para trabajar en Gran Bretaña. Con estos resultados, se puede confirmar "el extraordinario éxito de público que continuaba teniendo la escena madrileña de estos años" (Cánovas, 201, pp. 78 – 80). Con esta obra, Buchs pondrá de moda la adaptación

de zarzuelas en la gran pantalla, al volver a conectar el género chico con el público del momento.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *La Libertad* (02/02/1929) califica esta obra como un "halagüeño acierto" (p. 6). Por su parte, el periódico *ABC* (14/02/1925) no duda en afirmar que la obra "fue un éxito: éxito de desarrollo del asunto, que en la película adquiere todo el interés y sugestividad que el mismo lleva consigo; éxito de fotografía y, sobre todo, éxito de interpretación" (p. 23). Continuando con las opiniones de la prensa, la revista *Boletín de Información Cinematográfica* (Febrero 1925) asegura que esta obra es "la película de producción nacional más bella" (p. 31). Además, esta publicación considera que todo lo que se ha realizado en la obra "ha sido estudiado con meticuloso cariño, yendo de lo general a lo particular y sin olvidar el más mínimo detalle de esta zarzuela" (p. 31).

Continuando con el séptimo arte nacional, en 1950, el director y guionista toledano José Díaz Morales estrena la película titulada *La Revoltosa*. Este *film*, una comedia romántica y protagonizada por Carmen Sevilla y Tony Leblanc, basa su argumento en una zarzuela homónima escrita por José López Silva y Carlos Fernández Shaw en1897. Con este *film*, Díaz Morales presenta una comedia musical, rodada en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos. Cabe señalar que esta película se trata de la segunda adaptación cinematográfica de dicha obra.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, esta investigación destaca el trabajo realizado por José Díaz Morales, director de la obra; y el de Ricardo Toledo, Fernando Merelo, Guillermo Fernández Shaw, Francisco Ramos de Castro y el propio José Díaz Morales como guionistas de la misma. Continuando con el equipo técnico partícipe en la obra, y profundizando en la parte visual del *film*, Alfredo Fraile y Emilio Foriscot fueron los responsables de la fotografía de la obra, mientras que el montaje de este nuevo proyecto fílmico estuvo en manos de Sara Ontañón. En cuanto a la música empleada, la obra de 1950 contó con las melodías originales de Ruperto Chapí, mientras que el maestro Manuel Parada de la Puente fue el encargado de los arreglos, combinando así "la música original con temas propios de Parada" (Sánchez, 2013, p. 86). En lo que respecta al elenco actoral, esta obra estuvo encabezada por Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Tomás Blanco, Faustino Bretaño, Antonio Riquelme, Manuel de Juan, María Brú y Mario Berriatúa, entre otros. En cuanto a la producción, este nuevo proyecto cinematográfico estuvo a cargo de la

compañía Intercontinental Film S.L., mientras que la distribución fue responsabilidad de Procines S.A..

Por otro lado, esta investigación ha podido comprobar que el director toledano respeta las ubicaciones original de la zarzuela de 1897. De este modo, Díaz Morales desarrolla su obra en Madrid y, más concretamente, en un típico patio vecinal de finales del siglo XIX. Para ello, este realizador intercalará las imágenes filmadas en los estudios CEA[98], con otras escenas exteriores grabadas por las calles y los principales monumentos de la capital.

Atendiendo a la historia narrada en la obra a estudio, esta tesis doctoral ha decidido citar el resumen argumental que el investigador Ángel Luis Hueso (1998) recoge en su libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4*:

> En el Madrid de finales del siglo pasado Mari Pepa, una guapa planchadora que vive con su tía y su hermano Manolo, se ve obligada a cambiar de domicilio para ocultar las fechorías de su hermano. En su nuevo barrio vive Felipe Hernández, un joven ebanista que la corteja desde hace algún tiempo. Felipe consigue una cita con la muchacha pero ésta no acude ante la vergüenza de que su hermano ha empeñado unos cubiertos que pertenecen a la familia. Para reparar el daño, Mari Pepa va a la tienda de compra-venta de don leo, y al ver a Felipe con otra muchacha acepta la invitación del prestamista para ir a la verbena. Allí Mari Pepa coquetea con todos los vecinos del barrio, lo que disgusta a Felipe quien, después de ganar un concurso de chotis con la joven, se enfrenta a don Leo. Esta noche Manolo roba unas joyas y las empeña en la tienda del prestamista. Aprovechando la ocasión, don Leo intenta chantajear a Mari Pepa para que se case con él a cambio de su silencio; ella acepta sin dar ninguna explicación a Felipe. Manolo, arrepentido, confiesa la verdad al joven y éste le consigue un empleo en el taller de ebanistería donde trabaja. En la cena de compromiso de don Leo y Mari Pepa la Policía llega para detener a Felipe como autor del robo, pero la llegada de Manolo (que se ha entregado) con el inspector lo aclara todo. Don Leo y Manolo son conducidos a comisaría y por fin Felipe y Mari Pepa podrán disfrutar de su amor (pp. 336 – 337).

[98] En lo que respecta a la filmación de esta obra, el investigador Augusto M. Torres (1999) asegura que fue "rodada en su casi totalidad en decorados construidos en los estudios C.E.A" (p. 716). De este modo, Díaz Morales logra mantener y respetar el estilo y la ambientación del Madrid de 1897.

Como se puede comprobar, esta película narra la historia de Mari Pepa y Felipe, una pareja de enamorados que deberá luchar por su amor. Durante el trascurso de la obra, estos protagonistas se enfrentarán a diversos obstáculos, los como celos, los malentendidos y su propio orgullo. No obstante, la pareja protagonista logrará superarlo todo y finalmente acaban juntos. En cuanto al enfoque de la obra, Díaz Morales presenta una película cómica con grandes momentos musicales. De este modo, la comedia, la música y el amor, son tres pilares fundamentes en esta narración. No obstante, el director toledano no se olvida del Madrid castizo de la época, potenciando el acento característico de la capital y retratando estereotipos como los chulapos y las chulapas. En definitiva, con esta obra el cineasta presenta un proyecto ligero, entretenido y visualmente atractivo. De este modo, el director toledano logra combinar el género lírico con el cine folclórico nacional.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1950 traslada de nuevo el argumento de la zarzuela de 1897 a la gran pantalla. Esta segunda adaptación fílmica mantiene el mismo esquema argumental que el sainete de referencia, respetando así puntos clave de la pieza lírica, las tramas principales y el desarrollo de los acontecimientos. No obstante, y como ya ocurrió en la primera adaptación cinematográfica de 1925, esta nueva película incorpora ciertas modificaciones con respecto a la historia original. Además, esta cinta agrega nuevos personajes, que interferirán en las tramas personales de la pareja protagonista.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a tratar en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos de las dos obras a estudio en este epígrafe, se puede ver como ambas narraciones fueron rodadas en blanco y negro. No obstante, la principal diferencia técnica entre ellas es el sonido, ya que la obra de 1925 pertenece al cine silente español, mientras la película de 1950 forma parte del cine sonoro nacional. Este matiz permite comprobar la evolución técnica del séptimo arte nacional a lo largo de los años. Además, se debe destacar que la cinta de 1950 cuenta con un desarrollo narrativo más cinematográfico que su antecesora. De este modo, dicha película introduce pensamientos de los protagonistas e incorpora grandes momentos musicales y de baile. Estos elementos fomentan el dinamismo de la historia, algo que se ve potenciado por los planos, los enfoques y los ángulos empleados por el director toledano.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, esta dos películas trascurren en la misma ciudad, siendo Madrid el lugar elegido para el desarrollo de los acontecimientos. Además, ambos directores plasman las acciones de la película dentro de un patio vecinal típico de la época. No obstante, y a pesar de que la obra de 1950 intenta reproducir, con la mayor fidelidad posible, el Madrid de 1897, la obra de José Díaz Morales introduce ciertas imágenes de la capital española que denotan un progreso social, cultural y político, asociado a los veinticinco años de diferencia que existen entre las dos obras. Prosiguiendo con la presencia de la capital en ambas cintas, también se mantienen los estereotipos madrileños, el acento característico de sus habitantes y el baile y vestimentas típicos.

En otro orden de cosas, y atendiendo al desarrollo de los acontecimientos recogidos en ambas obras, se puede comprobar que estos dos proyectos cinematográficos muestran una narración lineal, con puntuales elipsis temporales. Por otro lado, cabe destacar que la película de 1925 incluye un prólogo al principio de la cinta que no está recogido en la obra de 1950.

En lo que respecta a los personajes de las obras a estudio en este epígrafe, esta investigación ha podido comprobar que José Díaz Morales respeta a los protagonistas de la cinta de 1925. Por ello, Mari Pepa, Felipe, el señor Candelas, Tiberio, Atenedoro, Cándido, Gorgonia, Soledad y Encarna se encuentran recogidos en ambas narraciones, respetando así sus tramas personales, su evolución y sus arcos argumentales. Continuando con los personajes secundarios de ambos *films*, y en lo que respecta a los vecinos del patio en el que viven los protagonistas, la obra de 1950 les otorga un menor protagonismo respecto a la cinta original, reduciendo su importancia narrativa y su peso argumental.

Por otro lado, se debe destacar que Díaz Morales incluye tres nuevos personajes, que tendrán un gran peso narrativo y que estarán vinculados a la pareja protagonista. Así, aparece don Leo, dueño de una casa de compra-venta de objetos, que está locamente enamorado de la joven protagonista. La incorporación de este personaje provocará la aparición de un trío amoroso entre Mari Pepa, Felipe y el susodicho. El segundo personaje incorporado es Manolo, hermano de la protagonista, un joven problemático que roba objetos del hogar familiar para posteriormente venderlos. En último lugar está la tía Josefa, un familiar de Manolo y Mari Pepa, que los cuida que ambos son huérfanos. Cabe destacar que, en la obra original, Florián Rey atribuye estas funciones familiares al señor Matías, personaje eliminado en la cinta de 1950.

En cuanto a los elementos comunes entre ambas cintas, cabe destacar que los dos directores utilizan el amor existente entre Mari Pepa y Felipe como un pilar fundamental en sus narraciones. Para ello, Rey y Díaz introducen dicha trama amorosa desde el inicio de la obra y no se conocerá su resolución hasta los últimos minutos del metraje. Además, durante el desarrollo de los acontecimientos, ambos directores muestran los celos existentes entre la pareja, sus cabezonerías y los altibajos por los que pasan. Por otro lado, ambos complementan esta trama con elementos externos que dificultan los acontecimientos, como los pretendientes de Mari Pepa, los celos de las esposas de estos personajes y las críticas que las susodichas hacen de la joven.

Continuando con los aspectos que se mantienen, esta investigación quiere destacar la presencia de la verbena, un evento que permite que los personajes salgan del famoso patio vecinal. A esta fiesta acude la gran mayoría de los personajes de la obra, siendo un acontecimiento que se repetirá en todas las adaptaciones cinematográficas y que siempre supondrá un punto de inflexión en la historia. Como último punto común, ambos directores respetan el mismo desenlace en el que Mari Pepa y Felipe solucionan todas su desavenencias y empiezan una relación de amor y respeto.

En lo que respecta a los elementos de la cinta original que Díaz Morales no incluye en su nuevo proyecto cinematográfico, el primer punto a destacar es la decisión de eliminar el prólogo de la obra de 1925 en el que se ve la infancia de los protagonistas. Debido a esto, el director toledano suprime la conexión inicial que existe entre la pareja desde la infancia. Por otro lado, suprime todas las escenas relacionadas con la madre de la joven y la trampa que las vecinas de Mari Pepa hacen a sus maridos.

Atendiendo a las incorporaciones, esta investigación destaca que la película 1950 muestra un nuevo comienzo fuera del famoso patio de vecinos. Además, también incorpora numerosas escenas relacionadas con la presencia de nuevos personajes que Díaz Morales añade a la historia original. Así, se puede a Manolo y sus robos, los intentos de seducción de don León, los chantajes que éste hace a la protagonista, etc. Finalmente, también se recoge imágenes de un concurso de baile en el que participan Mari Pepa y Felipe, una representación teatral a la que acuden y el plantón que Mari Pepa le da a Felipe durante su primera cita. Además, con estas escenas, el director toledano otorga un desarrollo más cuidado y

minucioso de la relación existente entre la pareja protagonista, un matiz poco cuidado en la obra de 1925.

En definitiva, se puede comprobar que estos dos directores utilizan el sainete lírico de 1897 como base narrativa para ambos proyectos. Así, esta zarzuela de referencia marcará el esquema argumental sobre el que se sustentarán las tramas principales de ambas narraciones, manteniendo ciertos acontecimientos esenciales de la historia original e incorporando, cada uno, nuevas tramas secundarias de forma complementaria. No obstante, se puede comprobar que Florián Rey realiza una adaptación más sencilla y lineal respecto a la zarzuela de referencia, mientras que Díaz Morales aporta a su proyecto cinematográfico un punto de vista distinto, al añadir un trio amoroso, varios problemas familiares y reducir la presencia vecinal. Como conclusión, esta tesis doctoral establece que la obra de 1950, dirigida por José Díaz Morales, es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la cinta de Florián Rey estrenada en 1925.

Riña en el café

- Original: *Riña en un café* (Fructuoso Gelabert, 1897)
- Primer *remake*: *Riña en un café* (Fructuoso Gelabert, 1952)

En 1897, el director y guionista catalán Fructuoso Gelabert estrena su nueva película titulada *Riña en un café*[99]. Esta obra se trata de una breve historia dramática protagonizada por José Amigo, Antonio Fino y Antonio Masia, en la que también actúa el cineasta. Por otro lado, cabe señalar que esta obra es clave en la historia del cine español, ya que es considerada como el primer *film* de ficción. Así, Gelabert rompe con el carácter documental de las primeras cintas españolas y opta por presentar una historia ficticia creada para la ocasión. De hecho, se estrena tan sólo un año después de la primera proyección pública del cinematógrafo a nivel nacional, que se celebró en Madrid el 14 de mayo de 1896.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Fructuoso Gelabert como director, guionista, actor y productor del proyecto; y el de Santiago Biosca como responsable de la fotografía del *film*

[99] El título en catalán de la obra es *Baralla en un cafè.*

durante las escenas en las que Gelabert actúa. Por otro lado, y en lo que al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Fructuoso Gelabert y amigos suyos como José Amigo, Antonio Fino, Juan Mañe y Antonio Masía. En lo que respecta a la producción de esta cinta, el propio Gelabert fue el encargado de llevar a cabo este cortometraje.

En cuanto al montaje y la estructura de la narración, Gelabert presenta una obra muda con subtítulos en castellano, rodada en blanco y negro, y con una duración de 20 metros. Según la biografía del propio director, la película fue filmada en el patio de la fábrica del Vapor Vell. Atendiendo a la técnica cinematográfica empleada, "la película está rodada en una sola toma de imágenes, en un plano secuencia sin variar el encuadre"[100] (Huelin, 1997, p. 270).

Profundizando en la obra a estudio en este apartado, *Riña en un café* es un cortometraje de tan sólo un minuto de duración, silente, realizado en blanco y negro, en el que se desarrolla "un argumento con principio, nudo y desenlace" (Navarrete-Galiano, 2008, p. 109). En lo que respecta a su argumento es una obra "de trama fácil y sin complicaciones, con una estructura lineal, sin saltos en el tiempo ni la acción" (Navarrete-Galiano, 2008, p. 109). En este sentido, la narración de Gelabert se desarrolla en la terraza de un bar en la que un grupo de amigos está tomando algo. En ese momento aparece una joven muchacha vestida de negro que se detiene a hablar con uno de ellos. Una vez terminada la conversación, la joven se marcha y los amigos comentan lo ocurrido y se ríen de la situación. Poco después, un hombre trajeado aparece en escena. Y reprende al muchacho con el que la joven estuvo hablando. Poco a poco la situación se vuelve violenta y comienzan a pelearse. Los amigos del joven los separan, evitando males mayores, y finalmente todo termina con un apretón de manos. Atendiendo al mensaje que la cinta quiere transmitir, Eduard Huelin (1997), sostiene que la obra es claramente pacifista, con un mensaje de paz y cordialidad, sin olvidar, en ningún momento, la diversión y el entretenimiento (p. 270).

En otro orden de cosas, la obra de 1897 no cuenta actualmente con ejemplares conservados a través de los cuales poder realizar una visualización directa del contenido. No obstante, existe la posibilidad de contemplar una serie de 20 fotogramas en los que se muestra a los personajes y sus acciones a lo largo del *film*. Cabe destacar, que las imágenes

[100] Traducción personal del texto original redactado en catalán.

recuperadas se encuentran deterioradas por el paso del tiempo por lo que existen fotografías en las que no se llegan a distinguir del todo los rostros de los personajes. De este modo, y como señala el investigador Eduard Huelin (1997), autor del artículo *Fructuós Gelabert: Riña en un café (1987) Un segle despres*, a través de los fotogramas originales se pueden comprobar la ropa de la época, los estilos, el *atrezzo* utilizado y además, recalca la idiosincrasia popular barcelonesa (p. 214).

Antes de finalizar este análisis, conviene profundizar en el contexto cinematográfico en el que se desarrolla la narración a estudio. Para ello, el historiador valenciano Vicente J. Benet (2012), autor del libro *El cine español: Una historia cultural*, matiza a lo largo de su trabajo las características básicas del nacimiento del cine español. Además, el autor vincula esta forma de hacer cine con la película del director catalán:

> El film encaja perfectamente dentro de la tendencia más básica de la estética de atracción, es decir, el gusto del cine de los primeros tiempos por captar la atención del espectador a través de imágenes que enganchen su mirada a la contemplación de cuerpos y objetos en movimiento, las acrobacias, las variadas formas de entretenimiento popular, las tomas de acontecimientos dramáticos, los panoramas de lugares exóticos o atractivos. El film de Gelabert, como el de los primeros cineastas en el resto del planeta, es representativo de este interés por atrapar al espectador en un torrente de imágenes dinámicas. No menos importante resulta la capacidad puramente mostrativa del cine, el hecho de que fuera recibido como un retrato colectivo insuflado de la impresión de vida que produce el movimiento (pp. 29 – 30).

Por otro lado, en 1952, más de cincuenta años después del estreno de la obra de 1897, Fructuoso Gelabert lleva de nuevo a la gran pantalla la historia filmada en el *film* de 1897. Esta nueva obra comparte el mismo título que la cinta original, siendo ambas conocidas bajo el nombre de *Riña en un café*. Con esta nueva película, el director catalán se retira del mundo cinematográfico. Además, se ha podido comprobar que, a diferencia de la obra original, esta película cuenta con ejemplares conservados en la Filmoteca de Cataluña.

Profundizando en este cortometraje, Sergio Alegre y Magí Crusells (1994), autores del artículo *"Boreal Films": La productora de Fructuós Gelabert destruida por la I Guerra Mundial*, consideran aud la cinta de 1952 es una "reconstrucción" (p. 16) del *film* original.

Sin embargo, el investigador Eduard Huelin (1997), categoriza esta obra como "una nueva versión" (p. 270).

En lo que respecta a narración, Gelabert recupera la historia original de 1897, mostrando al espectador la pelea que tienen dos hombres en la terraza de un bar, debido a un comentario jocoso que uno de ellos hace después de que una mujer pase a su lado. En ese momento, los jóvenes que están en el lugar los separan, evitando así daños mayores. Finalmente, y con un apretón de manos, los protagonizas sellan la paz.

Concluido el análisis individual de las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. En este sentido, se debe señalar que debido a la película de 1897 no conserva ejemplares, su estudio se realizará a partir de los datos recuperados en este epígrafe.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Fructuoso Gelabert como director, guionista y productor de este nuevo proyecto y el de Ricardo de Baños como encargado de la fotografía. Además, cabe señalar que la obra se vuelve a realizar en blanco y negro, manteniendo la estética del *film* original. Por otro lado, cabe destacar que la nueva narración contó con la misma duración de la obra original, 20 metros, y fue rodada con la ayuda de familiares y amigos.

Una vez analizadas de forma individual estos dos cortometrajes, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellos con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake*. Antes de continuar, y debido a que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1897, dicha comparación se realizará a través de los datos recogidos anteriormente. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambos son son cortometrajes dramáticos, rodados en blanco y negro, con una técnica cinematográfica idéntica y pertenecientes cine mudo. Por otro lado, y profundizando en la técnica cinematográfica empleada, dichos *films* fueron rodados en un único plano, sin grandes movimientos de cámara, con un elenco actoral corto y amateur. Además, los personajes, los gestos y las acciones son iguales.

En lo que respecta al argumento, la cinta de 1952 es una copia exacta de la pieza original. Así, Gelabert realiza un homenaje a su primera película de ficción, una cinta que en la década de los 50 ya carecía de ejemplares conservados debido al paso del tiempo y al deterioro de los materiales. Por todo ello, esta investigación establece que la cinta de 1952 es un *remake* puro de la obra de 1897, ambas dirigidas por el cineasta catalán. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El alcalde de Zalamea

- Original: *El alcalde de Zalamea* (Adriá Gual, 1914)
- Primer *remake*: *El alcalde de Zalamea* (José G. Maesso, 1954)
- Segundo *remake*: *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973)

En 1914, el guionista y director catalán Adrià Gual estrena su ópera prima, una película titulada *El alcalde de Zalamea*. Esta cinta, un drama rural protagonizado por Joaquín Carrasco, Pius Davi y Avelino Galcerán, basa su argumento en una obra de teatro homónima escrita por Calderón de la Barca en 1636. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación nacional de dicha pieza.

En lo que respecta al proyecto teatral de referencia, se ha podido conocer que el tema central de la misma parte, a su vez, de otra obra homónima del poeta y dramaturgo madrileño Lope de Vega[101]. Atendiendo a este proceso, y como señala el profesor e investigador Rafael Utrera (2007), el texto de Lope de Vega "es acogido por la mimesis calderoniana de su primera época sometiéndolo al habitual rigor de orden, estilización e intensificación, es decir, mostrando clara delimitación de los actos o partes y la estructuración jerárquica de personajes habitualmente presentados en pareja" (p. 53). De este modo, Calderón de la Barca modifica la estructura original y adapta la obra de referencia a su estilo personal. Así, esta pieza debe ser considerada "una constelación de temas literarios y de problemas históricos, de manera que cualquier interpretación filológica de la obra debe tener en cuenta el complicado juego de concordancias y variaciones que Calderón realiza en ella" (Ynduráin, 1986, p. 299).

[101] Actualmente esta novela se atribuye al dramaturgo y actor murciano Andrés de Claramonte, un aspecto que todavía se está investigando.

Con el paso del tiempo, *El alcalde de Zalamea* se ha convertido en una de las piezas teatrales más famosas de Calderón de la Barca, llegando a ser considerada una obra maestra del Siglo de Oro español. El enfoque empleado por el escritor madrileño, la descripción y profundidad de los personajes, el tratamiento del honor y la ausencia de elementos costumbristas son algunos de los matices que han hecho que esta obra se convierta en un gran referente de la literatura española. Atendiendo a la estructura de la obra, el escritor madrileño presenta una pieza teatral dividida en tres jornadas y cuyos acontecimientos transcurren durante tan solo cuatro días. Este breve periodo de tiempo provoca que los sucesos acontecidos dentro de la historia transcurran con rapidez y dinamismo, reflejando una continua sucesión de eventos.

Profundizando en su argumento, Calderón de la Barca narra llegada, a finales del siglo XVI, del noble capitán don Álvaro de Ataide a Zalamea, una pequeña población extremeña donde se detienen las tropas del ejército español antes de ir a la guerra contra Portugal. Durante su estancia, don Álvaro es alojado en la vivienda de Pedro Crespo, un rico labrador que vive con su hijo Juan y su hija Isabel. Debido que el militar ha seducido a la joven, y con el objetivo de recuperar el honor de su hija, Pedro ofrece algunos de sus bienes a don Álvaro a cambio de que el capitán se case con ella. No obstante, el militar lo rechaza y ofende así el honor del padre de Isabel. Más adelante, Pedro Crespo es nombrado alcalde de Zalamea y no duda en usar su poder para ejecutar a don Álvaro por el ultraje a su hija. La obra concluye con la llegada del rey Felipe II, quien ratifica, tras escuchar la historia, el comportamiento de Pedro y lo nombra alcalde perpetuo de Zalamea.

Como se puede comprobar, la obra de 1651 cuenta con el honor, la venganza y la justicia como pilares básicos sobre los que se sustenta la narración. No obstante, y a pesar de estar en un segundo plano, la amistad y el amor también tienen cabida en esta historia. Además, escritor madrileño también refleja las preocupaciones de la época, los abusos de poder, las diferencias sociales, la importancia del honor y la determinación del protagonista al enfrentarse contra el poder. En resumen, Calderón de la Barca muestra al espectador una obra llena contrastes, en la que toda la sociedad del momento puede verse reflejada.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1914, Gual lleva a la gran pantalla la dramática historia que se vivió en Zalamea. En ese sentido, dicho cineasta muestra una tragicomedia rural silente, rodada en blanco y negro, y con un breve metraje de poco más de

1.000 metros. Además, y como se ha podido comprobar, Gual respeta el título original de la pieza teatral de referencia.

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de este *film*, se debe señalar que existen ciertas dudas con respecto a la autoría de dicha obra. Así, mientras unos consideran solo a Gual como director de la cinta, otros establecen que la autoría del *film* es compartida con Juan Solá Mestres. No obstante, esta investigación ha podido confirmar, gracias a la prensa de la época, que Adrià Gual es el único encargado del largometraje. De este modo, la revista especializada *Mundo Cinematográfico* (25/10/1914, nº 58) afirma que "desde las primeras escenas se pudo apreciar la acertada dirección de Gual, tanto en la ajustada elección de artistas como en el conjunto de detalles" (p. 11). De este modo, dicha revista despeja las dudas existentes y confirma que Adriá Gual fue el director de *El alcalde de Zalamea*.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, esta investigación incide en el trabajo realizado por el cineasta catalán Adriá Gual como director, guionista y encargado del vestuario de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Joan Solá-Mestres fue el responsable de la fotografía y de la cámara, mientras que J. Morales, con las indicaciones aportadas por Gual, se encargó de los decorados. Profundizando en el elenco actoral, esta película contó con el trabajo de Joaquín Carrasco, Pius Davi, Avelino Galcerán, Enrique Jiménez, Ramona Mestre y J. Rosés, entre otros. Además, la producción de la misma estuvo en manos de la empresa catalana Barcinógrafo, una compañía cinematográfica fundada en 1913.

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido destacar que la obra de 1914 se conserva incompleta, ya que tan sólo se han podido recuperar 30 minutos del metraje original. Sin embargo, el espectador puede conocer de una forma directa la historia narrada, su desarrollo, el *atrezzo* utilizado y las técnicas cinematográficas empleadas por el director catalán. A pesar de la pérdida de algunas escenas, esta investigación ha podido conocer el argumento original facilitado por la productora de la cinta a la prensa de la época. Este documento, cuyo nombre técnico es *pressbook*, se encuentra custodiado por la Filmoteca de Cataluña. Además, esta institución también cuenta con un boceto de la escena final de la obra, un estudio de escenas que debieron repetirse durante la filmación y el *pressbook* de la obra en francés e inglés. En este sentido, y debido a su importancia, esta tesis doctoral ha decidido citar en toda su extensión dicho argumento detallado:

Pedro Crespo es un hacendado de Zalamea, donde vive feliz con sus hijos y su sobrina… Un día pasan por el pueblo algunas tropas a las órdenes de don Lope de Figueroa, y se alojan en casa de Crespo un capitán con su ordenanza; éste descubre al capitán que en la casa hay una preciosa joven, a quién el labrador ha escondido temiendo los desmanes de los alojados, cuya conducta en los pueblos dejaba que desear.

Enterados de donde se oculta la doncella, fingen una disputa con el sargento Robelledo, y entran en la habitación batiéndose. En este momento llega Crespo, reprocha a los militares su conducta y los arroja de la habitación donde su hija y su sobrina están asustadas de aquel extraño suceso.

En estos momentos llega don Lope de Figueroa, que al ver al capitán y a sus compinches con las espadas desnudas, les afea su conducta y les manda salir de aquel alojamiento, quedando él en su lugar.

Pedro Crespo y Figueroa congenian, y probando el rico vino de Zalamea, el hijo de Crespo manifiesta sus deseos de ser soldado, lo que aprueba el general don Lope.

El capitán que se halla alojado en la posada del pueblo, de acuerdo con sus amigotes, se propone apoderarse de la joven, de la que se ha enamorada: saltan la casa, cogen descuidado a Pedro Crespo y roban a su hija, que el capitán se lleva desmayada.

Repuesto de la sorpresa, el honrado labrador manda que le den su espada y sale en persecución de los malhechores; éstos, mientras el capitán lleva a su victima a un bosque cercano, hacen una embocada a Crespo, le arrastran hasta un bosque, y le atan fuertemente a un árbol.

El capitán que ha abusado de la joven, sostenía con ella una lucha, y a los gritos de la desventurada acude su hermano, que con su espada iba a incorporarse a la compañía, y hiere al infame capitán.

La joven huye a través del bosque, donde halla a su padre, al que salva y cuenta su desventura.

El capitán herido es conducido por sus amigos a una casa donde le curan, y Crespo que con su hija ha visto entrar allí a los infames trata de que le abran la puerta; en es momento llegan los aguaciles del Concejo diciéndole que ha sido nombrado alcalde, y una vez que toma posesión hace prender al capitán y que le conduzcan a su presencia. Deja la vara de alcalde y como padre, pide al militar lave la mancha echada sobre su honor; el capitán se burla, y entonces Pedro Crespo coge su vara de alcalde, y manda que amarren en prisión al caballero.

Los militares que han sido acampados fuera del pueblo para evitar un escándalo, se amotinan y piden la libertad del capitán, pero en esto llega el rey Felipe II, y enterado del caso manda al alcalde traída al capitán a su presencia, pero el alcalde dice que ya es tarde, que le ha mandando ahorcar.

El rey aprueba su conducta y entereza, y le nombre alcalde perpetuo de Zalamea[102].

Como se puede comprobar, Adriá Gual utiliza la pieza teatral escrita por Calderón de la Barca en 1651 como base argumental de su nuevo proyecto cinematográfico. Con esta narración, Gual transmite el mensaje original de honor, venganza y justicia de una de las obras más famosas de la literatura española. Así, el público descubre la lucha de Pedro Crespo por limpiar el honor de su hija y, también, las diferencias sociales, el abuso de poder y la violencia propias de la época.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *El Radical* (17/12/1914) sostiene que esta adaptación "aunque no brillante, es meritoria, por las dificultades que ofrece el dar sin palabras la sensación dramática de una de las joyas de nuestro teatro clásico" (p. 1). Además, esta publicación no duda en afirmar que la primera parte de la narración es más floja, mientras que "el resto se ajusta mejor a las exigencias modernas de la cinematografía y da lugar a que brille un poco el trabajo de los actores" (p. 1). Por otro lado, el periodista Juan

[102] Pressbook "El alcalde de Zalamea" (1914).

Esteve (23/12/1914) asegura, en el diario *El Siglo Futuro,* que la obra de 1914 "da extremada importancia a episodios que no la tienen en el drama, suprimiéndose escenas importantes en cambio, y descubriendo circunstancias que en aquel están discretamente veladas, y añadiendo todavía de propia cosecha" (p. 1). Además, la prensa de la época destaca el tono teatral empleado en la obra, reflejados en los decorados y en que, como señala Luis Gómez Mesa (1978), "los actores, de mímica nada certera, caían con frecuencia en la gesticulación y en el manoteo" (p. 62). De este modo, se observa como Adriá Gual mantiene cierta conexión con su antigua pasión, el teatro, mientras realiza su primera inmersión en el séptimo arte nacional.

Prosiguiendo con las obras a estudio, en 1954, cuarenta años después del estreno del *film* de Adriá Gual, el director, guionista y productor pacense José G. Maesso lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Pedro Crespo y el pueblo de Zalamea. Esta cinta, un drama rural protagonizado por Manuel Luna, Alfredo Mayo e Isabel de Pomés, basa su argumento en una obra de teatro homónima escrita por Calderón de la Barca en 1636. Así, esta cineasta extremeño realiza la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Antes de continuar, esta investigación quiere señalar que dicho largometrajes se trata de la la ópera prima del director pacense, un proyecto cinematográfico con el que José G. Maesso comienza su andadura por el séptimo arte nacional. Curiosamente, los dos cineasta recogidos en este epígrafe inician sus carreras fílmicas con esta historia, un drama con fuerza, carácter y gran peso narrativo.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Maesso como director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión, dicho cineasta contó con la colaboración del dramaturgo madrileño Manuel Tamayo. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Sebastián Perera, Juan Quintero y Antonia Ramírez de Loaysa fueron los responsables de la fotografía, la música y el montaje de la obra, respectivamente. Además, este film contó con el trabajo actoral de Manuel Luna, Alfredo Mayo, Isabel de Pomés, José Marco Davó, Alberto Bové, Mario Berriatúa y Juanita Azores, entre otros.

Con esta obra, José G. Maesso presenta un drama rodado sonoro, con una duración de 80 minutos y rodado en blanco y negro. Profundizando a la producción de la obra, esta nueva

película fue llevada a cabo por las compañías Cinesol y Águila Films, mientras que la distribución estuvo a cargo de CIFESA.

Continuando con el estudio de la misma, esta investigación debe destacar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1954, lo que permite la visualización directa del contenido filmado. De este modo, esta tesis doctoral ha podido analizar en profundidad esta película dirigida por José G. Maesso.

Continuando con el argumento de la película de 1954, y debido a que esta nueva cinta narra los mismos acontecimientos descritos a lo largo de este epígrafe, esta tesis doctoral ha decidido no repetir de nuevo dicho contenido, con el fin de evitar la reiteración. Además, mantiene la linealidad de la pieza teatral original, respetando la ambientación y el contexto social descrito por Calderón de la Barca. A pesar de ello, se debe incidir en que este nuevo *film* utiliza un lenguaje cinematográfico más avanzado, reduce la teatralidad característica de la obra original y realiza un desarrollo más lento de los acontecimientos al incorporar nuevas escenas complementarias a la historia.

No obstante, y a pesar del trabajo realizado por el director Maesso, la prensa de la época no duda en criticar el ritmo cambiante del *film*, la realización o incluso ciertas interpretaciones de los actores principales. A modo de ejemplo, el diario nacional *ABC* (26/01/1954) asegura que "la realización […] peca de desigual. Diríase que el espectador asiste a una gradación de géneros […] y esto es debido a que la obra cinematográfica no posea la fuerza y la veracidad apetecidas" (p. 35).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizará en las diferencias y semejanzas a través de una detallada comparación entre ambas. Así, esta se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, se debe señalar que los ejemplares conservados de la cinta de 1914 están incompletos. No obstante, gracias al material recuperado y a la gran cantidad de investigaciones vinculadas a esta obra, dicho *film* podrá ser analizado adecuadamente.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la gran diferencias entre dichas cintas es la incorporación del sonido en el *film* de 1954. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas piezas son películas dramáticas, ambientadas en un pueblo extremeño,

con el tema del honor como pilar fundamental y rodadas en blanco y negro. Además, ambas basan su argumento en una pieza teatral común. Por otro lado, y tras haber visionado ciertos fragmentos de la cinta original, esta investigación debe señalar que el *film* de Maesso cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, mostrando una enorme evolución en los conocimientos del séptimo arte e incorporando nuevos recursos fílmicos. En este sentido el metraje de 1954 es más dinámico, ágil y entretenido.

Continuando con el estudio de estas dos películas, ambas transcurren en un mismo espacio geográfico y temporal, desarrollando sus narraciones en el pueblo extremeño de Zalamea de la Serena en siglo XVI. De este modo, muestran una sociedad idéntica, sin actualizaciones ni adecuaciones al presente. Además, ambas también comparten como temas principales el honor, la lealtad y la justicia.

En cuanto a los personajes recogidos en ambas obras, esta investigación puede confirmar que la cinta de 1954 respeta y mantiene a todos los protagonistas de la película original. Por lo tanto, ambas narraciones muestran los acontecimientos vividos a lo largo de la obra por Pedro Crespo, el capitán Álvaro, Rebolledo, don Lope de Figueroa, Juan e Isabel. Además, estos personajes serán idénticos en ambas narraciones, manteniendo sus tramas principales, sus desarrollos personales a lo largo de las cintas, sus metas y sus motivaciones. Sin embargo, el director extremeño incorpora a la narración la presencia de Chispa, Nuño y Mendo, tres nuevos militares, y la de Inés, prima y amiga de Isabel. Debido a estas incorporaciones, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1954 contará con un desarrollo narrativo más elaborado y detallado que su predecesora y, como consecuencia de ello, los minutos de metraje serán mayores.

Atendiendo al argumento de las obras a estudio, esta investigación ha podido comprobar que ambas cintas narran una misma historia, manteniendo un esquema argumental común en el que se repiten los pilares básicos de la película original. Profundizando en este aspecto, cabe destacar que la obra de 1954 no elimina ninguna de las escenas que la película de 1914 incluye en su narración. De este modo, el nuevo proyecto cinematográfico de José G. Maesso intercala los acontecimientos originales del *film* de 1914 con nuevas incorporaciones narrativas.

En otro orden de cosas, y profundizando en la realización cinematográfica de estas dos obras, se puede comprobar que Adriá Gual plantea los acontecimientos a narrar de forma directa, sin escenas intranscendentes o contenido complementario que no sea el esencial para la obra. Este director únicamente recoge los sucesos clave de la obra teatral de referencia y los traslada a la gran pantalla. No obstante, y debido a su vinculación con el teatro, Gual dota a la obra a estudio de un tono teatralizado, que se potencia con las interpretaciones de los actores principales.

Por el contrario, la película de 1954 desarrolla los acontecimientos de una forma más lenta, detallada y minuciosa. Para ello, Maesso evita las elipsis temporales, incorpora nuevas escenas a la historia y aumenta la presencia de momentos cómicos, nuevos personajes y más diálogos. Además, se suprimen los intertítulos de la obra original, ya que, con la incorporación del sonido, dejan de ser necesarios.

En lo que respecta a las nuevas aportaciones argumentales, esta investigación destaca la trama personal de Inés, prima de Isabel y sobrina de Pedro, que acompañará a la protagonista a lo largo de la obra. Además, el director pacense muestra de una forma distinta la llegada de las tropas militares al pueblo de Zalamea. Así, en la cinta de 1954 se advierte a la población de la llegada de éstas, mientras que en la de 1914 aparecen de sorpresa. Por otro lado, Maeso muestra de una forma más cuidada la escena del primer asalto a la casa de Pedro, un mayor número de pretendientes masculinos, nuevas imágenes de Juan en el campamento militar, las escenas de Chipa y Rebolledo y la llegada del rey Felipe II de incógnito al pueblo.

En otro orden de cosas, Maesso lograr introducir, a diferencia de la cinta de 1914, ciertas situaciones cómicas que rompen con el tono dramático de la obra. Además, este director extremeño decide retratar la vida de la población de Zalamea, las compras en el mercado o las charlas de los habitantes del lugar. Por último, esta investigación quiere destacar la amistad creada por don Lope y Pedro al final de la obra, y las atenciones médicas que don Álvaro recibe durante su encarcelamiento.

Como conclusión, y tras realizar el análisis comparativo entre ambas narraciones, esta investigación sostiene que la obra de 1954 mantiene el esquema argumental de referencia, respetando la estructura narrativa original y los principales protagonistas. Sin embargo, Maesso desarrolla más cuidadosamente la historia base, incorporando nuevos personajes y

sus correspondientes tramas secundarias. Además, la cinta de 1954 se encuentra categorizada dentro del cine sonoro español, aportando un gran avance técnico que otorga dinamismo y agilidad a la narración. No obstante, todas estas modificaciones no afectan a la esencia de la obra original, sino que amplían su desarrollo sin alterar el sentido global del *film*. Debido a todo esto, se establece que la película de 1954 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la obra de 1914 dirigida por Adriá Gual.

Morena Clara

- Original: *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)
- Primer *remake*: *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954)

En 1936, el director, guionista y actor aragonés Florián Rey estrena su película titulada Morena Clara. Esta obra, una comedia dramática protagonizada por Imperio Argentina, Miguel Ligero y Manuel Luna, basa su argumento en una pieza teatral homónima y escrita por Antonio Quintero y Pascual Guillén en 1935. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo al trabajo teatral de referencia, se trata de una comedia escrita en prosa y estructurada en tres actos y un juicio oral. En lo que respecta al desarrollo de los acontecimientos, Quintero y Guillén sitúan la acción en la Sevilla de la época, utilizando la provincia andaluza como un elemento característico de sus obras. Por otro lado, también intercalan canciones a lo largo de su narración y evitan realizar divisiones de escenas. Además, y en lo que respecta a la obra, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991) sostiene que estos dos autores teatrales son especialistas en comedias "calés" (p. 215), una categoría en la que incluye obras como *Morena Clara* (1935), *La Marquesona* (1934) y *Los caballeros* (1932).

Profundizando en el argumento de la pieza base, esta investigación recoge una breve sinopsis publicada en el periódico *ABC* (09/03/1935) un día después del estreno de la pieza sobre el escenario del teatro madrileño.

Esta "morena clara" es Trinidad Marqués, estilización de una gitana de pies a cabeza. Su gachonería, su labia, sus embaucadoras artes, realzadas por la hermosura de la faraónica, ejercen una irresistible fascinación en la vida pendular y estrictamente austera de un joven abogado fiscal, que, obligado a pronunciar contra ella un informe condenatorio, se torna en prisionera de sus hechiceras gracias.

Y no es de extrañar que tan absoluta mudanza se opere en este hombre, que si sabe de leyes ignora las más fundamentales de la vida, porque tal nos retratan los autores a la morena Trinidad, de tales armas dispone con sus zalamerías, conjuros, sortilegios y maniobras, que el abogado de más ecuanimidad, sentido jurídico e independencia le entregaría su toga para que con ella se hiciese un salto de cama.

Esta mujer prodigio obra milagros entre los personajes de la comedia. A todos se les mete en el corazón, y por ella reaccionan unos y otros, transformándolos en el punto de su voluntad. Con diestros recursos de taumaturgo, siempre tiene a su mano unos miles de duros, que salen de una capeta mágica, para salvar las respectivas situaciones y la moral e algunos personajes que la rodean, y sus fingidos conjuros para revestir las cosas con las fantásticas figuras de un poder sobrenatural, son creídos por esa fácil propensión de las gentes hacia todo lo que tiene forma de superstición, de brujería, de misterio, en fin (p. 45).

Como se puede esta obra narra una divertida historia protagonizada por dos gitanos y un duro fiscal duro que, sin miramientos, pretende encarcelar a los acusados. Con esta obra, Quintero y Guillen recurren a la raza gitana, fomentando los estereotipos asociados a sus costumbres, su forma de vida y su desparpajo. Además, ambos libretistas también incorporan el amor como elemento base de la narración.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas, en 1936, el director y guionista maño Florián Rey es el encargado de realizar la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Morena Clara* (1935). Esta nueva película mantendrá el título original de la pieza de referencia, un nombre que corresponde al mote con el que la protagonista es conocida. Con esta obra, Rey presenta una comedia musical, con una duración de 105 minutos y rodada en blanco y negro.

En cuanto al origen de esta obra, los investigadores José Ruiz y Jorge Fiestas (1981), autores del libro *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre*, detallan a través de unas declaraciones de la propia actriz, que es ella quien propone a su marido, el director Florián Rey, la posibilidad de llevar dicha pieza teatral a la gran pantalla. Así, ésta asegura que la obra le gustó mucho y destaca el trabajo de interpretación que hizo Carmen Díaz en el escenario. (p. 45). A partir de este comentario, el realizador aragonés comenzó a trabajar en el proyecto y un año después presentó en la gran pantalla la película *Morena Clara*.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo de Florián Rey como director y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión cinematográfico, éste cuenta con la colaboración de los autores de la pieza teatral de referencia, Antonio Quintero y Pascual Guillén. Continuando con el resto de departamentos, Rafael Martínez, Heinrich Gärtnet y José María Torres fueron los responsables de la música, la fotografía y la decoración del *film*, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, la obra de 1936 estuvo protagonizada por Imperio Argentina, Miguel Ligero, Manuel Luna, José Calle, María Brí, Manuel Dicenta, Carmen de Lucio, Francisco Melgares y Luchy Soto, entre otros. Como se puede comprobar, Imperio Argentina participa en el nuevo proyecto de su esposo, dando vida a Trinidad, la joven andaluza protagonista de la historia. En lo que respecta a la producción y distribución nacional de la cinta, la empresa valenciana CIFESA fue la encargada de llevar a cabo dicho proyecto. A nivel internacional, la compañía Cinexprot Distributing distribuyó la obra por Estados unidos, mientras que Bloco H. Da Costa lo hizo por Portugal.

Atendiendo al argumento, las investigadoras María Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez (2008), autoras del libro *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, resumen de la siguiente manera la historia narrada por Rey en su nueva obra cinematográfica:

> La película comienza con la historia de Trini y Regalito […], dos gitanos que son descubiertos robando unos jamones y detenidos por la Guardia Civil. Durante el juicio, Enrique […], el fiscal, acusa con dureza a los dos hermanos, cuyas bromas constantes no le hacen ninguna gracia. La abogada defensora acusa a Enrique de una actitud racista y él se compromete a amparar a los gitanos si se enmiendan. Después de eso, Trini y Regalito acuden a la casa del abogado, donde su madre, doña Teresa, ha organizado una fiesta. La señora simpatiza con Trini y la acoge en su casa.

> Allí, la gitana es testigo de los problemas familiares: Rafael […], el hermano de Enrique, al que Trini ya conocía, es un vividor mimado por su madre y es criticado duramente por el fiscal. Don Elías […], el padre, es chantajeado por la madre de una hija ilegítima que va a pedirle dinero y lo amenaza con informar a su mujer. Trini, además, encuentra el dinero que le ha dejado a Enrique un hombre que ha intentado sobornarlo y, aunque se ve tentada a quedárselo, se lo da a don Elías para que solucione su problema sin que doña Teresa se entere.
>
> Los trastos entre Enrique y Trini siguen siendo, en apariencia, agresivos, pero la gitana se siente cada vez más enamorada de él, aunque piensa que no hay esperanza para su sentimientos. Al ir al juzgado para denunciar a quienes han intentado sobornarlo, Enrique se encuentra con Regalito y, después de una juerga, se da cuenta de que los gitanos tiene una capacidad de disfrutar de la vida que él, con una actitud antes adusta, encuentra ahora muy positiva.
>
> El fiscal llega a su casa y se encuentra con Trini. Ambos se declaran su mutuo amor. Pero Enrique la expulsa de su casa, tras llamarla despreciativamente "gitana", porque piensa que ha sido ella la ladrona de la cantidad empleada para su soborno. Cuando su padre aclara que Trini le ha dado el dinero a él, Enrique va a buscar a Trini y los dos enamorados quedan felizmente juntos (pp. 58 – 59).

Como se puede comprobar, Rey retrata, como hizo previamente con *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), una historia de "tipismos regionales" (Bordería y Laguna, 2003, p. 538) en la que participa junto a su compañera artística y sentimental, Imperio Argentina. Además, dicha cinta cuenta con un conflicto amoroso que está protagonizado por una pareja de distinta raza y clase social. Esta situación será un elemento clave sobre el que se sustenta la narración, ya que a lo largo de la obra se verán las diferencias existentes entre ellos, sus conflictos y sus peleas. También se podrá ver como el amor surge entre ellos, haciendo que los personajes evolucionen. De este modo, la relación deja atrás el odio para dar paso al amor. Curiosamente, esta progresión en los sentimientos también se verá reflejada en el desarrollo personal de cada uno de ellos. En definitiva, Rey repite, como señalan los investigadores Enrique Bordería y Antonio Laguna (2003), "las claves del éxito: intriga amorosa, situación social precapitalista y el regionalismo" (p. 538).

En este sentido, Florián Rey utiliza un ritmo narrativo dinámico en el que se van intercalando situaciones melodramáticas con grandes dosis de comicidad y para ello no duda en utilizar tópicos asociados a la raza gitana como el arte, la alegría y la forma de afrontar la vida. Además, y como afirman las investigadoras Mª Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez (2008), "la presentación que se hace del personaje femenino principal y la importancia de las canciones como eje central del argumento se constituirán en dos de las claves del cine de tema andaluz durante el franquismo" (p. 58). Profundizando en los estereotipos empleados en la obra, Rey presenta a Trini y Regalito como una pareja típica de etnia gitana que comienza sus aventuras cometiendo un delito. Además, Rey dibuja a la protagonista como una mujer andaluza alegre y llena de desparpajo, llegando incluso a vestirla con un traje de volantes y grandes lunares. No obstante, la actitud honesta de Trinidad ante el delito de robo contrarresta con la imagen estereotipada, mostrándola como una mujer decente con los hombres, honrada en los que respecta al dinero de Enrique, y con unos fuertes valores personales.

Atendiendo al ritmo de la obra, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991) asegura que "la eficacia y fluidez de *Morena clara* se deberá en gran medida a su apoyadura en un triángulo de actores netos –Imperio, Ligero y Luna-, lo que le proporciona una gran claridad de estructura" (p. 217). En relación al trabajo realizado por estos tres actores, esta tesis doctoral debe aclarar que la película de 1936 no fue el primer proyecto cinematográfico en el que Imperio, Ligero y Luna trabajaron juntos. Un año antes, en 1935, Florián Rey dirigió la cinta titulada *Nobleza Baturra* y será en esa obra donde este trío actoral coincida por primera vez.

Profundizando en la acogida del público, el nuevo proyecto cinematográfico de Florián Rey supuso todo un éxito de espectadores, llegando a convertirse en "la película más vista durante los años de la Guerra Civil, tanto en las salas de la zona republicana como en los cines de los territorios que iban siendo controlados por los franquistas" (Ruiz y Sánchez, 2008, p. 58). En este sentido, el profesor e investigador Manuel Nicolás Meseguer (2004), autor del libro *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al banco franquista (1936 – 1939),* realiza la siguiente aportación:

> El éxito popular de Morena Clara excedió los límites del periodo republicano, de forma que este film se estuvo exhibiendo tras el inicio de la Guerra Civil en las dos

> zonas. En marzo de 1937, cuando se tuvo noticia de las relaciones de Florián Rey e Imperio Argentina con la industria nazi y de su militancia falangista, la película fue retirada de las pantallas republicanas (p. 134).

Atendiendo a la prensa de la época, se deben destacar los elogios que Imperio Argentina recibe por parte de los expertos cinematográficos. Las críticas alaban la gracia, el arte y la voz de la joven actriz argentina. Por su parte, el director, escritor y guionista Antonio Guzmán Merino no duda en asegurar en la revista *Cinegrama* (19/04/1936) que "*Morena Clara* es la película de Imperio Argentina. Se diría que nacieron la una para la otra" (p. 7). No obstante, la nueva obra de Florián Rey también contó con valoraciones negativas que criticaban la presencia de ciertos valores teatrales en la narración cinematográfica y consideraban que la excesiva fidelidad argumental de la película de 1936 con la obra teatral de referencia eliminaba el carácter cinematográfico del *film*. El periodista y escritor López F. Martínez de Rivera afirma en la revista *Popular Film* (16/04/1936, número 504), que en esta nueva película existen "valores teatrales excelentes, pero carece de fuerza suficiente para vivir en la pantalla como obra genuinamente cinematográfica" (p. 14). Por su parte, la revista *Films Selectos* (25/04/1936, número 288) considera la pieza teatral de 1935 "ha hallado en el cinema una traducción fidelísima bajo todos los aspectos, tanto, que salvo algún cuadro más o menos espectacular, innegablemente bello de composición, resta íntegramente en el cinema lo que es en el teatro" (p. 16).

Continuando con las adaptaciones cinematográficos, en 1954, casi veinte años después del estreno de la obra de teatro titulada *Morena Clara* (1935), el director, guionista y productor valenciano Luis Lucia Mingarro presenta la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral. Como se puede comprobar, el realizador valenciano mantiene y respeta el título original de la obra de 1935. De este modo, Lucia presenta una comedia musical sonora, con una duración de 91 minutos y rodada en color. En esta ocasión, el realizador utilizó el sistema *Gevacolor*, lo que llevó a la película de 1954 a ser una de las primeras películas en color realizadas con este sistema de emulsiones tricapa.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de esta nueva obra, esta investigación destaca el trabajo realizado por Luis Lucia como director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, Lucia contó con la colaboración del guionista José Luis Colina. Continuando con los profesionales partícipes en la película de 1954, se debe

destacar el trabajo realizado por José Ruiz de Azagra, Jean Lehérissey y Emilio Burgos, responsables de la música, la fotografía y el vestuario utilizado en la película, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral de la obra a estudio, Lola Flores, Fernando Fernán-Gómez, Miguel Ligero, Manuel Luna, Julia Lajos, Ana Mariscal y Julia Caba Alba, fueron algunos de los actores y actrices elegidos para dar vida a los personajes de la cinta.

Como se puede comprobar, Miguel Ligero y Manuel Luna participan en las dos películas a estudio en este epígrafe, pero tan sólo Ligero interpreta al mismo personaje en ambas ocasiones. El actor madrileño da vida a Regalito, un hombre gitano, juerguista y con buen corazón, que es familia de Trinidad. No obstante, en la primera película será el hermano de la joven, mientras que en la segunda será su tío. Por otro lado, y atendiendo al *film* de 1954, Manuel Luna da vida a don Elías, amigo de Enrique, mientras que en la cinta de 1936 el actor sevillano interpreta al personaje protagonista masculino de la obra, don Enrique. De este modo, el actor sevillano deja atrás el papel de protagonista para encarnar a un personaje secundario con un menor peso narrativo.

Atendiendo a la producción de la obra, esta nueva película fue llevada a cabo por las empresas CIFESA, Producciones Benito Perojo y Suevia Films – Cesáreo González, mientras que la distribución de la misma corrió a cargo de la compañía valenciana CIFESA. En lo que respecta a las localizaciones empleadas para el rodaje de la cinta, Luis Lucia rodó su obra en Sevilla y en los Estudios CEA (Cinematografía Española Americana), ubicados en Ciudad Lineal (Madrid).

Atendiendo al argumento de la obra, Luis Lucia narra la historia de Trinidad y Enrique, dos personas completamente distintos que finalmente logran entenderse. No obstante, y hasta llegar a dicho entendimiento, los personajes protagonistas vivirán un sin fin de situaciones cómicas y divertidas. En este sentido, ambos personajes están predestinados a conocerse debido a una antigua maldición gitana y dicho encuentro se produce durante un juicio en el que Trinidad y Regalito son juzgados, y finalmente absueltos, por el robo de unos jamones. Allí se encuentra Enrique, que es el fiscal, y de este modo la maldición impuesta por la antepasada de Trinidad comienza a cumplirse.

Más adelante, la gitana vuelve a la ciudad hispalense con el objetivo de conseguir un trabajo y, sin que la joven lo sepa, llega a casa del fiscal y es contratada. A partir de ese momento, Enrique, un hombre prejuicioso y desconfiado, comenzará un experimento sociológico en el que Trinidad será el elemento a estudio. Dicho experimento pretende que la joven gitana cambie y deje atrás su raíces. Poco a poco, la pareja protagonista comienza a conocerse y los valores negativos que inicialmente Enrique veía en Trinidad comienzan a desaparecer. No obstante, la señora Teresa, madre de Enrique, descubre que su éste se está enamorando de la joven que ella misma contrató e intenta que esa relación se termine. Para ello, Teresa pide a Elías, el mejor amigo del protagonista, que se entrometa y que logre que Trinidad abandone el hogar familiar. Elías cumple lo prometido y Trinidad abandona la casa de Enrique. Ante este giro de los acontecimientos, Enrique no duda en viajar hasta el poblado de la joven, vestirse como un gitano y convencerla para que vuelva a su lado. Tras diversos sucesos ocurridos durante su visita al hogar familiar de la gitana, la pareja es detenida por la Policía, quienes no creen que el hombre con el que están hablando sea el fiscal don Enrique. Finalmente, Trinidad y Enrique son llevados a los calabozos, lugar en el que ambos se declaran su amor.

Con esta obra, Luis Lucia lleva de nuevo a la gran pantalla el estereotipado folclore español. Para ello, el director valenciano volverá a localizar la historia de Trinidad y Enrique en la provincia de Sevilla, dotando a la película de un gran número de cantos y bailes flamencos, llegando a exagerar el acento andaluz de los personajes del *film*. Además, la obra contará con planos de la ciudad hispalense, decorados que recrean los patios andaluces y personajes caracterizados con las típicas indumentarias flamencas. Al igual que en la cinta de 1936, Luis Lucia presenta una película folclórica, que será categorizada como una españolada. No obstante, y a diferencia de la película de 1936, el director valenciano aumentará el nivel de comedia recogido en la película, haciendo que la narración roce, en ciertas ocasiones, la caricatura y la exageración.

Otro de los pilares fundamentales de esta obra son las diferencias raciales y los prejuicios sociales hacia la etnia gitana. Algo que dificulta mucho la historia de amor que surge entre Trinidad y Enrique. A modo de ejemplo, esto se ve reflejado en que el realizador valenciano "emplea un prólogo bastante extenso, totalmente inexistente en la versión anterior, que contextualiza históricamente los orígenes de la raza gitana y, por extensión, la ascendencia genealógica de Trinidad" (Moreno, 2015, p. 65). Atendiendo al mensaje, el

director valenciano continúa potenciando la imagen estereotipada de las mujeres de etnia gitana, además de caricaturizar su personalidad y sus comportamientos durante la cinta. En este sentido, la investigadora Carmen Moreno Díaz (2015), autora del artículo *Entre dos Morenas Claras: Dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954),* sostiene lo siguiente acerca del prólogo de la obra de 1954:

> Tópicos como el robo, la buenaventura o el flamenco cobran forma ahora a partir de una tribu nómada que desde el antiguo Egipto viaja por el tiempo y el espacio hasta llegar al juicio por brujería celebrado contra la antepasada de Trinidad. Estamos en el siglo XVI y el corregidor Don Lope de Baena, ancestro del futuro fiscal, es el encargado de dictaminar justicia. Su ejercicio, no obstante, se ve interrumpido por los hechizo de Trinidad quien, usando una maldición gitana, anuncia que volverán a verse las caras en un futuro. Efectivamente, esta maldición construye un marco narrativo que aborta completamente el libre albedrío de la gitana al mismo tiempo que favorece la aparición de la antepasada de Trinidad como único agente en la trama, quien no duda en hablar a la cámara apelando al público para anunciar el modo en que moverá los hilos de la acción. Este prólogo constituye todo un apartado con el que, desde el comienzo, se apunta a la artificiosidad estructural de la historia mostrada a continuación que no solo reta sino que destruye completamente el concepto de verosimilitud (p. 65).

En otro orden de cosas, la obra de Luis Lucia, a diferencia de la de Florián Rey, centra su atención en la protagonista de la película, suprimiendo de este modo la coralidad latente en el *film* original. Uno de los principales motivos de dicho cambio es la ausencia de ciertos personajes de dudosa moralidad. La censura de la época, como señala la investigadora Carmen Moreno Díaz (2015), "suprimió personajes poco ejemplares en la cinta de Luis Lucia favoreciendo así la exploración del personaje de Trinidad con temas totalmente ausentes en la versión de Florián Rey" (p. 65). Algunos de estos personajes eliminados en la nueva narración son Rafael, hermano juerguista del protagonista y que no para de pedir dinero a su madre; y don Elías, padre de Rafael y de Enrique, quien debe ocultar a su esposa una infidelidad cometida en el pasado.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (24/12/1954) recoge una crítica cinematográfica firmada por Donald en la que se considera que la obra de 1954 evita el

realismo de la historia al potenciar acontecimientos inverosímiles. Según este autor, el director valenciano ha desarticulado y descoyuntado el relato original, potenciando los momentos cómicos protagonizados por los personajes de la obra (p. 71). Además, Lucia "ha creado la intervención de los espíritus de los antepasados de los protagonistas, que vuelven a sus envolturas carnales para que los pueda ver intervenir el espectador" (p. 71). En este sentido, el autor no duda en criticar sin ambages el *film* a estudio.

> Llevar nuevamente a la pantalla "Morena clara" suponía, sin embargo, el peligro de que, desarrollada como lo hiciera Florián Rey, resultada trasnochada, y los adaptadores comprendieron que el conflicto amoroso de la comedia, antes y después en la primera versión cinematográfica, no podía abordarse en serio, y, en consecuencia, han pergeñado una farsa, una cinta burlona y burlesca, jocunda enteramente, que Luis Lucia ha realizado, adrede, haciendo alusiones intencionadas, travieses, a muchos de los esenciales elementos que la forman y, desde luego, al problema amoroso (p. 71).

Por su parte, el investigador e historiador cinematográfico Luis Gómez Mesa (1978), realiza una comparación entre las actrices protagonistas que interpretan el papel de Trinidad, considerando que Imperio Argentina "vive su personaje con gracejo y simpatía, como si fuese realmente esa gitana tan lista como honesta" (p. 222), mientras que Lola Flores, "más que el personaje, es ella" (p. 222).

Una vez contextualizadas y detalladas de forma individual las dos obra a estudio en este epígrafe, esta investigación se dispone a realizar un análisis comparativo entre ambas, con el fin de conocer las semejanzas, diferencias e incorporaciones llevadas a cabo. Atendiendo al género cinematográfico, estas dos películas se encuentran categorizadas como comedias musicales, ya que ambas incluyen en sus narraciones diversas escenas musicales y cuentan con divertidos momentos de comedia. En lo que respecta a los aspectos técnicos, la única diferencia entre ambas reside en la incorporación del color de la obra de 1954. Por lo tanto, ambas son películas sonoras, cuyo argumento parte de una pieza teatral común, con un mismo espacio geográfico y con la raza gitana como elemento base.

En otro orden de cosas, y como se puede comprobar, cada una de las películas a estudio representan el momento temporal en el que fueron filmadas, y narran sus historias de

una forma lineal. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, la película de 1954 incluye un prólogo al principio de la obra en el que se desarrollan unos acontecimientos vinculados con el pasado de los personajes. De este modo, la cinta de 1954 introduce, una vez que el prólogo concluye, un salto temporal hacia el presente.

Profundizando en los personajes, estas dos películas cuentan con los mismos protagonistas, mismas tramas personales y mismos arcos argumentales. Así, Trinidad, Regalito, la señora Teresa, Enrique y la criada de la casa se encuentran recogidas en ambas narraciones. No obstante, existe una diferencia con el personaje protagonista, ya que Luis Lucia dota a Trinidad de una personalidad más cómica y extrovertida, llegando a caricaturizar a la mujer gitana a través de la teatralidad del personaje, siendo en ocasiones poco creíble. Continuando con las modificaciones, se debe señalar que la criada cambia de nombre dependiendo de la cinta. Así, en la obra de 1936 se llama Frasquita, mientras que en la película de 1954 será Dolores. Por otro lado, Regalito en el *film* de Florián Rey es el hermano de la protagonista, mientras que en la obra de Luis Lucia pasa a ser su tío.

En lo que respecta a los personajes eliminados, Luis Lucia suprime a un gran número de personajes a lo largo de su nuevo proyecto cinematográfico. Esta decisión también influye en las tramas personales de dichos personajes, alterando así el argumento global de la historia. Así, el director valenciano elimina al juerguista Rafael, hermano del protagonista y amigo de Trinidad; a don Elías, esposo de Teresa y padre de Enrique y Rafael; y a Rosales, el hombre que intentan chantajear a Enrique en repetidas ocasiones. Atendiendo a las personajes incorporados a esta nueva narración, Luis Lucia únicamente incluye la presencia de Elías, amigo Enrique y de su familia.

Atendiendo las similitudes argumentales, esta tesis doctoral considera que ambas obras narran una historia común. Así, Rey y Lucia utilizan el robo de unos jamones como detonante inicial para comenzar sus narraciones. Este delito es cometido por Trinidad y Regalito, dos gitanos andaluces que son juzgados por dicho acto. Durante el juicio ambos personajes conocerán a Enrique, un fiscal que los juzga con severidad debido a sus prejuicios. No obstante, y a pesar de las duras palabras de Enrique, los gitanos quedan absueltos. A partir de este punto, la vida de Enrique se verá alterada por completo, ya que Trinidad comenzará a trabajar en su casa. Poco a poco, y con la presencia de Regalito por allí, el fiscal comenzará a conocer un poco más acerca de la cultura gitana, su forma de vida y su manera de disfrutar de

las cosas. A medida que avanza la obra, Enrique supera sus prejuicios y se enamora, recíprocamente, de la joven. No obstante, una discusión minutos antes de que acaben las películas hace que ambos personajes se alejen. Finalmente, la discusión se soluciona y ambos descubren que no pueden vivir separados.

Antes de proseguir, esta investigación ha considerado adecuado destacar que la obra de 1954 utiliza, en varias ocasiones, exactamente los mismos diálogos empleados en la cinta original de 1936. En este sentido, se trata de pequeños extractos que también se encuentran recogidos en el libreto de la obra teatral de referencia. Además, en cuanto a las canciones empleadas en ambas obras, existen ciertas letras que son utilizadas en las ambas narraciones.

Por otro lado, se debe incidir en la imagen estereotipada que las dos obras proyectan en la gran pantalla. Como se puede comprobar, este planteamiento tópico y típico del cine de la época es compartido por los dos realizadores. De este modo, Rey y Lucia presentan a una mujer gitana con un elevado número de clichés asociados a su etnia, a su forma de ser y a su carácter. Ambos realizadores mantienen los prejuicios sociales, los desprecios raciales y las diferencias sociales en sus narraciones.

En lo que respecta a los cambios llevadas a cabo por el director valenciano a lo largo de su obra, esta investigación debe destacar que Lucia centra su historia en la relación entre Trinidad y Enrique. Así, dedica la segunda parte de la historia en un experimento sociológico realizado por el protagonista con el que intentará convertir a la joven gitana en una "mujer socialmente útil". Además, el fiscal quiere "comprobar si el impulso prevalece sobre el medio", justificando de este modo su experimento ante el espectador de la obra. Por su parte, la película de 1936 no recoge este intento de Enrique por cambiar a la joven protagonista, a pesar de que el espectador sí puede ver como la joven deja atrás su vida pasada y refina su imagen. De este modo, el director aragonés otorga un mayor interés a la honradez de la joven frente a los sobornos y los chantajes, reflejando así la bondad de Trinidad a lo largo del metraje. Sin embargo, el *film* de 1954 suprime las muestras de honradez que la joven Trinidad demuestra a la largo de la película de 1936.

Profundizando en las incorporaciones de la película de 1954, Luis Lucia añade a la historia original un importante prólogo histórico protagonizado por los antepasados de los protagonistas. Estos personajes aparecerán, hablando a cámara, a lo largo de la obra en

diversas ocasiones a modo de fantasmas, y comentarán lo que les va ocurriendo a sus descendientes. Continuando con las incorporaciones, la presencia de Elías y su trama personal vinculada a este personaje, debe ser considerada como una incorporación en su conjunto. Por otro lado, la obra de 1954 amplía su desenlace. Así, cuando Enrique acude en busca de su amada al poblado, éste se hace pasar por gitano y, debido a una serie de confusiones, la joven pareja termina en los calabozos de la comisaría. No obstante, una vez allí, Trinidad y Enrique se declaran su amor y comienzan una historia juntos. Como se puede comprobar, Lucia continúa incorporando la comedia a su obra al añadir un final más propio del cine de enredos.

Finalizado el análisis comparativo entre las dos películas a estudio en este epígrafe, esta tesis doctoral puede establecer que la película de 1954, dirigida por Luis Lucia, es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1936 filmada por Florián Rey. Esto se debe a que ambas obras guardan una estructura común que sirve de nexo entre ellas a pesar de las modificaciones y alteraciones argumentales realizadas por el director valenciano en la década de los 50. No obstante, el desparpajo, el amor y las diferencias sociales priman en ambas obras. Un argumento que prevalece en el tiempo y que juzga injustamente a una etnia estereotipada en las pantallas del séptimo arte español.

Sor Angélica

- Original: *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934)
- Primer *remake*: *Sor Angélica* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1954)

En 1934, el director y guionista barcelonés Francisco Gargallo estrena su nueva película titulada *Sor Angélica*. Con esta obra, el cineasta realiza un melodrama sentimental categorizado dentro del cine religioso de la época. Atendiendo al proceso fílmico de la cinta, este realizador catalán es el encargado de la dirección y del guión de la misma, siendo el responsable de dos importantes cargos dentro del *film*. Además, esta película cuenta con el trabajo de Vicente Fornes, encargado de la música, y de Arturo Porchet, responsable de la fotografía de la obra. Por último, la obra es protagonizada por Lina Yegros, Ramón de Sentmenat, Ida Delmas, Luis Villasiul, Enriqueta Torres, Fina Canesa, Teresa Manzano y Emilio Perelló, entre otros.

Continuando con los aspectos técnicos y artísticos de la cinta de 1934, Gargallo presenta una película sonora, con una duración de 80 minutos y rodada en blanco y negro. Por su parte, este proyecto cinematográfico fue llevado a cabo por la productora Selecciones Capitolio[103] y corresponde a la primera película de la serie titulada 'Oro Nacional'.

En otro orden de cosas, esta investigación debe destacar que la obra de Francisco Gargallo se realiza en un momento social y religioso de gran relevancia, ya que como señalan los investigadores Enrique Bordería Ortiz y Antonio Laguna Platero (2003), durante los años de 1933 y 1934 "las pantallas españolas se pueblan de películas que están directamente inspiradas en el espíritu conservador que impregna la nueva legislatura" (p. 535). Este hecho hace que la iglesia católica "se convierta en la máxima atracción de la temporada" (p. 535), logrando de este modo un florecimiento del cine religioso. Por su parte, estos investigadores consideran este resurgimiento como un "ciclo de propaganda católica" (p. 535) que ayudaba a engrandecer "a los religiosos mostrándolos bondadosos, abnegados y sacrificados" (p. 535). En lo que respecta a los temas característicos de este género cinematográfico, se deben destacar las "historias religiosas, donde la Iglesia o sus representantes presentaban una marcada imagen positiva, eran víctimas de injusticias, […], o sus protagonistas encontraban refugio y consuelo en la religión" (p. 535).

Profundizando en la obra a estudio, existen dos teorías acerca del origen argumental de la obra de 1934. En primer lugar, los investigadores José Gómez Vilches (1998, p. 121) y Gloria Camarero (2006) sostienen que la película de Gargallo se basa en una obra de teatro escrita previamente por el propio director. No obstante, las fuentes consultadas no pueden confirmar la existencia de dicha pieza teatral, ya que no hay constancia de su publicación. Por otro lado, en el *Diccionario del cine español* (1998, p. 401), el experto cinematográfico Luis Gasca (1998, p. 472) y los investigadores Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1998, p. 299) aseguran que el guión de la obra es original y no se basa en ninguna pieza teatral o literaria previa. En relación a esta teoría, se ha conseguido localizar un documento de la época que permite dar por zanjado este debate. Así, en una entrevista realizada por Manuel Soriano y José Igal para el *Boletín Técnico-Administrativo de la Asociación Mutual de Operadores de Cine de Cataluña* (Octubre, 1935, nº 8), Francisco Gargallo asegura que la historia plasmada en la cinta de 1934 fue escrita tres años antes, en 1931, por él mismo. Para ello, el director

[103] Esta productora no fue la primera a la que acudió Gargallo con su guión. Así, antes lo intentó con Gaumont, Paramount, Orphea Films, entre otras.

barcelonés se inspiró en películas de gran éxito filmadas por el realizador francés Louis Feuillade como *Las dos niñas de Paris* (1921) o *Judex* (1916).

De este modo, y a través de las palabras del propio director de la obra, se puede afirmar que la película de 1934 se basa en un argumento original escrito por el cineasta en 1931. En este sentido, Gargallo no menciona la existencia de ningún otro proyecto artístico vinculado con dicha historia, ni una obra de teatro, ni cualquier otra referencia que pudiese influir en la historia a narrar.

Continuando con el argumento de la cinta, el propio Gargallo sostiene que compuso "una trama a ratos sentimental y a ratos cómica" (p. 13) de la que quedó plenamente satisfecho. Una vez escrita la obra, el director buscó una empresa que produjese su proyecto y pudiera financiar los gastos que supondría. A lo largo de la entrevista, el realizador barcelonés asegura que recibió, por parte de un gran número de productoras, una negativa a su propuesta. Finalmente, Selecciones Capitolio apostó por su proyecto cinematográfico y en tan sólo seis semanas la película estaba grabada.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la película del director barcelonés estuvo desaparecida hasta el año 2015, y la única información relativa al *film* procedía de investigaciones previas o de la prensa de la época. No obstante, en junio de 2015, la Cinemateca Portuguesa se puso en contacto con el centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española para informar de un hallazgo cinematográfico incompleto en sus archivos[104]. Se trataba de una copia de una película española, rodada en nitrato y cuyo estado de deterioro era preocupante. Una vez iniciado el proceso de restauración, la institución española pudo confirmar que la cinta recuperada era *Sor Angélica*, la película dirigida por Francisco Gargallo.

En cuanto al negativo recuperado, la Filmoteca Española consigue restaurar tres rollos de los once que componían el metraje original de 2.000 metros. Sin embargo, cabe señalar que actualmente dicha copia no está disponible para su consulta, lo que impide acceder de forma directa al contenido filmado por el cineasta barcelonés. No obstante, y a pesar de dicho

[104] El ejercito luso había depositado en el archivo portugués la película titulada *Sor Angélica* después de su proyección en Lisboa el 26 de junio de 1942.

inconveniente, esta tesis doctoral ha logrado recopilar una gran cantidad de información vinculada a la obra a estudio, pudiendo desarrollar una sinopsis amplia y detallada.

Por otro lado, la Filmoteca de Cataluña ha digitalizado un gran número de fotogramas de la obra de 1934, en los que se puede ver a Sor Angélica cogiendo en brazos al pequeño Andresito, las infidelidades de Fernando con Gloria, la conversación que mantienen las dos mujeres protagonistas de la obra, el accidente automovilístico de Gloria, la buena relación entre un herido Fernando y su hijo Andrés, los cuidados que la monja realiza a Fernando en el hospital y a Carmela entregado a su hijo poco antes de partir.

De este modo, y atendiendo al argumento de la obra, Francisco Gargallo narra la historia de Fernando y Carmela, una joven pareja cuya tranquilidad se ve truncada por la aparición de Gloria, una mujer que ha sufrido un accidente con su coche. Ante tal situación, la pareja protagonista no duda en acudir a socorrerla y, en ese preciso instante, Fernando se queda prendido por su belleza. Pocos días después, comienzan a verse con asiduidad, y la muchacha consigue que éste se olvide de sus obligaciones y permanezca todo el tiempo a su lado. De este modo, y a medida que avanza la obra, el egoísmo y la maldad de Gloria comienzan a revelarse al espectador.

Por otro lado, Carmela, embarazada de Fernando, decide afrontar la situación y habla con Gloria para intentar solucionar los malentendidos. No obstante, la cosa no mejora y Gloria continúa acaparando la atención de Fernando. Hasta tal punto llega la desesperación de Carmela que la familia del protagonista debe intervenir e intentar que el susodicho entre en razón.

Meses después, y tras el nacimiento del bebé que la pareja estaba esperando, Carmela decide marcharse ya que Fernando no ha cambiado de actitud. Sin embargo, y a través de una pequeña nota, la joven explica que deja a su hijo al cuidado de don Andrés y doña Irene, abuelos del niño y padres de Fernando, debido a que ella no puede asegurar un buen futuro a su hijo.

Los años pasan y Andresito, el pequeño bebé que Carmela dejó al cuidado de sus abuelos, ha crecido. Durante este tiempo, Fernando, su hijo y el resto de la familia han logrado ser felices. Por su parte, Gloria no soporta tanta felicidad y decide continuar su mala

vida a espaldas de su enamorado. Una tarde, Fernando resulta herido debido a una explosión en la farmacia donde trabaja y queda ciego. Una vez en el hospital, una joven monja llamada Sor Angélica atiende al joven herido. Debido a las heridas, Fernando tiene los ojos vendados y, por este motivo, desconoce que Carmela es quien cuida de él. En este sentido, la joven protagonista había tomado los hábitos tras su huida y ahora se dedica a cuidar a enfermos. En este sentido, y aunque intenta tratar a Fernando como uno más, sus cuidados y atenciones no dicen lo mismo.

Varios días después, las secuelas que presenta Fernando continúan impidiendo que el joven pueda ver y esto hace que Gloria lo abandone, demostrando una vez más su egoísmo. Con el paso del tiempo, el joven herido descubre que Sor Angélica es el nombre que tomó Carmela en su nuevo camino religioso y los viejos sentimientos vuelven a resurgir entre ambos. Así, Carmela se encuentra en una complicada encrucijada sentimental ya que, por un lado, desea volver de nuevo al lado de Fernando y, sin embargo, debe respetar su promesa religiosa. Esta situación provoca que la joven mantenga una larga lucha interna durante gran parte de la película. Finalmente, Fernando logra recuperar la vista tras una exitosa operación, lo que le permite volver a contemplar a Carmela, y la joven protagonista decide abandonar su vida religiosa para volver con su familia.

Como se puede comprobar, Gargallo presenta una película con una importante trama religiosa, respetando las características básicas de este género en alza durante los años 1933 y 1934. A lo largo de la obra se puede ver como Carmela, una joven humilde y enamorada, decide dejar a su hijo al cuidado de sus suegros y así entregar su vida a Dios. Este gesto le persigue durante el resto de la narración, convirtiéndose en una penitencia con la que carga durante sus labores religiosas. No obstante, la vida le vuelve a poner en su camino a Fernando, quien herido descubre que nunca dejó de quererla. En ese momento, Carmela se enfrenta a la dura decisión de tener que elegir entre Dios y su familia. De este modo, su penitencia queda cumplida y Sor Angélica cuelga el hábito para volver al lado de su familia.

En lo que respecta a la prensa de la época, la gran mayoría de críticas vinculadas con la obra a estudio son positivas. Así, el periódico *ABC* (04/12/1934) califica esta película como un gran triunfo, destacando la combinación entre el tema sentimental base de la cinta y los momentos cómicos que incorpora en su narración. Por otro lado, la revista *Crónica* (21/10/1934) en su número 258, asegura que la obra de 1934 supone un "acontecimientos

cinematográfico", ya que se trata de una cinta puramente española. Además, esta publicación no duda en afirmar que la película de Francisco Gargallo muestra el avance de la cinematografía nacional al "animar un escenario de fuertes matices, aunando sentimiento, comicidad e interés" (p. 24).

Continuando con la prensa de la época, la revista especializada *Mundo Gráfico* (24/09/1934) describe la película como "un poema de amor emotivo, cálido y vibrante, conseguido con recios perfiles en imágenes e interpretación" (p. 32). Además, esta publicación destaca que el *film* ha sido realizado "con perfección técnica y evidente acierto directivo" (p. 32). Por último, esta crítica valora positivamente la fotografía, la interpretación y la producción correspondiente al *film*. Atendiendo a los aspectos técnicos del *film*, el periódico *La Nación* (18/10/1934) no duda en afirmar que la obra de 1934 cuenta con una perfecta ejecución cinematográfica, llegando incluso a sorprender a los espectadores (p. 8).

En lo que respecta al éxito comercial de la obra, *Sor Angélica* (1934) se convirtió rápidamente en una de las películas más vista de los años 30, llegando a llenar las salas durante once semanas en 1935 y, según crónicas de la época, consiguiendo más de 100.000 espectadores.

Prosiguiendo con el terreno cinematográfico, en 1954, el director y guionista madrileño Joaquín Luis Romero Marchent estrena su nueva película titulada *Sor Angélica*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Josep María Angelat y Mercedes Barranco, basa su argumento en una idea original escrita por Francisco Gargallo en 1931. Cabe señalar que esta película recupera dicha historia original y la lleva por segunda vez a la gran pantalla. Además, este largometraje también supone el segundo trabajo cinematográfico de Romero Marchent, ya que tan sólo un año antes había estrenado su ópera prima titulada *Juzgado permanente* (1953).

Atendiendo a la cinta de 1954, Joaquín L. Romero presenta una nueva versión de la obra original dirigida por Francisco Gargallo en 1934. Como se puede comprobar, ambos *films* comparten un mismo título, haciendo referencia a la mujer protagonista de la historia. Además, Romero confirma, durante los título de crédito, que su película se basa en la historia original de Francisco Gargallo.

En lo que respecta a la realización de este nuevo proyecto cinematográfico, Romero fue el encargado de la dirección y del guión de la cinta. Además, esta obra cuenta con la participación de Pablo Ripoll, Augusto Algueró, Miguel Lluch y Ramón Quadreny, profesionales encargados de la fotografía, la música, los decorados y el montaje de la película, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral partícipe en la cinta, la obra estuvo protagonizada por Josep María Angelat, Mercedes Barranco, Barta Barri, Manuel Gas, Mario Busto y Miguel Gila, entre otros. Con este *film*, Joaquín L. Romero presenta a los espectadores un melodrama sonoro, con una duración de 100 minutos y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la productora encargada del proyecto, la empresa IFI Producción S.A. fue quien desarrolló dicho proyecto, compañía propiedad de Ignacio F. Iquino.

Atendiendo al argumento de la cinta, Romero narra la historia de Carmela y Fernando, una pareja de enamorados que todavía no han oficializado su relación. Esto se debe a que la joven tiene miedo de que la familia de Fernando, de alto poder adquisitivo, no acepte a una chica de clase media como ella. Tras el regreso de los padres de Fernando, el muchacho emprende un viaje que había pospuesto para ayudar en el negocio familiar. Antes de su partida, promete a su enamorada que regresará pronto a su lado. No obstante, el chico conoce a Gloria, una mujer de la que acaba completamente enamorado. Finalizado su viaje, el joven vuelve a casa y convence a su padre para que le permita hacerse cargo del despacho de Barcelona y puede estar con Gloria. Durante esta visita, Carmela no logra hablar con su enamorado, ya que éste se marcha sin despedirse.

Ante tales acontecimientos, Carmela le escribe una carta donde le pide que regrese para así poder casarse y, además, le comunica que está esperando un hijo suyo. Más adelante, Carmela viaja a Barcelona y descubre que Fernando no es el mismo de antes. Así, y tras volver a casa de unos amigos del pueblo con los que se está hospedando la protagonista se confiesa con María. De este modo, esta amiga escribe una carta a la familia de Fernando informándoles de todo lo que está ocurriendo con su hijo. Pocos días después, Fernando vuelve a su casa y sus progenitores le piden explicaciones. No obstante, el joven vuelve a Barcelona sin ninguna preocupación.

Por otro lado, Carmela recibe una carta en la que se le informa de que su padre está muy enfermo. Tras esta noticia, la joven acude a su casa y logra despedirse de su padre antes de que fallezca. Durante estos duros momentos, la protagonista cuenta con la compañía de

Ramón, un chico del pueblo que está locamente enamorado de ella, pero que prefiere ser su amigo antes de poner en peligro su relación. Días después, la joven tiene un hijo al que llamará Fernando. No obstante, y debido a su situación económica, Carmela decide que sean los padres de Fernando quienes cuiden del pequeño. Los abuelos aceptan y Carmela se despide con una gran tristeza.

Poco a poco, los años van pasando y el joven Fernando ha crecido. Además, el padre de la criatura también se encuentra muy integrado en la vida del pequeño. En lo que respecta a la relación entre Fernando y Gloria, la situación ha cambiado y la felicidad inicial ha comenzado a desaparecer. Un día, Fernando y Ramón discuten y durante la pelea se percatan de que hay fuego en las instalaciones. De este modo, y debido a que se adentra en el incendio para salvar a su hijo, Fernando se queda ciego. Ante este accidente, Fernando es trasladado al hospital y allí es atendido por Sor Angélica. Debido a su ceguera, Fernando no puede ver que Sor Angélica es Carmela, su antigua novia. Los padres del joven sí se percatan de ese detalle y dejan que el pequeño Fernando vea a su madre. Por otro lado, Fernando le explica a Gloria que puede que no vuelva a ver nunca y ésta huye rápidamente,

Con el ingreso de Fernando, Carmela comienza a tener dudas sobre el camino que ha tomado en la vida. Además, el joven herido no duda en pedirle perdón, un gesto que ella agradece. Por otro lado, la madre de Fernando, también intenta convencerla de que vuelva son su hijo, alegando que ellos la necesitan. No obstante, Sor Angélica se mantiene en su posición y comenta que en dos meses tomará los hábitos. Finalmente, Fernando es operado, pero no recupera la vista. En ese momento, Carmela deja su camino religioso y vuelva a su lado. Poco tiempo después, la pareja se casa y comienzan una vida juntos. Mientras Carmela describe los lugares que Fernando no puede ver, éste le confiese que la operación salió bien, pero que tuvo que engañarla para que al fin volvieran a estar juntos.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *ABC* (27/11/1954) recoge una breve crítica, firmada por Donald, en la que se recalca que la cinta de 1954 mantiene el título, el argumento y el género folletín de la obra original. Además, esta publicación sostiene que dicha versión está dirigida a un público que sea propio a enternecerse, debido a la gran dosis de melodrama y a las desgracias que afectan a la protagonista (p. 48). En este sentido, y a diferencia de la obra original, la obra de 1954 supuso todo un fracaso en taquilla.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, cabe señalar que debido a la ausencia de ejemplares de la cinta oringal, se tomarán la sinopsis argumental de la misma como única fuente de referencia para este estudio comparativo.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe afirmar que estas dos obras son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y rodadas en blanco y negro. Además, también basan su argumento en una idea original del cineasta catalán Francisco Gargallo. En otro orden de cosas, y profundizando en los personajes presentes en ambas obras, se ha podido comprobar que estas dos películas cuentan con los mismos protagonistas. Así, Fernando, Carmela, Gloria, don Andrés y doña Irene vuelven a la gran pantalla tras veinte años. No obstante, cabe señalar que Romero Marchent modifica el nombre de Andresito, hijo de la pareja protagonista, a quien en esta nueva obra se conoce como Fernando. Además, el *film* de 1954 también cuenta con la presencia de Ramón, Remolque, don Luis, señor Esteban, el padre de Carmela, María y Miguel, personajes de los que se desconoce su participación en la cinta original.

Atendiendo al argumento de estos dos largometrajes, se puede afirmar que Gargallo y Romero Marchent narran una historia muy similar, ya que ambos cineastas utilizan un mismo esquema narrativo en el que se han respetado las tramas principales, los personajes protagonistas y los arcos argumentales. Además, estas dos películas también transmiten un mensaje común de perdón, superación y amor.

Por otro lado, y profundizando en las diferencias argumentales entre ambas, se debe señalar que Romero Marchent modifica la forma en la que Fernando conoce a Gloria, ya que el joven protagonista se enamora de ella durante uno de sus viajes a Barcelona y no tras el accidente automovilístico que sufre Gloria en la cinta de 1934. De hecho, dicho accidente nunca llega a ocurrir en la nueva obra de Romero Marchent. Continuando con las modificaciones, la película de 1954 incorpora un gran número de escenas, como los viajes de Fernando a Barcelona, las tramas personales del padre de Carmela, los sentimientos amorosos de Ramón hacia la joven y los momentos cómicos de Remolque. Además, esta nueva obra también muestra la vida de la protagonista en Barcelona, al lado de sus amigos María y Miguel, y el fallecimiento del padre de la joven. No obstante, y antes de finalizar este

estudio comparativo, cabe destacar que las diferencias mencionadas anteriormente han sido obtenidas tan sólo de los datos publicados en las dos sinopsis argumentales de estas obras. Sin embargo, esta tesis doctoral no podrá profundizar más ya que no se ha podido acceder a los ejemplares conservados de la cinta de 1934.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, ambos cineastas narran una misma historia de amor, perdón, religiosidad y sacrificio. Así, las diferencias entre estas dos obras son secundarias, ya que Romero Marchent tan sólo incorpora nuevas localizaciones, un mayor conflicto entre los protagonistas y varias tramas personales que tienen una importancia relativa. Así, se puede afirmar que dichos cambios no alteran el sentido global de la obra. De este modo, se establece que la obra de 1954 filmada por Romero Marchent es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la cinta de 1934 dirigida por Francisco Gargallo.

Sucedió en Sevilla

- Original: *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942)
- Primer *remake*: *Sucedió en Sevilla* (José Gutiérrez Maesso, 1955)
- Segundo *remake*: *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966)

En 1942, el director, poeta y dramaturgo canario Claudio de la Torre estrena su nueva película *La blanca Paloma*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Juanita Reyes, Antonio Huelves y Tony D'Algy, basa su argumento en una en una novela costumbrista titulada *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* y escrita por Alejandro Pérez Lugín y Manuel Siurot en 1929. Cabe señalar que este nuevo largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Profundizando en la autoría de dicha obra de referencia, y como se ha comentado anteriormente, este trabajo literario fue llevado a cabo por dos escritores distintos. Esto se debe al prematuro fallecimiento[105] de Alejandro Pérez Lugín, creador original de la historia.

[105] Como se ha comentado anteriormente, Pérez Lugín fallece prematuramente el 5 de septiembre de 1926, después de varios meses batallando contra el tifus. Sus últimos días de vida los pasó en su casa de La Coruña, lugar al que había decidido acudir dejando atrás la capital española.

De este modo, este cineasta madrileño fue el responsable de la idea base[106] desarrollada en la pieza literaria a estudio y el encargado principal de todo el proyecto. Debido a lo ocurrido, varias fuentes de información califican esta novela como una pieza inacabada o una novela póstuma del escritor madrileño, destacando de esta forma su labor y su trabajo. En este sentido, un amigo de Pérez Lugín, el cronista sevillano Manuel Siurot[107] decide continuar y concluir *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*. Cabe destacar que este autor no es el único que finaliza alguna de las obras inacabadas del escritor madrileño, ya que Alfredo García Ramos concluyó otras dos[108].

En lo que respecta a la novela de referencia, Pérez Lugín desarrolla una historia amorosa ambientada en la Sevilla de la época. En ella, el escritor madrileño deja de lado su pasión por el mundo taurino y "se interesa por toda la ciudad, por Triana y por el campo sevillano" (Labrador, 1999, p. 97). Con esta nueva narración, el dramaturgo se adentra por el recinto de la Feria de Abril de Sevilla, conoce la romería del Rocío y hace que el lector pasee por los campos andaluces de la época. Por otro lado, y como ya ocurrió en *Currito de la Cruz* (1921), Pérez Lugín "reproduce con gran maestría las expresiones del lenguaje popular en los diálogos de los personajes" (p. 97), facilitando que el lector se vea identificado con los personajes y se sienta más cercano a ellos.

Atendiendo al argumento de esta pieza literaria, Alejandro Pérez Lugín y Manuel Siurot presentan una novela costumbrista en que el amor, la devoción religiosa y el folclore andaluz son los ejes de la narración. A lo largo de esta obra, el lector se encuentra con varias historias de amor, traiciones, problemas familiares y venganzas. Además, cabe destacar la sencillez y agilidad con la que Pérez Lugín y Siurot relatan los hechos recogidos en la obra, permitiendo una lectura entretenida y muy descriptiva. En este sentido, la investigadora Julia María Labrador (1999) describe de la siguiente manera la historia narrada:

> Relata una historia amorosa con altibajos y rivalidades, la de José Antonio y Esperanza; pero de manera paralela, […], cuenta los amores de otros dos personajes, María Jesús y el suizo Ravénez, un personaje tan enamorado de Sevilla que incluso

[106] Por su parte, la investigadora Julia María Labrador Ben (1999) autora del artículo *Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín*, sostiene que el título de la novela de 1929 "procede de unos versos muy conocidos de los hermanos Álvarez Quintero" (p. 96 – 97).
[107] Concluyó la obra bajo el seudónimo de "José Andrés Vázquez".
[108] Estas obras fueron *Arminda Moscoso*, publicada en 1928, y *La corredora y la Ruia*, una colección de cuentos rurales ambientados en Galicia.

emplea expresiones populares y vive siguiendo las costumbres de esa ciudad a pesar de ser extranjero (p. 97)

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1942, el director, novelista, poeta y dramaturgo canario Claudio de la Torre lleva por primera vez a la gran pantalla la historia de Pérez Lugín y Siurot. Esta primera adaptación cinematográfica tiene por título *La blanca paloma* en clara referencia a la Virgen del Rocío. De este modo, el director canario respeta y mantiene la presencia de dicha figura religiosa en el título de su obra. Por otro lado, cabe señalar que la obra a estudio en este epígrafe cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa del material filmado.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra cinematográfica, esta investigación destaca el trabajo de Claudio de la Torre como director y guionista del proyecto. En lo que respecta al guión cinematográfico, De la Torre contó con la ayuda de Luis Fernández de Sevilla y José Andrés Vázquez, encargados de los diálogos del *film* y de la adaptación, respectivamente. Profundizando en el resto de departamentos, Manuel L. Quiroga, Segismundo Pérez de Pedro y Juan J. Doria fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje, respectivamente. Además, la producción de la película estuvo a cargo de la compañía Diana Exclusivas. Por último, esta investigación destaca el trabajo actoral de Juanita Reina, Tony D'Algy, Antonio Huelves, José Portes, Dolores Bremón, Eloísa Mariscal e Isabel Urcola, entre otros.

Con esta obra, De la Torre presenta al espectador un drama musical, con una duración de 76 minutos y rodado en blanco y negro. La cinta a estudio rodó sus exteriores en la propia ciudad de Sevilla y las escenas interiores en los Estudios Roptence de Madrid. Además, cabe destacar que esta película fue la primera protagonizada por la cantante y actriz sevillana Juanita Reina[109]. No obstante, Reina no fue la primera opción, ya que el papel protagonista iba a ser interpretado por la actriz Estrellita Castro, pero ésta optó finalmente por otra oferta.

En lo que respecta al argumento de la obra, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1050) Volumen F-4,*

[109] También protagonista del primer *remake* cinematográfico de la obra realizado en 1955.

resume de la siguiente manera la historia narrada por Claudio de la Torre en su nuevo proyecto cinematográfico.

> A la muerte de su marido, Doña Martina queda al frente de los negocios familiares con don Fernando, antiguo socio de su esposa; ella consigue no sólo arruinarlo sino que sea acusada de ladrón. El hijo de la viuda, Alberto, pretende a Esperanza, única hija del socio de su madre . Don Fernando se opone a estas relaciones dado que el joven es poco trabajador y demasiado aficionado a la juerga. Cuando, incapaz de hacer frente a estos hechos, don Fernando muere, su hija Esperanza sólo encuentra apoyo y protección en Juan Antonio, capataz de un cortijo. Alberto, furioso porque Juan Antonio se interpone en su camino, incendia el paja del cortijo. El capataz, que consigue salvarse del incendio, hace la promesa de ir a la Romería del Rocío en acción de gracias. Allí se encuentran los tres jóvenes y, cuando los dos hombres están a punto de enzarzarse en una pelea, sale la Virgen de su ermita y Juan Antonio obliga a su rival a ponerse de rodillas y pedir perdón (p. 57).

En este sentido, las investigadoras María Jesús Muñoz e Inmaculada Sánchez (2008) afirman, en el libro *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, que esta película centra su narración "en una historia de amor triangular entre los hijos de dos familias que poseen una empresa y un cortijo en común y el asalariado que ejerce como capataz en ese cortijo" (p. 48). Además, esta nueva película refleja, al igual que la obra original, la singularidad de las costumbres y fiestas populares andaluzas, teniendo como elementos clave de la narración la Feria de Abril de Sevilla, la Semana Santa sevillana y la romería de la Virgen del Rocío.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Miguel Ródenas analiza para el diario *ABC* (04/11/1942) la obra a estudio, asegurando que la cinta de 1942 cuenta con "dos o tres pinceladas de buena técnica" (p. 14) y alabando la realización de escenas concretas de la obra. Por otro lado, Ródenas considera que todo "lo demás es lento, desvaído, anodino, con excesivo abuso del pintoresquismo" (p. 14). Sin embargo, esta misma crítica ensalza los escenarios naturales empleados durante el rodaje, la fotografía de la obra y la interpretación actoral de la pareja protagonista.

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1955, el director, guionista y productor pacense José Gutiérrez Maesso estrena su nueva película *Sucedió en Sevilla*. Esta obra, un drama romántico con tintes de musical protagonizado Juanita Reina, Rubén Rojo y María Piazzai, basa su argumento en la novela titulada *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* escrita por Alejandro, Pérez Lugín y Manuel Siutor en 1929. Cabe señalar que este largometraje es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza. Por otro lado, y como se puede comprobar, el título de esta nueva obra no hace ninguna mención a la Virgen del Rocío, obviando por primera vez el nombre de la figura religiosa.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación destaca el trabajo llevado a cabo por José Gutiérrez Maesso, director y guionista de la cinta de 1955. Con respecto al guión, dicho cineasta cuenta con la colaboración de Antonio Abad Ojuel, Leonardo Martín, Enrique Songel y Manuel Suárez Caso. Por otro lado, y continuando con el resto de departamentos, Emilio Foriscot, Juan Ruiz de Azagra, Julio Peña y Enrique Alarcón fueron los profesionales encargados de la fotografía, la música, el montaje y los decorados empleados en el *film*, respectivamente. Además, el elenco actoral de la obra a estudio estuvo encabezado por Juanita Reina, Rubén Rojo, María Piazzai, José Marco Davó, Juanjo Menéndez, Julia Caba Alba, Cándida Losada y Mario Moreno, entre otros. En este sentido, la actriz Juanita Reina también participa en esta segunda adaptación interpretando al mismo personaje que en la cinta de 1942.

Con esta obra, José Gutiérrez Maesso presenta un drama musical, con una duración de 84 minutos y rodado en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, esta obra fue llevada a cabo por la empresa Almaira Ind. Cinematografía, mientras que la distribución estuvo a cargo de la compañía valenciana CIFESA.

Profundizando en el argumento de esta nueva obra, José Gutiérrez Maesso narra la historia de Esperanza, una joven sevillana enamorada de Alberto, un muchacho mujeriego y juerguista. Por su parte, la protagonista de esta historia es hija de don Fernando, un importante ingeniero andaluz que se opone rotundamente a la relación de su hija con Alberto. Esto se debe a que don Fernando conoce bien al muchacho, ya que es el hijo de su socio. Después del fallecimiento del padre de Alberto, doña Cristina ocupa el lugar de su esposo y lucha por colocar a su hijo al frente del negocio, a pesar de que no tiene ni los conocimientos ni el interés necesario.

Ante la negativa de don Fernando, la relación entre ambos se vuelve tan tensa, que éste idea un plan para que Juan Antonio, su amigo y capataz, se convierta en propietario de las tierras durante diez años. El motivo principal por el que don Fernando toma esta decisión es debido a su delicado estado de salud. Por otro lado, durante el transcurso de la obra Esperanza descubre que Alberto no es el hombre que ella pensaba. Así, la joven protagonista ve a su enamorado rodeado de mujeres, tonteando con ellas, malgastando el dinero y viviendo una vida a todo lujo. Tras varios desengaños y ante la muerte de su padre, Esperanza descubre que el único interés de Alberto era hacerse con su patrimonio y Además se da cuenta que Juan Antonio ha estado enamorado de ella durante todo este tiempo. Finalmente, el amor entre Esperanza y el capataz triunfa ante los ojos de la Virgen del Rocío.

Como se puede comprobar, esta nueva cinta mantiene y respeta la estructura argumental planteada en la obra cinematográfica original. Con esta película, el director extremeño presenta de nuevo un drama musical, ambientado en la Andalucía de la época y que refleja la cultura andaluza del momento. Además, Maesso no duda en combinar los despechos, el amor y los problemas familiares con la devoción religiosa de los personajes y las festividades andaluzas más populares. Así, el director pacense entrelaza las tramas personales de sus personajes con la Feria de Abril, imágenes de la Giralda, corridas de toros en cortijos o el ambiente festivo de la romería del Rocío.

Una vez analizadas de forma individual las dos películas recogidas en este apartado, esta investigación se dispone a matizar y comentar las diferencias y semejanzas existentes entre ambas narraciones. Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos vinculados con la cintas a estudio, se debe destacar que las dos obras son películas sonoras, rodadas en blanco y negro, con una duración similar y categorizadas como dramas musicales. Además, estas dos obras también cuentan con Juanita Reina como actriz protagonista y con sus cualidades musicales a la hora de interpretar las canciones principales.

Continuando con las similitudes entre estas dos obras, ambas narraciones transcurren en Andalucía y muestran la cultura, el carácter y las costumbres de su gente. Además, y potenciando el carácter folclórico de las citadas obras, ambos realizadores deciden que sus narraciones transcurran durante las mismas fiestas populares. Por este motivo, los espectadores pueden ver a los personajes protagonistas disfrutar de la Feria de Abril de Sevilla o emprender el camino de la Romería de El Rocío.

Por otro lado, y debido a los más de diez años de diferencia entre una obra y otra, estas dos narraciones reflejan grandes cambios culturales y estéticos en la sociedad de la época. Atendiendo a la obra de 1955, José G. Maesso muestra una Sevilla más moderna y más evolucionada. Estos cambios quedan reflejados en la moda de la época, los edificios, los nuevos modelos de coches, el aumento del turismo, la llegada de nuevos aparatos de música e incluso en la Feria de Abril, ya que dicha fiesta se actualiza de forma paralela a los cambios de la sociedad. Además, y prosiguiendo con los cambios sociales, culturales y estéticos, se puede comprobar que la nueva obra de 1955 presenta viviendas más lujosas y amplias, reflejando un mayor poder adquisitivo por parte de los personajes protagonistas. Esta solvencia económica también queda retratada en los coches que conduce Alberto o la ropa con la que se visten.

Atendiendo a los personajes partícipes en las obras a estudio en este epígrafe, ambos directores mantiene al mismo quinteto protagonista. De este modo, Esperanza, Alberto, don Fernando, Juan Antonio y doña Martina se encuentran presentes en ambas narraciones. No obstante, y en lo que respecta al personaje de doña Martina, José G. Maesso decide cambiar su nombre por el de doña Cristina. Sin embargo, esta alteración no modifica la trama del personaje ni sus acciones dentro de la obra. Por otro lado, en la cinta 1954 se incorporan nuevos personajes secundarios como María Jesús, hermana de Esperanza e hija de don Fernando; el torero Joselillo; Robert Morton, futuro novio norteamericano de María Jesús; Adolfo y Ricardo, amigos de Alberto; Kati, chica del teatro que tontea con Alberto; Remedios, trabajadora del cortijo; y "El bodegas".

En lo que respecta al argumento narrativo de las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación destaca la existencia de una estructura narrativa idéntica entre ambas. Como se puede comprobar a través de los resúmenes argumentales recogidos anteriormente, narran la relación amorosa que existe entre Esperanza y Alberto, dos jóvenes andaluces cuyas familias tienen un negocio en común. No obstante, don Fernando, padre de Esperanza, se opone rotundamente a la relación entre su hija y Alberto, ya que es un hombre mujeriego, egoísta y sin ningún porvenir. Sin embargo, las dos familias comparten un mismo negocio, que será objeto de conflicto tras el fallecimiento de don Fernando.

Atendiendo al vínculo profesional existente entre estas dos familias, se debe señalar que don Fernando y el padre de Alberto son socios de un mismo negocio. No obstante, y

después del fallecimiento del padre del joven, doña Martina/doña Cristina, esposa del fallecido, será quien ocupe dicho puesto. En lo que respecta a este personaje, ésta no duda en insistir en que su hijo debe ocupar un puesto de responsabilidad en el trabajo familiar. Esta idea no convence a don Fernando quien se niega en varias ocasiones, llegando a conceder a su capataz Juan Antonio el poder de sus propiedades durante un largo periodo de tiempo para impedir que Alberto puede hacerse con ellas. Por otro lado, el encargado del cortijo está enamorado en secreto de Esperanza. De este modo, las dos películas presentan un trio amoroso que llegará a su clímax en el instante en el que la joven Esperanza debe decidirse por uno ellos. En sentido, la joven protagonista comprende que Alberto no es el hombre que ella creía y decide quedaese con Juan Antonio.

Una vez establecidas las similitudes argumentales existentes entre ambas obras, esta investigación detallará aquellos acontecimientos fílmicos de la cinta original que no han sido incluidos en la película de 1955. En primer lugar, José G. Maesso decide no mostrar, de una forma explícita, el fallecimiento de don Fernando. De este modo, el director pacense permite que el espectador descubra la muerte de este personaje a través de una conversación que Esperanza y Juan Antonio mantienen al final de la obra. Además, suprime la marcha de la joven a una pequeña casa de Triana, debido a las estrecheces económicas. Por otro lado, la cinta de 1955 también excluye las imágenes de Alberto intentando quemar la propiedad de don Fernando y las heridas que sufre Juan Antonio como consecuencia de ello. En último lugar, esta nueva obra suprime las ilegalidades que doña Martina realiza en las cuentas de la empresa.

En otro orden de cosas, y profundizando en las escenas de temática taurina, la obra de 1955 elimina los momentos de la cinta de 1942 en los que varias personajes ajenas al cortijo de don Fernando se cuelan en sus terrenos para torear a los toros del lugar. No obstante, este nuevo proyecto cinematográfico muestra una corrida de toros en la Plaza de la Maestranza de Sevilla, y varias capeas en el cortijo de don Fernando. En esta ocasión, dichas actividades serán a la luz del día y con don Fernando presente.

Atendiendo a las modificaciones argumentales, el principal cambio está vinculado con la forma en la que ambos realizadores narran su historia. Así, la película de 1942 narra los acontecimientos de forma lineal, mientras que la obra de 1955 se desarrolla casi por completo en un *flashback.* En este sentido, Maesso comienza y concluye su obra en la romería de El

Rocío, introduciendo un salto al pasado en el que explica los acontecimientos hasta llegar a la actualidad. Continuando con los cambios, el negocio de los protagonistas es distinto, ya que en la cinta de 1942 es una tienda de productos de costura y en la de 1995 es una constructora. Además, también se altera el tiempo que dura el contrato firmado entre Juan Antonio y don Fernando, pasando de 5 a 10 años.

Antes de concluir este análisis comparativo, esta tesis doctoral debe destacar aquellos acontecimientos que la obra de 1955 incorpora a su narración, y que por lo tanto no están presentes en la obra original. En primer lugar, la obra de 1955 retrata de una manera más visual la promiscuidad de Alberto con las mujeres, aumentando las escenas en las que éste coquetea con mujeres y las fiestas a las que acude. Por otro lado, se añade la trama amorosa de María Jesús y Robert, se aumentan los enfrentamientos de Alberto y Juan Antonio y muestran más escenas dedicadas a la Feria de Abril y a la Romería de El Rocío.

Finalmente, cabe destacar que esta nueva narración cuenta con más momentos cómicos que su antecesora, debido a la presencia de varios personajes destinados a equilibrar los dramas acontecidos. De este modo, la criada Setecilla, Robert Mortón y otros personajes presentan una actitud más divertida, cómica y entrañable que en la cinta de 1942.

Concluido este análisis, se puede comprobar que la obra de 1955 respeta la estructura argumental de la cinta original de 1942. Así, Maesso mantiene el esquema y los pilares bases de la narración de Claudio de la Torre, lo que hace que ambas historias guarden una gran similitud entre sí, pero incorpora nuevos personajes, tramas o situaciones que complementan y actualizan la historia original. Sin embargo, estas alteraciones no cambian la esencia narrada en la cinta de 1942, sino que la refuerzan. Debido a todo lo establecido a lo largo de este epígrafe, esta tesis doctoral considera que la obra de 1955, filmada por José G. Maesso, es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1942 dirigida por Claudio de la Torre.

Suspiros de Triana

- Original: *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939)
- Primer *remake*: *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955)

En 1939, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo estrena su nueva película *Suspiros de España*[110]. Esta obra, una comedia musical protagonizada por Miguel Ligero y Estrellita Castro, basa su argumento en un famoso pasodoble español. Cabe señalar que esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

En lo que respecta a la pieza musical de referencia, se trata de un pasodoble compuesto por el maestro marteño Antonio Álvarez Alonso. Profundizando en ella, esta obra fue estrenada, como señalan los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), "por la banda de Infantería de Marina el día 2 de junio de 1902, bajo la batuta del director de orquesta, y también compositor, Ramón Roig Torné" (p. 423). Originalmente, este pasodoble es una marcha militar de paseo al que Juan Antonio Álvarez Cantos, sobrino del compositor marteño, añade una letra en 1938. Cabe señalar que dicha incorporación se realiza para que Estrellita Castro, cantante y actriz sevillana, pueda interpretar el pasodoble en la película a estudio en este epígrafe.

Atendiendo al texto de la canción, Juan Antonio Álvarez habla "de la nostalgia que siente el que habiendo nacido en España, se aleja de esa tierra privilegiada y hermosa" (Nicolás, 2004, p. 152). Debido al tono triste de la letra y a las múltiples referencias sobre la añoranza de España, este famoso pasodoble tuvo una gran repercusión entre los españoles exiliados, a quienes les recordaba lo triste que era dejar su hogar. Posteriormente, la obra volvería a conseguir una gran popularidad en la España franquista, siendo interpretada en fiestas nacionales y festejos religiosos.

En este sentido, el mensaje del famoso pasodoble cautivó a Benito Perojo, quién no duda en desarrollar una cómica historia su alrededor con el objetivo de transmitir la dolorosa nostalgia y añoranza de la tierra en la que uno nace. Antes de profundizar en las dos películas a estudio en este apartado, esta investigación ha querido hacer mención de varias obras cinematográficas nacionales en las que también se encuentra recogido este pasodoble de

[110] El título en alemán de la obra fue *Sehnsucht nach Spanien* (Nostalgia por España). Esta obra se trataba de "una versión doblada que mantendría las canciones en castellano" (Nicolás, 2004, p. 156).

referencia. Algunas de las cintas que incorporan este pasodoble en sus narraciones son *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002), entre otras. No obstante, dicha canción es la única vinculación entre ellas ya que no mantienen un argumento común.

En lo que respecta a la película de 1939, el director, productor y guionista madrileño Benito Perojo lleva por primera vez a la gran pantalla el sentimiento nostálgico descrito por Juan Antonio Álvarez en su letra. Además, esta nueva obra también respeta el título del pasodoble original. Por otro lado, también cabe señalar que esta obra es una coproducción entre España y Alemania. Atendiendo al equipo técnico y artístico presente en esta obra, esta investigación destaca el trabajo de Benito Perojo como director y guionista de la cinta. Incidiendo en el guión del metraje, Perojo cuenta con la ayuda de Roberto Quirón y Antonio Quintero[111]. Por otro lado, y continuando con el resto de departamentos, Georg Bruckbauer y Will Zeyn fueron los encargados de la fotografía y el montaje de la obra, mientras que A. Álvarez, Juan Mostazo y Walter Sieber se encargaron de la música. Por último, el elenco actoral de esta película estuvo formado por Miguel Ligero, Estrellita Castro, Roberto Rey, Concha Catalá, Alberto Romea, Fortunato García, Manuel Pérez y José Escandel y Pedro Fernández Cuenca, entre otros.

Con esta obra, Perojo presenta una comedia sonora, con una duración de 100 minutos y rodada en blanco y negro. En cuanto a la producción de la cinta, y como se ha comentado anteriormente, esta nueva película fue una coproducción hispano alemana, en la que Hispano Filmproduktion fue la empresa encargada del proyecto, siendo esta película el tercer trabajo de la productora. Atendiendo a las localizaciones empleadas, la obra fue rodada en los estudios Efa-Atelier de Berlín y en Sevilla, ciudad elegida para las escenas exteriores de la obra. Por otro lado, "la parte ambientada en La Habana se rodó en el estudio, sirviéndose de transparencias para las zonas más conocidas de la capital cubana" (Nicolás, 2004, p. 156).

Continuando con el estudio de esta cinta, los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), autores del libro *Biblioteca del cine español*, no dudan en asegurar que esta obra cuenta una "invención argumental bastante libre, desarrollada con

[111] Fue el encargado de los diálogos de la obra.

independencia de la letra de la canción, pero anudada en torno al sentimiento de nostalgia por España […] y que se corresponde con el sentimiento de la protagonista cuando deja atrás su país" (p. 424). Profundizando en el proceso de adaptación, conviene tener en cuenta las aportaciones de dichos investigadores:

> Existen dos versiones del pasodoble, ambas con la misma música de Antonio Álvarez Alonso. La original tiene letra de J.A. Álvarez y, teóricamente, se ajusta más al sentido del relato fílmico, y al momento en el que se canta, cuando el barco parte hacia La Habana […] La segunda tiene letra de Antonio Quintero […] La versión que Estrellita Castro canta en la película se corresponde con la letra escrita por Antonio Quintero […], y así resulta acreditado en el film. Quintero figura acreditado también como responsable de los diálogos. […] La letra de Antonio Quintero –que puede considerarse la "versión franquista " del pasodoble – resulta más piadosa y más claramente nacionalista […] y deja claro que se está hablando de España como país. Se sabe, por otra parte, que la versión inicial del pasodoble (más lírica y bastante más laica) está inspirada no por la nostalgia de España, sino por el anhelo que provocaban en el autor unos dulces llamados "Suspiros" […], que vendían en una confitería de Cartagena llamada "España", que estaba situada enfrente del café donde Antonio Álvarez Alonso compuso el pasodoble en una de sus mesas (pp. 423 - 424)

Por otro lado, y atendiendo al argumento narrativo de la película de 1939, el investigador José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* resume de la siguiente manera la historia narrada por Benito Perojo en la gran pantalla:

> Sole vive en Sevilla con su madre –a quien ayuda en el lavadero- y su padrino Relámpago. Un día, el padrino envía una fotografía de Sole a un concurso organizado en La Habana por el empresario del cabaret Perroquet. Ella gana el premio y debe cruzar el Atlántico para cumplir con el contrato que se le ofrece. Para poder viajar acompañada por su madre y su padrino, Sole vende su pasaje de primera y compra dos de tercera. En el barco pasa el tiempo cantando durante toda la travesía y haciendo las delicias de los muchos emigrantes españoles que van rumbo a La Habana. Su presentación en el cabaret supone un gran éxito que le proporciona

grandes posibilidades. Decide quedarse y triunfa en tierras cubanas, aunque de vez en cuando siente nostalgia por España. (p. 496)

Como se ha podido comprobar, esta película es una comedia costumbrista con múltiples elementos folclóricos en su mayoría asociados a la cultura y el arte andaluz. De hecho, numerosos autores, como José Luis Navarrete (2003), no dudan en calificar esta obra dentro del género de "la españolada". Es decir, consideran que es una obra que exagera o falsea el carácter español ya que Perojo caricaturiza a la sociedad española, incorporando a su narración personajes estereotipados de la cultura nacional como la gitana, el pícaro, o la cantaora.

En otro orden de cosas, cabe destacar que esta película fue, como señala José María Caparros (1983) en su libro *El cine español bajo el régimen de Franco (1936 – 1975),* un gran éxito comercial (p. 25). Profundizando en dicho logro, el investigador José María Claver (2012) sostiene que la cinta de 1939 fue "el gran triunfo de la Guerra Civil en zona nacional" (p. 497). Esto se debe a la obra contó "con dos meses interrumpidos en cartel, en el Cine Pathé de Sevilla […], y un mes en Córdoba en el Alcázar" (p. 497). Estos resultados de taquilla convirtieron al *film* de Benito Perojo "en la película más taquillera de la guerra" (p. 497). De hecho, el investigador Manuel Nicolás Meseguer (2004) afirma que la película a estudio en este epígrafe se convirtió en el mayor éxito comercial de todas las obras realizadas por la productora HFP (p. 158).

Por otro lado, y atendiendo a la prensa de la época, el escritor y guionista J. M de Arozamena publica para el diario *ABC* (17/10/1939) una reseña cinematográfica en la que afirma que la obra a estudio cuenta con "un bonito pasodoble sancionado por el entusiasmo, unos artistas que hacen lo que pueden y un diálogo gracioso de Antonio Quintero. Nada más." (p. 16). Además, Arozamena considera lo único que ha hecho Perojo ha sido "reunir unas cuantas fotografías" e incorporar con cierta soltura el pasodoble original. En cuanto a los aspectos técnicos de la obra, este escritor destaca el dinamismo de la misma, sus decorados, a los que califica de bonitos, pero asegura que "se notan mucho las transparencias. Lo que no pueden emitir como válvula exculpatoria los productores es falta de medios científicos, que los estudios alemanes están dotados de la intención absoluta que observamos a lo largo de la cinta" (p. 16).

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1955, el director y guionista gallego Ramón Torrado estrena su nueva película *Suspiros de Triana*. Esta obra, una comedia con elementos dramáticos y protagonizada por Antonio Riquelme, César Torrado y Paquita Rico, "está basada en el guión de *Suspiros de España* (dirigida por Benito Perojo en 1938), película basada, a su vez, en el famoso pasodoble *Suspiros de España*, del músico Antonio Álvarez Alonso, compositor de la música" (Heredero y Santamarina, 2010, p. 424). En esta ocasión, la empresa encargada de la obra fue Producciones Benito Perojo, mientras que CIFESA sería la responsable de la distribución de la cinta. Además, cabe señalar que el film de 1955 es la segunda adaptación fílmica de dicha pieza musical.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación destaca el trabajo realizado por Ramón Torrado como director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Ricardo Blasco y Antonio Guzmán Merino. Continuando con el resto de departamentos, Benito Perojo fue el productor encargado de la obra, mientras que Antonio L. Ballestero y Juan Lehérissey fueron los responsables de la fotografía del *film*. En lo que respecta a la música de la obra, Cristóbal Halffter, Daniel Montorio, José Ruiz de Azagra, Juan Solano y Antonio Álvarez Alonso fueron los profesionales encargados de este departamento. Por último, la obra estuvo interpretada por Antonio Riquelme, Paquita Rico, César Torrado, Ángel Sampedro 'Angelillo', Juan Calvo, Matilde Artero, Manuel de Juan, Emilio Segura y Francisco Bernal, entre otros. Con esta obra, Torrado presenta una comedia sonora, con una duración de 85 minutos y rodada en color. Además, se ha podido conocer que dicha cinta fue grabada en Sevilla, México y Cádiz, tres lugares claves en la trama de este film.

En lo que respecta al argumento de la cinta, esta cinta narra la historia de Carlos Ojeda, un famoso cantante que llega a Sevilla en busca de una figura nacional que lo acompañe en el espectáculo que va a representar en México. De este modo, comienza sus negociaciones con Dorita La Gaditana, una cantaora famosa a la que no logra convencer. A punto de regresar a México sin cumplir su objetivo, descubre a Reyes, una hermosa vendedora de flores con una magnífica voz y un gran arte. Así, Carlos decide ofrecerle una irresistible oferta artística y económica para que la joven participe con él. Una vez en el barco, el contrato inicial sufre ciertos cambios y Reyes duda si firmar el contrato con el jefe

de Carlos o con la competencia. Los malentendidos no tardan en llegar, pero finalmente el amor puede con todo y ambos cantan juntos sobre los escenarios mexicanos.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (17/12/1955) recoge dos puntos de vista contrapuestos. Así, una primera crítica firmada el periodista madrileño Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo "Donald", asegura que "aparte de que las imágenes estén impresas en el celuloide y que se hayan captado con cámaras cinematográficas, no creemos que esta película tenga nada que ver con el séptimo arte" (p. 57). Además, el periodista asegura que la obra de 1955 es una sucesión sin sentido "de cuadros mal hilvanados, con números de los que se han dado en llamar folklóricos, en detrimento del verdadero folklore siempre respetable y encomiable, y recursos de una comicidad archiusada, donde el ingenio brilla por su ausencia" (p. 57). Sin embargo, el cineasta Rafael Gil (23/12/1955) asegura, en este mismo periódico, que la nueva obra de Torrado "tiene el aire alegre y también convencional de todas las del género, que se inspiran en motivos andaluces" (p. 45). Finalmente, este experto considera que "la película tiene gracia, está movida, con una trama que en el suceder los episodios no deja entrever el final" (p. 45).

Una vez analizadas las dos películas a estudio en esta investigación, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Así, y tras una detallada comparación, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia se encuentra en la incorporación del color en el metraje de 1955. Además, este film también cuenta con voz en *off*. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos películas son obras sonoras, categorizadas dentro del género de la comedia musical, ambientas en Andalucía, con destacables número musicales y cuyo argumento se basa en un paso doble común. Además, y como se ha podido comprobar, el largometraje dirigido por Perojo cuenta con una mayor calidad cinematográfica y narrativa, ya que el cineasta no duda en incorporar nuevas técnicas fílmicas, transiciones más cuidadas y recursos novedosos que reflejan los avances del séptimo arte en España.

Por otro lado, la película de 1955 cuenta con una importante actualización argumental, ya que Torrado refleja la España de la época, mostrando así la evolución social, cultural y tecnológica de mediados de los años 50. A lo largo de esta película se puede comprobar un aumento en el número de coches en la calle, modelos más modernos de

diversos vehículos, una mayor presencia de la industria y la evolución de la ropa, tanto en mujeres como en hombres. Por otro lado, destacar que tanto Perojo como Torrado eligen Sevilla como el lugar en el que viven sus protagonistas.

En lo que respecta a los personajes partícipes en la obra, Ramón Torrado mantiene, mayoritariamente, a todo el conjunto de protagonistas. A pesar de esto, el director gallego modifica ciertos aspectos de la vida de los personajes y altera algunas relaciones familiares que existen entre ellos. En primer lugar, Sole cambia su nombre por el de Reyes. Por otro lado, el personaje de Dolores, madre de la joven en la película de 1938, también sufre alteraciones y en la nueva narración se llama Sole y es la tía de la joven Reyes. Además, Relámpago continúa siendo el tío de la joven en la cinta de 1955, pero está casado con Sole, mientras que en la obra de Perojo era únicamente el padrino de la joven protagonista. Además, se incorporan más hijos del matrimonio, pero son personajes que carecen de peso narrativo. Finalmente, Torrado elimina al burro que acompaña a Relámpago en sus fiestas nocturnas y con él se suprimen varias escenas cómicas. Sin embargo, y para contrarrestar esa pérdida de comicidad, dota de un mayor peso escénico a Atiliano y a Porfino. Estos dos personajes, secundarios en el primer *film*, dominan la segunda mitad de la película de 1955.

Profundizando en las similitudes argumentales, se puede observar que estas dos películas narran una historia muy similar, en la que están recogidos unos acontecimientos clave comunes. Además, y como se ha comentado anteriormente, estas obras cuenta con los mismos personajes, tramas argumentales y desarrollo de los acontecimientos. Así, Torrado y Perojo cuentan la historia de una joven humilde que es tentada a triunfar en el extranjero haciendo lo que más le gusta que es cantar. No obstante, para poder cumplir su sueño, debe abandonar su tierra, una decisión que no le resulta nada fácil. Después de arriesgarse, e irse a Latinoamérica con su familia, todo se complica y Sole/Reyes añora más que nunca España. No obstante, el tiempo premia su paciencia y, junto a su enamorado, finalmente logra el éxito deseado.

Atendiendo a las modificaciones argumentales introducidas en la cinta de 1955, Ramón Torrado cambia la forma y el motivo por el que se conoce la pareja protagonista. Así, en la película de Perojo, Relámpago envía una foto de su sobrina a un concurso cubano y Carlos viene a España para ficharla directamente. Sin embargo, Torrado muestra que protagonista de la obra no es la primera opción del joven, ya que Carlos pretende a La

Gaditana, pero dicha cantaora no acepta sus condiciones y en ese momento Carlos comienza una nueva búsqueda en la que encontrará a Reyes. Por otro lado, en esta nueva película el lugar al que viaja la joven no se trata de Cuba, sino de México, alterando así el país latinoamericano al que se mudan. Además, en la obra de 1938, Sole/Reyes acepta marcharse debido a las continuas discusiones entre Dolores y Relámpago, mientras que en la narración de 1955 la joven lo hace para poder solucionar los problemas económicos de su familia.

En lo que respecta a las incorporaciones, Torrado muestra escenas en las que se ve a Reyes vendiendo flores mientras ameniza a su clientes con canciones. Además, esta nueva cina cuenta con una voz en *off* que sirve de narrador de la historia, se aumenta el número de canciones y también se puede ver a Carlos cantando en ciertas ocasiones. En lo que respecta a la relación de la joven pareja, Ramón Torrado incluye nuevas escenas, más celos por parte de la joven sevillana y a un Relámpago más pícaro y embustero. Finalmente, se debe destacar que Ramón Torrado amplía la trama argumental que se desarrolla en el barco y lo hace aumentando el tiempo que los personajes pasan allí. Así, durante el viaje, los personajes se encontrarán con nuevos empresarios, propuestas de trabajo más tentadoras para la joven cantante, grandes confusiones con Carlos y un largo etcétera.

Finalizado el análisis comparativo entre ambas obras, esta investigación establece que la cinta de 1955, dirigida por Ramón Torrado, es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la película de 1938, *Suspiros de España*. Así, el director gallego moderniza la historia original incorporando el color y consiguiendo una narración más fluida, dinámica y divertida. Para ello, Torrado no duda en añadir una mayor presencia musical a su obra, ampliar la narración e incorporar nuevas escenas. Sin embargo, todos estos elementos no modifican la estructura base de la historia original.

Zalacaín el aventurero

- Original: *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929)
- Primer *remake*: *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955)

En 1929, el director y guionista extremeño Francisco Camacho estrena su nueva película *Zalacaín, el aventurero*. Esta obra, un drama de aventuras protagonizado por Pío

Baroja, Andrés Carranque de los Ríos y María Luz Callejo, basa su argumento en una novela titulada *Zalacaín el aventurero: Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín de Urbía* y escrita por el dramaturgo donostiarra Pío Baroja en 1909. Cabe señalar que esta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo a la obra de referencia, se debe señalar que con esta novela Pío Baroja pone fin a su trilogía[112] *Tierra vasca*[113], un proyecto literario compuesto por *La casa de Aitzgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909). Incidiendo en este conjunto literario, el profesor Alfredo Jesús Sosa-Velasco (2010), autor del libro *Médicos escritores en España, 1885 – 1955. Santiago Ramón y Cajal, Pío Baroja, Gregorio Marañón y Antonio Vallejo Nágera,* sostiene que con esta tetralogía Pío Baroja busca "marcar la particularidad del País Vasco y su diferenciación en relación con los otros pueblos que integran España" (p. 61). En otro orden de cosas, cabe destacar que dicha novela se convirtió en una de las piezas literarias más populares del escritor donostiarra, llegando a ser la obra más conocida de la trilogía literaria *Tierra Vasca*.

Centrando el estudio en la pieza base de referencia, y en lo que respecta a la estructura narrativa de la obra de 1909, la investigadora Mary Lee Bretz (1979) autora del libro *La evolución novelística de Pío Baroja*, sostiene que "Baroja modifica los procedimientos novelísticos; emplea nuevos recursos y adapta otros ya elaborados[…] a otros propósitos" (p. 328). Así, el dramaturgo "abandona la técnica digresiva, elimina los episodios accesorios, incluyendo sólo aquellos que adelanten la intriga principal" (p. 330). Además, "los acontecimientos narrados suelen tener una función múltiple y así la acción se hace sumamente compacta" (p. 330). De este modo, Baroja aprovecha una única acción para introducir o describir varias situaciones. Por otro lado, y atendiendo a la estructura narrativa de la obra de 1909, *Zalacaín el aventurero* (1909) se desarrolla a lo largo de un prólogo y tres libros titulados *La infancia de Zalacaín*, *Andanzas y correrías*, y *Las Últimas aventuras*. La primera parte de la obra ayudará a que el lector conozca el pueblo en el que se van a ir mostrando los acontecimientos, y en las otras tres se desarrollará toda la historia del joven protagonista.

[112] Pio Baroja llegará a realizar nueve trilogías y dos tetralogías a lo largo de su vida.
[113] Existen investigaciones que aseguran que esta trilogía debería ser considera una tetralogía, ya que incluyen también en el proyecto literario *Tierras Vascas* a la novela titulada *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922). Estas investigaciones afirman que dicha obra respeta y mantiene el esquema narrativo, temático y ambiental de las otras tres piezas literarias.

Por otro lado, y prosiguiendo con el estudio de la pieza literaria de Pio Baroja, el investigadora Jorge Campos (1981), autor del libro *Introducción a Pío Baroja*, sostiene que esta obra es "un relato en el que predomina el dinamismo heroico del protagonista sobre las tramas discursivas" que posteriormente dominaran las novelas del escritor donostiarra (p. 44). En esta nueva historia, Pío Baroja muestra a un personaje "que es todo acción pero también todo individualidad" (p. 44). Profundizando en esta última cita, Campos explica que Martín Zalacaín:

> Hace *su* guerra, defiende y pone en juego *su* rebeldía. No está ni con los carlistas ni con los gubernamentales, lucha por cuanto interesa a su propia vitalidad. Y su muerte, […], es la del más romántico de los héroes, pero al mismo tiempo viene a decirnos que la frustración, la amargura o la visión pesimista amenazan siempre y acaban por vencer (p. 44).

Continuando con el estudio de la obra literaria de 1909, esta novela contextualiza su historia durante la segunda guerra carlista y concluye en 1876 con el fallecimiento del protagonista, y no en la actualidad de la época como ocurre con las otras dos novelas. Antes de continuar, y como recuerda Alfredo J. Sosa-Velasco (2010) en su estudio, se debe señalar que esta obra "es la primera novela barojiana que tiene como fondo la guerra carlista y que trata de ella como tema principal". Diversas investigaciones aseguran que el escritor donostiarra se documentó sobre dicho hecho bélico para la redacción de su novela. Además, y como fuente más cercana, Baroja utiliza a su padre, que fue corresponsal de prensa en la mencionada guerra.

Atendiendo al argumento de la obra, el escritor donostiarra cuenta la historia del joven Martín Zalacaín, el hijo de unas de las familias más pobres de Urbía. Así, el protagonista vive con su hermana Ignacia y con su madre, hasta que ésta fallece y debe ser su tío abuelo Tellagorri el que se haga cargo de ellos, convirtiéndose en todo un mentor para Martín. Durante este tiempo, el joven descubre el origen noble de su familia, pero que esto a día de hoy no es más que un recuerdo del pasado. Por otro lado, Zalacaín se enamora de Catalina, una muchacha perteneciente a la familia más rica del pueblo y hermana de Carlos Ohanda, su principal adversario. Además, la relación entre el joven aventurero y Catalina hace que Carlos lo odie todavía más.

Con el tiempo, el tío abuelo Tellagorri fallece y el protagonista debe emprender un nuevo camino junto a un amigo y su cuñado para trabajar como mensajero y contrabandista, aprovechando la guerra carlista que asola la zona. Así, los tres amigos se ven involucrados en todo tipo de peleas, arrestos y enfrentamientos. Durante uno de sus trabajos, Martín y su cuñado son detenidos y forzados a unirse al partido del Cura. Pocos días después, y durante un asalto a una diligencia, Zalacaín y su cuñado logran huir de la partida. No obstante, el protagonista es herido y acude a Hernani para que le curen las heridas. Allí, le atiende Rosa Briones, una joven que ya conocía a Martín y del que guardaba un bonito recuerdo. A pesar de lo ocurrido, y después de su recuperación, el joven no duda en seguir aceptando trabajos peligrosos y pone en riesgo su vida.

Una de estas misiones consiste en conseguir unas letras firmadas por importantes militares carlistas y por el propio Carlos Ohando, hermano de Catalina. En un primer momento, Martín y su cuñado logran con facilidad el botín, pero cuando llegan a Estella, la cosa se complica ya que allí se encuentran con Carlos Ohando. Aunque finalmente Martín consigue su objetivo, descubre que su cuñado esta herido y que su enamorada ha sido encerrada en un convento. Esto hace que el joven acuda a liberar a Catalina disfrazado de general. Una vez libres, huyen en diligencia hasta Logroño y allí Martín se reencuentra de nuevo con Rosita y coincide con Linda, una joven gitana que había conocido tiempo atrás. Tras su estancia en la ciudad riojana, Zalacaín vuelve a su casa de Zaro, lugar en el que se encuentra Catalina después de haberse ido de Logroño enfadada y sin avisar. Finalmente, la pareja logra solventar esta crisis y se casan, llegando a tener un hijo al año siguiente.

No obstante, la historia de Zalacaín no concluye de forma positiva ya que, una vez terminada la guerra, Martín se interesa por su cuñado Carlos y al saber que está muy enfermo, acude a visitarlo junto a su esposa. A pesar de todo, el encuentro acaba con un enfrentamiento entre ambos y con la muerte de Martín por culpa de un disparo de Cacho. Como señal de luto, una vez al año Linda, Rosa y Catalina depositan tres rosas de distintos colores sobre la tumba de Zalacaín.

En cuanto a las adaptaciones cinematográficas, en 1929, el director y guionista extremeño Francisco Camacho estrena su nueva película titulada *Zalacaín el aventurero*, la primera adaptación cinematográfica de la novela del mismo título escrita por Pío Baroja en 1909. Cabe destacar que dicho dramaturgo, autor de la pieza literaria de referencia, formó

parte del elenco actoral del *film*, interpretando un pequeño papel secundario en el que daba vida a "El Jabonero", el ayudante del cura[114].

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe destacar el trabajo realizado por Francisco Camacho como director y guionista de esta nueva película. En lo que respecta al resto de departamentos, Edgar George Ulmer, Armando Pou y José María Torres son los encargados de la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, el *film* de 1929 cuenta con la participación de Andrés Carranque de Ríos, Alonso Berástegui, Pedro Larrañaga, María Luz Callejo, Pío Baroja, Ricardo Baroja, Amelia Muñoz y Manuel Rosellón, entre otros.

Con esta obra, Camacho presenta una película muda, rodada en blanco y negro, y producida por la empresa C.I.D.E.[115]. Cabe destacar que la obra es distribuida a nivel nacional e internacional por la compañía estadounidense Metro Goldwyn Mayer (MGM). En lo que respecta a esta distribución a nivel internacional, el número 344 de la revista especializada *Arte y Cinematografía* (Diciembre, 1929) asegura que es la primera vez que "una potente organización americana ha adquirido la distribución de una película nacional" (p. 11). De este modo, el cine español logra romper fronteras y empieza a comercializarse en otros mercados cinematográficos.

En lo que respecta al argumento de la obra, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la película de 1929, esta investigación ha decidido utilizar el resumen narrativo publicado por el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) en el libro titulado *El cine mudo español en sus películas*. De este modo, esta tesis doctoral conocerá, de una forma detallada y preciosa, la historia que Francisco Camacho narra en su nuevo proyecto cinematográfico.

> En la pequeña población de Urbía viene al mundo y pasa sus primeros años Martín Zalacaín. Su familia es pobre y vive casi de la caridad de los Ohando. Martín, muchacho travieso, es adoctrinado por el tío Tellagorri, un viejo amigo de la taberna.

[114] Continuando con el elenco actoral, Ricardo Baroja, hermano del escritor, también participará en la obra de 1929 interpretando al Tío Tellagorri y contando con una presencia mayor que la del dramaturgo Pío Baroja.
[115] Esta compañía estaba compuesta por el hijo de Miguel Primo de Rivera, Fidel Lapetra y Durán Aguirre.

Un día, Fermín Soraberri, hombre instruido en historia, revela a Martín su ascendencia noble y le explica que hace 500 años un antepasado suyo fue muerto por un Ohando a causa de una antigua enemistad.

Muere la madre de Martín y unos años después el tío Tellagorri. Convertida en toda una señorita, Ignacia, la hermana de Martín, es recogida por Águeda de Ohando. Esto provoca que Martín y Catalina, hija de Águeda se conozcan y que inicien un noviazgo. Martín casa a su hermana con Urbide, un panadero, siendo pretendida por el envidioso Carlos, hermano de Catalina. La relación con su hermana hace acrecentar el odio de Carlos a Martín y un día dispara sobre él con una escopeta de perdigones, pero sólo logra herirle.

Durante la guerra carlista, Marín, acompañado por Capistun y su cuñado Urbide, se dedican de lleno al contrabando de armas. Carlos se une a los carlistas y pretende meter a su hermana en un convento. Asociado a un tal Ospitalech, Martín se compromete a introducirse en las líneas carlistas para conseguir que varios generales firmen unas letras a cambio de un buen porcentaje. Martin recorre Zumoya, Cestona y Estella. En la ermita del Puy, Zalacaín se topa con Carlos Ohando, quien, herido, intenta delatarle, pero todos piensan que delira.

Enterado de que Catalina se halla en el convento de las Recoletas, Martín se presenta ahí y, haciéndose pasar por Carlos, la libera. Algunos días después, Martín y Caralina se casan en Zaro. Pasada la luna de miel, Martín reanuda sus actividades, con la guerra ya agonizando. El ejército carlista se repliega derrotado y Martín acompaña a su mujer a la búsqueda de su hermano. Cuando encuentra a Carlos, Catalina corre a abrazarle pero aquél la insulta. Cegado, Martín salta sobre Carlos para obligarle a pedir perdón a su mujer, pero el carlista pide auxilio a "el Cacho", un colaborador suyo. "El Cacho" dispara sobre Martín, quien, herido en la espalda, cae al suelo. Tomando la mano de Catalina se despide de ella. Se cumplía casi 500 años de que otro Ohando, también a traición, matara a un López de Zalacaín. (pp. 428 – 129).

Una vez conocido el argumento de la obra a estudio, esta investigación debe destacar el éxito cosechado con el estreno de la cinta de 1929. Tanto el público de la época como los críticos cinematográficos del momento alaban la adaptación llevada a cabo por el director

extremeño, la interpretación del elenco actoral que forma parte de esta nueva película y la estética del *film*.

Atendiendo al proceso de adaptación, y como señala el investigador Luis Gómez Mesa (1978) en su libro *La literatura en el cine nacional (Documentación y crítica*), se puede comprobar que Francisco Camacho respeta la fuente literaria de referencia, potenciando la figura del personaje protagonista:

> Se seguía fielmente […] el relato original centrado en el protagonista, Martín, cuyo carácter inquiero encuentra en la guerra la ocasión que deseaba para satisfacer sus ansias de ruptura con una vida vulgar, muy tranquila, sin sorpresas. Sabía que al raptar a su amada se le complicarían las cosas. El estilo barojiano, preciso unas veces y desordenado otra, por los muchos personajes que intervienen en sus narraciones, tiene cualidades plásticas, esto es, cinematográficas. Al no profundizar la película en la psicología del los personajes […] sus atractivos eran externos. Realizados los exteriores en los propios paisajes vascos, la parte ambiental era muy certera, como la escenografía y el vestuario, ajustados a la época (p. 45).

En lo que respecta al rodaje del *film*, la obra comenzó a filmarse "en el verano de 1928, con exteriores en Behovia, Irún, Vera del Bidasoa y Estella" (Gubern, 1999, p. 289). Una vez finalizado el proceso de filmación, y como señala Román Gubern (1999) en su libro *Proyector de Luna: La Generación del 27 y el Cine*, la productora encargada de la película publicó un reportaje promocional sobre la futura cinta, detallando en él ciertos matices del proceso cinematográfico. A través de esta publicación, se puede conocer que la obra contó con diversos decorados artificiales ubicados en Behobia y que fueron utilizados en las secuencias interiores. Además, este artículo explica el proceso aplicado para la confección del vestuario y las técnica de maquillaje llevadas a cabo en el *film*.

En otro orden de cosas, se debe insistir en la ausencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio en este epígrafe. No obstante, gracias a las investigaciones previas y a las revistas especializadas de la época, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento narrativo del *film* del director extremeño, al igual que varios fotogramas de la cinta original. En lo que respecta a dichas imágenes, el Repositorio Digital de la Filmoteca de Cataluña cuenta con un total de cuatro fotogramas de la obra original. Atendiendo a estas fotografías,

se puede comprobar que tres de ellas son primeros planos de la cara de Amelia Muñoz, actriz protagonista del *film*, y la última refleja una escena de la obra de 1929 en la que aparecen los actores María Luz Callejo, Amelia Muñoz y Andrés Carranque de Ríos, miembros principales del elenco actoral de la película.

Continuando con el material fotográfico conservado de la obra, esta tesis doctoral ha encontrado nuevas imágenes publicadas en las revistas especializadas de la época. Así, el número 127 de la revista *Popular Film* (03/01/1929) muestra a dos hombres hablando y leyendo un trozo de papel y al actor Pedro Larrañaga interpretando su personaje (p. 3). Por otro lado, la revista *Arte y cinematografía* (Diciembre, 1929) en su número 344 recoge tres nuevas fotografías de la cinta de 1929 en las que se puede ver a un hombre mayor hablando con una joven muchacha en el borde de una puerta (p. 21)[116], a dos mujeres atendiendo a un militar herido (p. 21)[117] y a un hombre con una armadura medieval (p. 25).

Por último, la revista *Popular Film* (26/07/1928) en su número 104 presenta al lector dos nuevas imágenes de la obra a estudio, recogidas en un artículo vinculado con dos accidentes ocurridos durante la grabación de la película. En una se puede ver a Zalacaín en las escaleras de entrada a un convento y, en otra, llevando en el brazo un traje de general. En esta escena, Zalacaín parece que acaba de robar el traje y se dispone a salir del cuarto sin ser visto (p. 16). Debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1929, estas fotografías ayudan conocer los decorados empleados para su realización, el *atrezzo* escogido para ciertas escenas y los planos aplicados por el director. Además, se ha podido comprobar la ambientación utilizada, la iluminación y la puesta en escena de los actores y actrices partícipes en este proyecto.

En este sentido, la revista *Popular Film* (03/01/1929) en su número 127 no duda en alabar la temática utilizada por el director de la obra Francisco Camacho. Esta publicación agradece que se dejen de lado los escenarios andaluces y se profundice en nuevos ámbitos históricos. Además, esta revista destaca la técnica del director extremeño, el trabajo interpretativo de los actores protagonistas del *film,* la fotografía de la obra y los decorados empleados para su realización (p. 3). Continuando con la prensa, la revista *Arte y*

[116] Esta escena está interpretada por Ricardo Baroja y María Luz Callejo.
[117] En esta fotografía se puede ver a Pedro Larrañaga y a la joven María Luz Callejo posando un trapo húmedo sobre la frente del éste.

Cinematografía (Diciembre, 1929) en su número 344, califica este *film* como una "película selecta", de "definitivos valores populares" y "arrancada al corazón de la raza hispana y realizada en las montañas y las costas bravías de Cantabria" (p. 11). A lo largo de esta publicación también se destaca el trabajo literario de Pío Baroja y la distribución internacional que logró el *film* de 1929. Por último, y en lo que respecta a los elogios que recibe el realizador extremeño encargado de este proyecto fílmico, destacan las palabras de Carlos Cid (1996), autor del libro *Las artes españolas en la crisis del 98*, quien considera que Camacho fue un "realizador muy capacitado que supo conseguir auténticos aciertos, reconocidos por el público y la crítica más exigente." (p. 243).

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1955, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña presenta su nueva película *Zalacaín el aventurero*. Esta obra, una cinta de aventuras con elementos dramáticos y protagonizada por Virgilio Teixeira, Elena Espejo y Margarita Andrey, basa su argumento en una novela titulada *Zalacaín el aventurero: Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín de Urbía* y escrita por el dramaturgo donostiarra Pío Baroja en 1909. Cabe señalar que esta es la segunda adaptación de dicha pieza. Atendiendo a esta nueva versión, y como señala Gómez Mesa (1978) en su investigación, se trata de una película "hablada, artísticamente muy inferior a la primera, y sin sus alicientes" (p. 46). Con esta obra, Orduña presenta al público una película sonora, con una duración de 95 minutos y rodada en blanco y negro.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Ordeña como director y actor de este nuevo proyecto cinematográfico y el de Manuel Tamayo y Baus, guionista de la cinta. Continuando con el resto de departamentos, Juan Quintero, José F. Aguayo, Antonio Cánovas, Sigfrido Burman y Peris son los encargados de la música, la fotografía, el montaje, los decorados y el vestuario utilizados, respectivamente. Finalmente, y atendiendo al elenco actoral, esta obra cuenta con el trabajo de Virgilio Teixeira, Elena Espejo, Margarita Andrey, Jesús Tordesillas, Carlos Muñoz, María Dolores Pradera, Rosario León y Josefina Arbó, entre otros. Cabe destacar que en este nuevo proyecto también participó Pío Baroja, autor de la obra de referencia, quien se interpretó a si mismo[118]. Con este papel, el escritor vasco logra salir en las dos películas

[118] Con respecto a la participación de Pío Baroja en la cinta de 1954, y atendiendo a las palabras de Rafael Nieto Jiménez (2012) escritas en su tesis doctoral, esta investigación ha podido conocer que la voz que se le atribuye al Baroja cinematográfico no es la del escritor vasco, sino que su voz fue "doblada por Celedonio Merino en aras de una mayor corrección sonora" (p. 592) y por lo tanto, se perdió "su particular modo de expresarse" (p. 592).

cinematográficas que toman como referencia su novela de 1909. En lo que respecta a la producción, esta película fue llevado a cabo por la empresa Espejo Films[119]; mientras que la entidad valencia CIFESA es la encargada de la distribución del material filmado.

Atendiendo a la obra cinematográfica a estudio, y debido al carácter "anticlerical y anticarlista" (Nieto, 2012, p. 592) de la novela de referencia, Manuel Tamayo tuvo que modificar y eliminar gran parte de los pasajes recogidos en la pieza literaria de 1909. Para ello, el guionista de la cinta decidió "prescindir de los comentarios del narrador más comprometidos y centrar la película en la banal sucesión de aventuras y amoríos que protagonizaba Zalacaín" (p. 592). De este modo, el *film* se aparta "de los episodios más comprometidos de las guerras carlistas hasta el punto de fechar la acción en 1857, año que no corresponde a ninguna de dichas guerras" (p. 592). Estas decisiones fueron forzadas por la censura de la época, alabando el trabajo realizado por el dramaturgo madrileño a la hora de excluir ciertos temas de la obra de referencia.

En lo que respecta a la estructura narrativa de la cinta, y como señala el investigador José Antonio Pérez Bowie (2008), autor del libro *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Orduña modifica el punto de vista de la narración original e incorpora una nueva presentación de acontecimientos y sucesos.

> Juan de Orduña […] somete la linealidad del texto originario a una estructura narrativa compleja basada no sólo en la superposición de los relatos de tres (las tres mujeres que amaron al héroe) sino en la imbricación de diversas situaciones enunciativas y que plantean no pocos problemas a la hora de establecer los roles de los sujetos participantes en la comunicación fílmica; en la primera de ellas, el propio director conversa con el novelista en el despacho de su casa madrileña y se convierte en narratorio del relato que Baroja le hace sobre lo "no contado" en el texto que publicó; en la segunda, Baroja joven (ahora interpretado por un actor) aparece junto a la tumba de Zalacaín, donde conoce a las tres mujeres que acuden a depositar flores en su tumba; en la tercera, el novelista se convierte en narratario de los relatos sucesivos que le hacen las tres mujeres sobre sus relaciones con en el héroe; y en una cuarta, el propio Baroja asume la responsabilidad plena del control de la historia pera,

[119] Esta productora fue una empresa creada por la actriz Elena Espejo, quien además cede su primer apellido como nombre para su compañía.

desde la omnisciencia narrativa, dar cuenta de aquellos aspectos de la vida del héroe a los que sus informantes no pudieron tener acceso (pp. 81 - 82)[120].

En otro orden de cosas, la obra de 1955 muestra la vida de Martín Zalacaín a través de saltos temporales al pasado, llegando a englobarse varios *flashbacks* dentro de un *flashback* principal. A través de ellos, el espectador conocerá los comienzos del joven Zalacaín, sus rivalidades con Carlos Ohando, sus amores, su interés por casarse con Catalina Ohando y los contratiempos a los que este protagonista deberá enfrentarse.

Profundizando en el argumento, esta película comienza mostrando el encuentro entre el escritor Pío Baroja y el director cinematográfico Juan de Orduña con motivo de la película que este último va a realizar. Así, Orduña desea que Baroja le ponga en antecedentes sobre la vida de Martín Zalacaín, personaje protagonista de su futuro proyecto. Durante esta conversación, el escritor donostiarra explica cómo conoció la leyenda de este joven y, en ese momento, la película realiza un salto en el tiempo. A continuación, se puede ver a un joven Pío Baroja, al lado de la tumba de Zalacaín y hablando con tres ancianas mujeres. Así, el espectador descubre que, Rosa, Linda y Catalina acuden cada año a la tumba del joven aventurero para depositar tres rosas, una blanca, otra roja y otra amarilla, como señal de amor y fidelidad.

Por otro lado, y a lo largo del *film*, cada una de ellas le cuentan al escritor los momentos que han vivido junto a Zalacaín. Además, también se conocerán los sentimientos que tenían hacia él. Así, la primera que comienza a narrar su historia es Catalina, una joven de Urbía, el pueblo del que también era Zalacaín. A través de ella el espectador conoce que Martín Zalacaín quedó huérfano de padre a una temprana edad, que era un niño aventurero y que desde temprana edad le gustaba el peligro. También se descubre la mala relación que existía entre el protagonista de esta historia y Carlos Ohando, hermano de esta joven y con el que tuvo varias peleas. Concluida la historia de Catalina, Rosa recoge el testigo y explica que conoció a Zalacaín durante una estancia en Urbía debido a que su padre, un militar liberal, se encontraba recuperándose allí de unas heridas. Además, Rosa recuerda que la primera vez que vio a Martín fue durante un viaje en coche de caballos por los caminos de la zona. La tercera historia pertenece a Linda, una joven criada en el circo, lugar en el que conoció a

[120] Bowie (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Zalacaín. Así, ella cuenta ya que el joven pretendía ver las funciones sin tener que pagar y que fue ella la que le permitió entrar dentro. A partir de ese momento, la joven Linda quedó prendida del joven.

Continuando con la historia, la obra muestra el fallecimiento de la madre de Martín Zalacaín. Tras dicha pérdida, el tío abuelo Tellagorri se hace cargo de Zalacaín y de su hermana Ignacia hasta que el muchacho comienza a trabajar como conductor de la diligencia de Bayona. En este sentido, Zalacaín no duda en aprovecharse de los dos bandos enfrentados en la guerra carlista para enriquecerse y así poder casarse con Catalina. No obstante, y debido a sus actividades, Zalacaín y su cuñado Bautista son confundidos por contrabandistas de armas y son detenidos. Finalmente, ambos personajes logran escapar, pero durante su huida se encuentran con unos bandoleros que están atracando una diligencia donde viajan Rosa y su madre. Zalacaín decide ayudarlas, reencontrándose de nuevo con la joven. Sin embargo, Martín es herido y debe ser Rosa quien lo cuide, llevándoselo a su casa.

Recuperados de lo ocurrido, Zalacaín y su cuñado vuelven al pueblo. Una vez allí descubren que la localidad ha sido saqueada debido a la guerra. Además, el joven aventurero puede comprobar que Catalina no está, ya que Carlos, el hermano de la susodicha, la ha encerrado en el convento de las Madres Recoletas. A pesar de todo lo que ha vivido, Zalacaín no duda en ir a buscarla, contando con la ayuda de Bautista. Una vez llegan a su nuevo destino, ambos personajes terminan en una casa de juego, único lugar donde consiguen pasar la noche. Allí se encuentran con Linda, quien los ayuda a salvar a Catalina. Así, la joven lleva a Zalacaín a un reservado para que pueda hablar a solas con Carlos y así arreglar sus diferencias. Sin embargo, Martín acaba dando una paliza al general y le roba su uniforme. Finalmente, Bautista, Linda y Zalacaín logran sacar a Catalina del convento.

No obstante, estos cuatro personajes no logran estar en libertad por mucho tiempo, ya que son detenidos por los liberales. Sin embargo, son liberados gracias a que el padre de Rosa responde por ellos. Una vez liberados, los protagonistas intentan volver a casa, lugar en el que Martín y Catalina pueden finalmente casarse. Sin embargo, antes de llegar a su destino, la diligencia que lleva a Martin y a Catalina a su hogar es asaltada y el joven es arrestado por los bandidos. Esta es la última vez que se ve a Zalacaín, ya que el secuestro es en realidad un plan ideado por Carlos, y poco después se descubre el cuerpo sin vida del joven Martín.

Finalmente, la película concluye con la misma escena con la que empezó, con Pío Baroja y Juan de Orduña reunidos. En esos instantes, el escritor donostiarra lee una carta remitida por Iñaki, el sepulturero de Zaro. En ella, el hombre le explica al escritor que las tres rosas depositadas por las amadas del joven vasco todavía siguen frescas sobre su tumba, demostrando así que las tres mujeres continúan con su tradición.

Una vez detallado el argumento narrativo de la obra a estudio en este epígrafe, esta investigación ha querido dejar constancia de la mala acogida que obtuvo la cinta de 1955 durante su presentación, llegando a estar tan sólo cuatro días en cartel tras su estreno el 24 de febrero. Posteriormente, la cinta de Orduña llegaría a cines "de segunda categoría como el Bellas Artes, el Odeón o el Vergara, y en poco tiempo desapareció de la cartelera" (Nieto, 2012, p. 597). Como se puede comprobar, el nuevo proyecto del director madrileño es considerado como uno de los "mayores fracaso de la carrera de Orduña hasta el momento" (p. 597).

Atendiendo a la prensa de la época, la gran mayoría de publicaciones destacan el cambio de género que se lleva a cabo en la cinta de 1955, trasladando la acción de la novela de referencia a un segundo plano para dar prioridad a lo sentimental. Esta decisión está relacionada con la forma en la que Orduña decide filmar su obra. En este sentido, el diario *ABC* (25/01/1955) asegura que "las historias del protagonista con las tres mujeres es lo que cobra más importancia, mientras que en el libro, […], son las aventuras del vas decidido y valiente las que tienen mayor relieve" (p. 38). Otro de los aspectos más comentados es el proceso de adaptación llevado a cabo a lo largo del *film*. De este modo, los críticos cinematográficos profundizan en las escenas incorporadas y en las modificaciones respecto a la novela de referencia. Por su parte, el diario *ABC* (25/01/1955) considera que "con respeto a las esencias fundamentales de la novela ha sido escrito el guión de este nuevo "Zalacaín", aunque a nuestro juicio con alguna timidez del adaptador, que ha suavizado el relato, lo que en determinados pasajes le resta fuerza" (p. 38).

Una vez concluidos los análisis individuales de las obras a estudio, esta investigación se dispone a realizar una comparación detallada entre estas dos cinta con el objetivo de conocer si se está produciendo, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de profundizar en los argumentos narrativos de ambas obras, esta investigación debe señalar que la obra de 1929 tan sólo podrá ser estudiada a través de los datos recuperados a lo largo de este apartado. La

ausencia de ejemplares conservados de la misma imposibilitan la visualización directa del material filmado, dificultando el estudio detallado de gran parte de las tramas principales de la obra. A pesar de dichas dificultades, se ha podido conocer un importante número de diferencias y semejanzas esenciales entre ambas obras.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos cintas a estudio, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas fueron rodadas en blanco y negro. No obstante, la gran diferencia entre ambas es el sonido, ya que la cinta de 1929 se encuentra categorizada dentro del cine silente español, mientras que la narración de 1955 incorpora el sonido a su realización. De este modo, los más de veinte años de diferencia entre ambas piezas permiten que el director Juan Orduña incorpore a su proyecto fílmico los avances tecnológicos y artísticos llevados a cabo en el terreno cinematográfico.

Por otro lado, y en lo que respecta a las localizaciones empleadas, estas dos narraciones se desarrollan en las mismas poblaciones vascas. De este modo, tanto Camacho como Orduña respetan así el entorno descrito por Pío Baroja en su novela. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, las dos obras no trascurren en el mismo periodo temporal, ya que primera cinta se desarrolla durante la Segunda Guerra Carlista (1846 – 1849) y la obra de 1955 fecha su acción en 1857.

En otro orden de cosas, y profundizando en los personajes recogidos en ambas cintas, se puede comprobar que estas dos narraciones cuentan con unos mismos protagonistas, que mantienen unas tramas narrativas similares en ambas cintas, evitando alterar así su desarrollo argumental dentro de la historia. Por ello, Martín Zalacaín, Catalina Ohando, Carlos Ohando, el tío abuelo Tellagorri, Ignacia y su marido, aparecen en estas dos películas. Además, esta nueva obra respeta los enfrentamientos existentes entre ellos, las tramas amorosa y los lazos familiares descritos en la cinta original. Sin embargo, se debe señalar que la película de 1955 incorpora la presencia de Juan de Orduña, Pío Baroja, Linda, Rosa e Iñaki a su nueva historia.

En lo que respecta a la historia narrada por ambas obras cinematográficas, se puede comprobar que estas dos películas utilizan la novela de referencia escrita por Pío Baroja en 1909 como base argumental y que esta pieza literaria es el esquema narrativo sobre el que se sustentan estos dos proyectos cinematográficos. Atendiendo a las similitudes narrativas,

ambas piezas desarrollan la vida del aventurero Martín Zalacaín, desde su infancia hasta su temprano fallecimiento. Para ello, Camacho y Orduña comienzan mostrando la juventud del protagonista y presentando a un joven con carácter, aventurero y de origen humilde. En ambas obras, el padre de Zalacaín ha muerto y el protagonista vive con su madre y su hermana Ignacia. Posteriormente, y tras el fallecimiento de la madre del joven, estos serán cuidados por su tío abuelo. No obstante, este personaje también fallece y ambos hermanos deberán enfrentarse a la vida real. Para ello, Ignacia comienza a trabajar en casa de los Ohando, mientras que Zalacaín se dedica al comercio ilegal. Más adelante, Martín comienza una relación con Catalina, a pesar de su rivalidad con el hermano de ésta. De hecho, ambos personajes están enamorados y pretenden casarse.

Antes de poder cumplir sus sueños, Zalacaín debe realizar una serie de encargos para lograr el dinero que necesita. Durante estos actos, el joven y su cuñado son detenidos, aunque finalmente logran escapar de sus raptores. De nuevo en el pueblo, Martín descubre que Catalina ha sido encerrada en un convento por su hermano Carlos. Esta noticia hace que el protagonista de la historia no dude en ir a por su enamorada. Finalmente, Zalacaín logra rescatar a Catalina, haciéndose pasar por el hermano de la joven. Más adelante, Carlos logra ascender a ser oficial militar, pero su nueva posición militar no le hace olvidar el odio que le tiene a Zalacaín, a quien termina apresando. Ambos pelean y Martín Zalacaín muere por un disparo que efectúa uno de los cómplices de Carlos.

En lo que respecta a las incorporaciones llevadas a cabo en la cinta de 1955, Juan de Orduña decide comenzar su obra con una nueva introducción en la que muestra una conversación entre el escritor Pío Baroja y él mismo. Estas escenas abren y cierran la obra, concluyendo con los mismos personajes y en la misma ubicación en la que comenzó la cinta. A lo largo de este encuentro, se narra la forma en la que el novelista donostiarra conoce la historia de Martín Zalacaín. Para ello, Orduña utiliza la historia de Linda, Catalina y Rosa, que explican su vinculación con el joven y las aventuras que vivieron a su lado. De este modo, la vida de Zalacaín será narrada por ellas y por los acontecimientos que vivieron juntos. En este sentido, el director madrileño dota de un mayor protagonismo a estas tres mujeres, sus tramas personales y los sentimientos hacia el joven Zalacaín. Así, la cinta de 1955 incluye nuevas escenas en el cementerio en el que descansa Martín, y los acontecimientos pasados en los que estas tres mujeres participaron junto al protagonista.

Atendiendo a las alteraciones narrativas, Orduña cambia la forma en la que Zalacaín y Catalina se conocen, ya que en la obra original ambos son adolescentes y en la de 1955 es en la infancia. Por otro lado, se debe señalar que en la cinta de 1929 se muestra el enlace matrimonial entre los protagonistas, mientras que la obra de Juan de Orduña evita retratar ese acto religioso, dejando que el amor de Martín sea igual para sus tres enamoradas. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas películas.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, ambas obras guardan grandes similitudes narrativas entre ellas, llegando a mantener a los personajes principales, ubicándolos en el mismo espacio geográfico y conservando sus arcos argumentales. Además, y a pesar de las alteraciones narrativas y las nuevas incorporaciones, estas dos obras mantienen un mismo esquema argumental en el que están presentes los pilares claves y básicos de la novela de referencia. Así, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1955 dirigida por Juan de Orduña es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica del *film* de 1929 realizado por el director extremeño Francisco Camacho[121].

Calle Mayor

- Original: *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1935)
- Primer *remake*: *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)

En 1935, el director, guionista y productor madrileño Edgar Neville estrena su nueva película titulada *La señorita de Trevélez*. Esta obra, un drama rural protagonizada por María Gámez, Antoñita Colomé y Alberto Romea, basa su argumento en una obra de teatro homónima[122] escrita por el comediógrafo alicantino Carlos Arniches[123] en 1916. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación de dicha pieza.

[121] El investigador José María Caparros (1981), autor del libro *Arte y política en el cine de la República (1931 – 1939),* categoriza esta obra como un "*remake* sonoro", confirmando así la práctica cinematográfica a estudio en esta investigación.
[122] Atendiendo al título que da nombre a la pieza teatral de referencia, esta tesis doctoral ha querido dejar constancia de que existen varias posibilidades a la hora de nombrar dichas obras. En este sentido, diversos estudiosos titulan esta obra como *La señorita Trévelez*, modificando la posición del acento en la última palabra. Mientras que otros, llaman a la obra *La señorita Trevélez*, colocando el acento en la segunda sílaba. En lo que respecta al librero original de 1916, Carlos Arniches no incluye el acento a dicha palabra, siendo esta la forma en la que será citada a lo largo de esta investigación.
[123] En el libreto original, Carlos Arniches titula su obra sin acento, llamándola *La señorita de Trevelez*.

Atendiendo a la obra de referencia, el 14 de diciembre de 1916, Arniches presenta en el Teatro Lara de Madrid una farsa cómica estructurada en tres actos y escrita en prosa. Cabe señalar que esta primera representación contó con el trabajo de actores y actrices de la talla de Leocadia Alba, Emilio Thuillier y José Isbert, entre otros. En otro orden de cosas, la elección del mes de diciembre se debe a que buscaron "garantizar una respuesta masiva del público durante las fechas navideñas" (Ríos, 2016, s/p). Dicha estrategia obtuvo muy buenos resultados, ya que la obra de 1916 logró un gran éxito, extendiendo sus representaciones hasta marzo de 1917. Además, se hicieron "reposiciones en octubre y noviembre del mismo año, así como en mayo y diciembre de 1918" (Ríos, 2016, s/p).

Con esta nueva pieza, el escritor alicantino deja atrás el género chico para probar suerte dentro de otros géneros teatrales, como en este caso la farsa cómica o también llamada, la tragedia grotesca[124]. Esta decisión "implica la mudanza de Arniches hacia la sátira de costumbres y una preocupación por tocar temas de mayor ambición sin renunciar, no obstante, a la ocurrencia verbal" (Aguilar, 2002, p. 37). Poe otro lado, y a pesar de los pensamientos monárquicos y conservadores del escritor alicantino (Servén, 2007, p. 133), Carlos Arniches no dudó en reflejar "una clara sensibilidad político-social que le lleva a criticar conductas, denunciar injusticias y plantear la necesidad de un rearme moral de la sociedad" (p. 133). Además, con esta pieza teatral, el comediógrafo alicantino logró hablar de "la cerrada mentalidad de las provincias, el atraso cultural de la sociedad española, el caciquismo, la inmoralidad de las clases dirigentes y la injusticia social" (Hervás, 2010, p. 57).

En lo que respecta a la acción de la pieza, y como señala el libreto original, esta obra transcurre en "una capital de provincia de tercer orden" (Arniches, 1916, p. 6) durante la época en la que se rueda el *film*. Atendiendo al asunto de la obra, el propio Arniches explica que la idea de esta pieza teatral "es clara y sencilla: poner de relieve la malignidad de esos guasones […] que, por el morbo o afán de chiste y burlas no vacilan en producir en almas nobles y generosas verdaderas tragedias" (*El Imparcial*, 15/12/1916, p. 1). En cuanto al propósito de la obra, y como señala Arniches, se procura "combatir ese afán tan agudizado actualmente en España de hacer gracia, aun a costa de los sentimientos más íntimos y respetables" (p. 1).

[124] Cabe señalar que la primera obra teatral que el propio dramaturgo alicantino consideró como una tragedia grotesca fue *¡Qué viene mi marido!* (1918).

En otro orden de cosas, y profundizando en la historia, la cinta de 1916 puede ser categorizada como una farsa cómica, o como una tragedia grotesca, término que se le adjudicó con el paso del tiempo. Este último género tiene su origen en el teatro grotesco italiano, donde se alternaba lo cómico y lo serio, dando lugar a lo grotesco. Extrapolando este concepto a la pieza teatral del comediógrafo alicantino, se puede comprobar que "la crítica social del teatro de Arniches mediante su tragedia grotesca es una crítica constructiva porque propone soluciones" (Sánchez, 24/04/2006, p. 228). Para ello, dicho autor "expone su preocupación social, pero con un consiguiente deseo de solucionar la realidad mediante ideales que vienen directamente del regeneracionismo de Joaquín Costa[125]; la educación , el trabajo, etc." (p. 228).

Atendiendo al argumento de esta nueva obra teatral, Arniches comienza su historia mostrando el interés amoroso que Numeriano Galán y Pablo Picavea, dos muchachos provincianos, tienen por Solita, una joven criada de la casa de los Trevelez. Con el objetivo de ganar este duelo, Picavea pide ayuda a Tito Guiloya, socio del Guasa-Club y cabecilla de esta organización cuya única ocupación es gastar bromas a los habitantes de la ciudad. Así, el joven Galán sufre una pesada broma en la que hacen creer a otra chica llamada Flora Trevelez que el muchacho está enamorado de ella. Ante esta situación, Galán no sabe cómo reaccionar y permite que Flora siga creyendo que todo es verdad. En lo que respecta a la susodicha, se trata de una mujer madura, poca atractiva, soltera y deseosa de encontrar el amor.

Ante estos nuevos acontecimientos, don Gonzalo, hermano de Flora, acude al Casino donde se encuentra Galán y le abraza en señal de agradecimiento por la feliz notica. El joven quiere explicarle la confusión, pero no lo consigue. Así, don Gonzalo anuncia que organizará una fiesta para anunciar oficialmente el compromiso de Galán y su hermana Flora. Esta noticia hace que el grupo de bromistas celebren el éxito de su plan y disfruten de su maldad. Durante la celebración de la fiesta de compromiso, Galán no puede más e intenta confesar todo a don Gonzalo, pero el carácter sobreprotector del hermano de Flora obliga a que el joven desista por miedo a contar toda la verdad. Además, en dicha celebración, Tito Guiloya

[125] Joaquín Costa Martínez fue uno de los mayores representantes del Regeneracionismo en España, una corriente intelectual desarrollada entre los siglos XIX y XX. Los intereses de Costa eran "la necesidad de abordar reformas estructurales, acabar con el caciquismo, y combatir el parlamentarismo inoperante" (Millán, 2010, p. 47). Este movimiento "veía en la educación el mejor instrumento de cambio social para un España atrasada, en clara sintonía con los planteamientos de la Institución Libre de Enseñanza" (p. 47)

prepara una nueva broma en la que Picavea se declararía también a doña Flora y en ese instante, Galán tendría que mostrarse celoso y retar en duelo al nuevo pretendiente. La idea es que antes ambos renunciarían al amor de Flora, quedando así libres.

No obstante, esta nueva broma no sale como se había planeado ya que don Gonzalo interfiere antes de que Galán pueda declararse en duelo contra Picavea. Este cambio de planes hace que el joven retado huya, ya que conoce las grandes dotes de don Gonzalo con la espada. Sin embargo, Galán no duda en asegurar que su honor le impide casarse con Flora mientas que no encuentre a Picavea y acabe con su vida. En ese instante aparece el susodicho y confiesa todo lo ocurrido a los pies de don Gonzalo. Tras esa confesión, Galán también se sincera mostrando su arrepentimiento y no duda en ofrecer casarse con la susodicha como compensación. Ante tal hecho, don Gonzalo se niega asegurando que prefiere quedar en ridículo, antes que caer en la tragedia. Una vez todo descubierto, Galán y Picavea serán los encargados de dar un gran escarmiento a Tito Guiloya, mientras que Gonzalo se queda lamentando las injusticias de la vida.

Como se puede comprobar a través de este resumen argumental, la obra de 1916 muestra la historia de dos hermanos que son "víctimas de una maldadosa burla a manos de unos jóvenes provincianos ociosos que viven la vida anodina de una capital de provincias" (Hurtado, 2009, p. 181). A través de esta obra, Carlos Arniches refleja la crueldad de los personajes principales, las diferencias generacionales entre los protagonistas, la carencia de empatía por la inocencia de Flora y la bondad de don Rodrigo, la ausencia de límites a la hora de realizar las bromas pesadas y la falta de remordimientos del cabecilla del grupo.

Atendiendo a la prensa de la época, la pieza teatral de 1916 es alabada por la crítica, llegando ser considerada por el diario *La Acción* (15/12/1916) como la mejor comedia de Arniches (p. 3). Así, Albero Marín, responsable del artículo publicado en este diario, asegura que "la gracia fina, gruesa, sutil, burda […] es un torrente desbordado que nos arrolla, sepultándonos entre las espumas de nuestras propias carcajadas" (p. 3). Además, alaba las situaciones cómicas representadas sobre el escenario, los diálogos del dramaturgo alicantino y las interpretaciones de los actores principales.

Por su parte, el escritor barcelonés Arturo Mori (15/12/1916) publica en el periódico *El País* una extensa y detallada crítica en la que afirma que esta farsa cómica "es una

comedia que tiene un argumento muy divertido, frases muy ingeniosas, situaciones de un cómico subidísimo" (p. 1). Además, este escritor asegura que "al lado de muchas de la obras del mismo género que llenan nuestros escenarios, es "La señorita de Trevelez" una demostración de verdadero ingenio" (p. 1). No obstante, este escritor catalán critica el dramatismo incorporado al final de la obra, considerando que "el contraste es rudo, terrible" (p. 1), e innecesario, y afirmando que los autores deben ser fieles a sus géneros, sin alterarlos o salirse de ellos. A pesar de dicha disconformidad con el desenlace de la obra, el escritor no duda en alabar la interpretación de los actores.

Profundizando en el terreno cinematográfico, en 1936, el director Edgar Neville lleva por primera vez a la gran pantalla dicha pieza teatral. Así, el cineasta muestra a los espectadores la historia Flora, una joven provinciana que es blanco de una dura broma orquestada por un grupo de graciosos que no tienen otra cosa más que hacer. Por otro lado, se debe señalar que fue estrenada en una fecha próxima al estallido de la Guerra Civil española, lo que provocaría que la carrera comercial de la cinta se viese interrumpida.

Antes de profundizar en el estudio de este *film*, esta investigación ha querido destacar la admiración del director madrileño por los sainetes del dramaturgo alicantino, siendo esta película la primera obra que el director adapte del famoso comediógrafo. De hecho, el propio Arniches visitó el rodaje de la nueva cinta del realizador madrileño, y le concedió el visto bueno para la ejecución del *film* (Aguilar, 2002, p. 39). Durante esta visita, y como señala el periódico *La Época* (11/01/1936), el dramaturgo alicantino "felicitó calurosamente a Edgar Neville, director del film, así como también a los artistas que había visto actuar, a los que dijo habían realizado una labor admirable en las escenas realizadas" (p. 5). Además, Archives "presenció la proyección de lo filmado y quedó satisfechísimo, festejando las incidencias que en la película se han podido obtener de su obra" (p. 5).

Atendiendo a la cinta de 1936, ciertos expertos cinematográficos consideran que es una "versión libre" (Ríos, 2003, p. 69) de la pieza teatral de referencia. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, dichas alteraciones fueron "consensuada con el propio dramaturgo" (p. 69), quien aceptó la actualización argumental de la obra teatral y los cambios realizados en ella. En este sentido, cabe destacar que uno de los motivos de dichos cambios es, como señala José María Caparrós (1981) en su libro titulado *Arte y política en el cine de la República (1931 -1939),* que "el texto original era un poco corto y Neville tuvo que

escribir un tercio más para completar un largometraje" (p. 115). Así, Edgar Neville introduce nuevas escenas en su proyecto cinematográfico, presenta de forma visual ciertas situaciones que en la pieza teatral se sobreentendían, altera algunos acontecimientos originales e incorpora nuevos "diálogos de cosecha propia" (Aguilar, 2002, p. 40).

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta tesis doctoral quiere destacar el trabajo del madrileño Edgar Neville como responsable de la dirección y del guión de la película a estudio en este epígrafe. Profundizando en el resto de departamentos, Rodolfo Halffter, Sara Ontañón, María Rosa Bendala fueron los encargados de la música, el montaje y el vestuario utilizado en la obra, respectivamente; mientras que la fotografía del *film* estuvo a cargo de Henry Barreyre y Tom Kemmenffy. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra contó con actores y actrices de la talla de María Gámez, Antoñita Colomé, Alberto Romea, Nicolás Rodríguez, Luis Heredia, Juan Torres Rosa, Fernando Freyre de Andrade o Jacinto Higueras.

Con esta obra, Edgar Neville presenta al espectador una comedia sonora, con una duración de 81 minutos y en blanco y negro. En cuanto al rodaje de la misma, la obra fue filmada en los Estudios Ballesteros de Madrid, mientras que las tomas de exteriores se realizaron en Alcalá de Henares. Además, cabe destacar que este nuevo proyecto cinematográfico estuvo producido y distribuido por la compañía madrileña Atlántic Films.

Atendiendo al argumento de la obra, y citando las sinopsis argumental recogida por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su libro *Catálogo del cine español. Films de Ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, esta nueva película narra la siguientes historia:

> En torno al kiosco de música, donde se reúne la concurrencia habitual de una pequeña ciudad provinciana, un corrillo de señoritos ociosos capitaneados por Tito Giloya se divierten gastando bromas a sus convecinos. Al grupo se acerca don Gonzalo Trevelez, señor ya maduro, con un grotesco afán de parecer un jovencito, que va en busca de su sobrina Araceli, hermoso pipiolo de dieciocho años, a la que su tío se empeña en vestir como una niña. La aparición de Araceli anima los corazones de Galán y Picavea, aunque ella muestra mayor simpatía hacia el primero, el más serio y formal de la cuadrilla. Cuando tío y sobrina se despiden, Galán les sigue, sin

sospechar que va a ser víctima de una broma cruel. De la ventana de los Trevelez cae un pliego que anuncia que a Galán que a las seis saldrá su amada al balcón, por lo que el joven aguarda impaciente en el casino, frente a la casa de la chica; mas quien se asoma a la hora convenida es Florita, la hermana de don Gonzalo, una solterona entrada en años que aún piensa encontrar marido. Tito Giloya y sus compinches, autores de una falsa proposición de matrimonio enviada a la señorita de Trevelez en nombre de Galán, se parten de risa, aun sabiendo que Florita ha dado su consentimiento y es demasiado tarde para deshacer en entuerto sin causar daños irreparables. Pasan los días y, abrumado por el entusiasmo de Florita y de su hermano, que le agasajan con muestras de afecto y amabilidad, Galán no se atreve a decir nada; únicamente se sincera con Araceli, a la que declara su amor, y ésta, que comparte el mismo sentimiento, promete ayudarle a resolver el conflicto. La mentira adquiere proporciones gigantescas, llegando don Gonzalo a organizar un baile para que el noviazgo tome estado oficial, y cuando Araceli intenta prevenirle, desiste ante la bondad de un hombre cuya ridícula pretensión de parecer más joven y de hacerla pasar a ella por una niña tan sólo tiene como objetivo disimular la edad de Florita. El día de la fiesta, Araceli lanza un ultimátum a Tito Giloya, pero será Picavea quien confiese a don Gonzalo toda la verdad. La vulnerabilidad y sentimental Florita, que ya presentía algo raro, también escucha el relato de Picavea y, a pesar de su dolor, manifiesta con admirable dignidad su confianza en que la vida siga siendo como antes, al tiempo que anima a Araceli y Galán para que se dejen llevar por ese amor que reflejan sus rostros. Gonzalo abraza cariñosamente a su hermana y aprovecha la presencia de Tito Gilayo para propinarle una paliza que sin duda le hará abstenerse de futuras bromas (pp. 265 – 266).

Como se puede comprobar, la nueva cinta de Edgar Neville no duda en mostrar los problemas sociales presentes en la pieza teatral de referencia. Así, Neville narra la crueldad de las bromas pesadas, la humillación a una persona por simple diversión y la dureza de la soledad de la época. A pesar de la franqueza con la que se tratan los temas mencionados, el director presenta su historia como una comedia dramática, logrando un equilibrio entre la comedia y la tragedia. De este modo, Edgar Neville evita ceder al drama de la historia y potencia grandes momentos cómicos. Así, el propio Edgar Neville concede una entrevista al periodista Antonio de Jaén para la revista *Cinegrama* (29/03/1936) en la que describe el asunto de su obra como algo "tremendamente humano y absolutamente español: mucho más

español que las flamenquerías y que las monjas" (p. 16). Para el propio Neville, esta obra es "la tragedia de la solterona de provincia, que es la más irremediable solterona de todas las solteronas" (p. 16). Continuado con sus declaraciones, este director asegura que la obra de Arniches le encanta y que llevaba tiempo queriendo llevarla a la gran pantalla.

Por otro lado, cabe destacar que los ejemplares conservados de la obra de 1935 se encuentran actualmente incompletos, dificultando el estudio detallado y pormenorizados de la cinta de Edgar Neville. No obstante, las escenas conservadas y restauradas del *film* de 1935 muestran el *atrezzo* utilizado, los planos empleados por el director, la iluminación y demás aspectos estéticos del *film*. Atendiendo a la conservación del material, se debe señalar que los acontecimientos perdidos de la obra de Edgar Neville no imposibilitan comprender de forma global la narración de la película.

En lo que respecta a la prensa de la época, la obra de 1936 llegó a ser considerada como un "acierto rotundo" (p. 18) por la revista cinematográfica *Cine Sparta* (30/04/1936, nº 35). Continuando con los elogios, esta publicación asegura que "desde el primer momentos nos sorprendió la agilidad y el acierto con que estaban resueltos los diálogos" (p. 18). Esto se debe a la "sucesión magnífica de auténtico ritmo cinematográfico de primeros planos que se enlazan sin que se note la menos brusquedad" (p. 18). Atendiendo al guión de la obra, esta crítica lo califica como perfecto, ya que en él se refleja "la vida provinciana y el grotesco drama de la solterona que ve marchitar sus ilusiones entre burlas y murmuraciones lugares" (p. 18). Además, esta publicación alaba la decisión del director madrileño de no incorporar en su narración "escenas de cante, de baile, de puñaladas y de esta españolada que nos hemos creado en España para competir con las que nos hacen en el extranjero" (p. 18). Continuando con la prensa del momento, el periódico *La Época* (01/02/1936) asegura que el conocido argumento de la pieza teatral de 1916 consigue, gracias a los planos y a los movimientos de la cámara "unos valores y calidad insospechados" (p. 5). Además, "el argumento de "La señorita de Trévelez", llevado al cinema aumenta grandemente en interés, puesto que cada escena dio motivo para una serie importante de planos que realzan cada palabra, cada acción y cada movimientos de los intérpretes" (p. 5).

Continuando con el séptimo arte nacional, en 1956, el director, guionista y actor madrileño Juan Antonio Bardem estrena su nueva película *Calle mayor*. Esta obra, un drama protagonizado por Betsy Blair y José Suárez, basa su argumento en la obra de teatro titulada

La señorita de Trevelez y escrita por Carlos Arniches en 1916. Cabe destacar que esta es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral.

Profundizando en la historia narrada, esta obra, una coproducción hispano francesa[126], toma como base argumental "la anécdota de la burla a una solterona de provincias a la que se la hace creer cruelmente que un joven se ha enamorado de ella para plantarla después públicamente" (Cerón, 1998, p. 134). No obstante, y como señala el investigador Juan Francisco Cerón Gómez (1998) en su libro *El cine de Juan Antonio Bardem*, a esta primera fuente de inspiración se le uniría "la de la obra de García Lorca *Doña Rosita la soltera*, en la que de nuevo una mujer veía marchitarse su juventud a la espera de un matrimonio que nunca llegaría" (p. 134). En lo que respecta a las referencias teatrales utilizadas, el propio Bardem (2002) confirma los datos recogidos anteriormente, asegurando que:

> El texto nace de una fuente y más afluentes. La fuente: La señorita de Trevélez de don Carlos Arniches… Edgar Neville hizo una versión cinematográfica de La señorita de Trevélez con María Gámez como protagonista, siguiendo paso a paso la línea que había escrito don Carlos. Yo no. Yo tomé como elemento fundamental de mi texto la broma, y a partir de ahí, me dediqué a explicar y expandir una crítica general del mundo español de los 50 y, en particular, un análisis de la condición de la mujer en España. Y no de cualquier mujer, sino específicamente de una señorita de la pequeña burguesía de una ciudad de provincias, ya en el borde de la soltería. Un afluente fue Doña Rosita la soltera de Federico García Lorca. Otra vez la soledad de una mujer abandonada y asfiziada por las conveniencias sociales de su mundo. Un tercer afluente venía del poema de Agustín de Foxá: Las seis muchachas en el mirador;/ las seis mujeres de maridos ricos… Y todos se encarnaban en el mismo curso: la condición de esa mujer específica, sujeta a las limitaciones éticas y culturales de su clase (p. 288).

En lo que respecta a esta nueva obra de referencia, se trata de un drama teatral, estructurado en tres actos, escrito por el dramaturgo Federico García Lorca y se presentado el 13 de diciembre de 1935 en el Teatro Principal de Barcelona. La obra narra la historia de doña Rosita y su primo, una feliz pareja de enamorados que debe separarse cuando el joven

[126] Esta obra tenía como título original *Grand Rue* y fue estrenada el 26 de octubre de 1956.

emigra a Argentina. No obstante, antes de su partida, el susodicho le promete amor eterno a pesar de la distancia. Poco a poco el tiempo va pasando, pero Rosita continúa esperando a su enamorado con la misma ilusión que el primer día, ya que el joven le envía periódicamente cartas de amor desde su nuevo hogar. En una de ellas, el muchacho le propone matrimonio, pero será a través de poderes, por lo que Rosita no verá a su enamorado. No obstante, y aunque continúa el envío periódicos de las cartas de amor, los papeles para el matrimonio nunca llegan. En el último acto de la obra, y a punto de concluir la pieza teatral, la protagonista confiesa a la sirvienta de la casa que ella sabe que su primo se ha casado con una mujer argentina, pero que ella sigue esperando con ilusión las cartas de amor que su enamorado le envía.

Como se puede comprobar, Bardem presenta una adaptación libre de la obra teatral de referencia, con un nuevo punto de vista de la pieza escrita por Carlos Arniches. Para ello, el director madrileño utilizará la historia de 1916 como un esquema argumental base sobre el que posteriormente se realizarán diversas modificaciones, alteraciones y actualizaciones. Con esta narración, la cinta de 1956 logrará reflejar "desde una óptica casi documental la oscura idiosincrasia de una sociedad opresora, espejo y producto de una dictadura que la salvaguardaba de todo atisbo de progreso" (López y Vilaboy, 2011, p. 124). Para ello, Bardem no duda en retratar las costumbres de la época, la rutinaria vida provinciana en la que se encuentran sumergidos los personajes de la obra, el desprestigiado papel de la mujer en la sociedad del momento, su soledad ante los acontecimientos y la maldad presente entre la juventud del lugar.

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Juan Antonio Bardem, director y guionista de la obra a estudio en este epígrafe. Continuando con los departamentos más técnicos de la obra, esta tesis doctoral destaca el trabajo de Michel Kelber, Enrique Alarcón y Margarita de Ochoa, profesionales encargados de la fotografía, los decorados y el montaje de la cinta, respectivamente. Además, en esta obra también participaron Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui, responsables de la música empleada en el *film*. En lo que respecta al elenco actoral de la obra de 1956, se debe destacar el trabajo de Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll, Matilde Muñoz Sampedro, Alfonso Godá, Manuel Alexandre, José Calvo, René Blancard y José Padra, entre otros.

Con esta obra, el director madrileño presenta una historia dramática, rodada en blanco y negro, y con una duración de 99 minutos. Atendiendo a las empresas encargadas de la producción del *film*, este nuevo proyecto cinematográfico llegó a contar con cuatro productoras, siendo éstas de origen nacional e internacional. Cabe señalar que el 70% del capital fue español, mientras que el 30 restante fue francés. La compañías a cargo de este proyecto fueron Cesáreo González Producciones Cinematográficas, Play Art, Ibérica Films y Guión Producciones cinematográficas. Por otro lado, la distribución a nivel nacional de la obra tan sólo estuvo a cargo Suevia Films y Cesáreo González.

En otro orden de cosas, y profundizando en el rodaje de la obra, *Calle Mayor* contó con un complicado proceso de filmación, ya que en un primer momento, la narración de 1956 comenzó a rodarse en los Estudios Chamartín de Madrid, lugar en el que se desarrollarían las escenas interiores de la película, y posteriormente el equipo se trasladó a Palencia, ciudad elegida para la filmación de los exteriores de la obra. Sin embargo, se debe tener en cuenta la difícil situación que atravesó el director, ya que fue detenido y acusado de un delito de opinión. Esta detención supuso la suspensión temporal del rodaje, y se ejercieron grandes presiones para que Bardem fuera sustituido de la dirección del *film*. Esta decisión fue totalmente rechazada por los sindicatos franceses y por la actriz protagonista, quien se negó a seguir rodando con alguien que no fuese este director. Además, y ante lo ocurrido, la revista especializada *Cinema Nuovo* dedicó uno de sus números al director madrileño en señal de homenaje y el propio Charles Chaplin firmó, entre otros, una petición para que liberasen al realizador detenido. Finalmente, Bardem es liberado de su arresto, lo que le permite continuar con su obra cinematográfica. No obstante, el director madrileño decide no volver a Palencia, sino que traslada a su equipo a Cuenca y a Logroño, lugares en los que continuará su rodaje hasta concluir las escenas exteriores.

Además de todo esto, la obra de 1956 tuvo que incorporar las modificaciones que le impuso la censura franquista. Entre estos cambios se debe destacar la obligación de que "la localización espacial de la película resultase inconcreta" (Cerón, 1998, p. 137). Esta decisión se debe la obsesión del régimen por intentar demostrar "que la película no pasaba en España y que no pasaba en 1956" (Bardem, 1993, p. 1). De este modo, la ciudad elegida para desarrollar la trama principal de la cinta de 1956 no podría ser relacionada con ninguna población española, impidiendo así que se pudieran extrapolar las actitudes retratadas en la cinta con la sociedad española del momento. Además, y como señalan los investigadores

Óscar López y Pablo Vilaboy (2011), autor del libro *Finales de cine. 77 películas para recordar*, estas imposiciones de la censura franquista garantizaban "la tan impoluta como falseada imagen que desde el Estado se quería ofrecer del pueblo español" (p. 123). Además, la censura obligó a incorporar una introducción narrada en voz en *off* en la que se dejara constancia de que la historia filmada en dicha obra podría estar ambientada en cualquier parte del mundo, sin llegar nunca a especificar dónde.

Por otro lado, una vez finalizado el montaje de la cinta, la censura realizó nuevos cortes sobre el metraje final. Estas modificaciones estaban encaminadas "a eliminar cualquier referencia al ambiente clerical provinciano, a la promiscuidad de las pandillas de señoritos o a la vida estancada de la ciudad" (Cerón, 1998, pp. 137 – 138). No obstante, estas no fueron las únicas alteraciones, ya que también se redujeron las pasiones amorosas de los protagonistas, se eliminaron cualquier escena de cama entre Juan y Tonia, o incluso cualquier escena en la que apareciera una habitación con una cama, y se censuraron cierta palabras de los diálogos finales de los personajes (Bardem, 1993, p. 2).

Atendiendo al argumento de la obra, y con el objetivo de resumir todos los acontecimientos importantes filmados por el director madrileño en su nuevo proyecto cinematográfico, esta tesis doctoral ha decidido citar textualmente las palabras del investigador José Enrique Monterde (1997) recogidas en el libro *Antología crítica del cine español (1905 – 1995):*

> En una calle mojada y desierta unos funcionarios sacan un ataúd de un coche fúnebre y se introducen con él por un portal; poco después el féretro es arrojado por el balcón de la casa de don Tomás, ante la hilaridad de un grupo de hombres que más tarde rememoran la escena en el billar del Círculo Recreativo y Artístico. Al tiempo don Tomás conversa con Federico, joven forastero amigo de Juan (uno de los billaristas), quien no logra convencerle para que colabore en su revista, puesto que dice estar satisfecho con su tranquila vida provinciana. Reunido Federico con los otros hombres, pasea por la calle Mayor, encontrándose a Isabel, huérfana de un coronel de caballería, que a sus 35 años todos consideran una solterona. Durante esa juerga sabatina, Juan explica a Federico las dificultades de relación con el sexo femenino en esa ciudad, alternativas entre los meros planes y el noviazgo, presentándole a la prostituta Tonia, su "plan" habitual.

Al día siguiente Juan aprovecha la salida de misa para describir a sus amigotes a Federico, antes de despedirle en la estación, donde encuentra a Isabel, con la que regresa a la ciudad; al paso por la calle Mayor no cesan de saludar a los transeúntes, confesando ella que será soltera de por vida. Mientras, el grupo del billar maquina una broma con Isabel como víctima y Juan como protagonista; él fingirá declararle su amor. Así, y pese a las reticencia de éste, comienzan a salir juntos, paseando por el río, la estación del ferrocarril o la sempiterna calle Mayor, de forma que Isabel se enamora de Juan, que no es capaz de acabar su charada ante la insistencia de sus amigos; finalmente durante una procesión, Juan se declara…

Juan e Isabel continúan su noviazgo, besándose en la alameda o visitando las obras de su futuro piso, aunque los remordimientos de Juan aumentan, hasta el punto de recurrir a Federico, que le aconseja cuente la verdad. Al tiempo, Isabel prepara ilusionada la asistencia al baile anual del Círculo, donde los amigos de Juan cuentan con desvelar la mentira, lo que acarrea una fuerte discusión con Federico, que reivindica el valor de la verdad en un nuevo encuentro con don Tomás. También discuten Isabel y Juan cuando éste le dice que ella le sirve cualquiera para marido, aunque el incidente acaba en un beso.

Tras nuevos desacuerdos con Federico, Juan amenaza con huir o matarse, desapareciendo a continuación, aunque no cumple sus amenazas. Finalmente, Federico le revela la verdad a Isabel en el salón del Círculo preparado para el próximo baile y le aconseja se vaya con él a Madrid. Isabel, destrozada, acude a la estación ferroviaria pero no se atreve a comprar el billete y Federico se marcha solo mientras Isabel retorna a su casa, bajo la lluvia, por la calle Mayor. En el último plano ella contempla el caer de la lluvia tras los cristales de su casa… (pp. 401 – 402).

Como se puede comprobar, esta película narra de nuevo la historia de una joven provinciana a la que un grupo de caraduras le gastan una pesada broma, haciéndole creer que finalmente ha encontrado al amor de su vida. A través de esta sinopsis, y como señala la investigadora Virginia Guarinos (2007), Juan Antonio Bardem mantiene la idea y la trama principal de la obra teatral de referencia (p. 63). De este modo, la broma que sufre la protagonista vuelve a ser el detonante que propicia todos los sucesos narrados en la cinta de 1956.

En lo que respecta a la estructura, Juan Antonia Bardem presenta al espectador una historia lineal, sin saltos en el tiempo, en la que los acontecimientos se desarrollan de forma cronológica. Atendiendo a las palabras del investigador Carlos Sarrio Fernández (2013 - 2014) publicadas en la revista *Isla de Arriarán* (nº 40 - 41), la película a estudio "supone un profundo discurso sobre su época, sin que para ello haya tenido que recurrir a la grandilocuencia, es un relato pausa, comedido, rico en matices y construido con multitud de recursos cinematográficos" (p. 466). Profundizando en los aspectos técnicos, Bardem no duda en utilizar todo tipo de planos, encuadres cuidados y unas composiciones que "generalmente son simétricas y centradas, lo que no impide que los actores, figurantes y objetos se muevan o sean movidos con toda libertad" (Sarrio, 2013 – 2014, pp. 469 - 470). Como se ha comentado anteriormente, este director madrileño utiliza en su nuevo proyecto cinematográfico una estética naturalista, muy próxima al neorrealismo italiano. Para ello, Bardem "se sirve con profusión de los espacios abiertos, que no intenta transformar, son idóneos para la historia que cuenta y el modo de vida de la sociedad y época que representa" (p. 470).

Continuando con el argumento del *film*, se debe destacar el cambio género que ha sufrido la historia original, ya que Juan Antonio Barden decide eliminar las situaciones cómicas e hilarantes presentes en la pieza de referencia para dejar paso, de forma exclusiva, al carácter más dramático de la historia. Así, Bardem utiliza la dureza de la situación, la falta de empatía hacia la protagonista por parte del grupo de graciosos, la soledad y la posibilidad de que el desenlace suponga un gran sufrimiento para la joven, como pilares para su narración.

Por otro lado, esta tesis doctoral ha querido hacer mención del "relativo éxito de público" (Monterde, 1998, p. 403) cosechado por la nueva cinta de Juan Antonio Bardem. A nivel nacional, *Calle Mayor* (1956) no logró los resultados esperados, estando tan solo 28 días en cartel en los cines madrileños, y 22 días en los cines catalanes[127]. No obstante, fuera de las fronteras nacionales, "la película de Bardem fue acogida con éxito y reclamada en varios mercados internacionales" (Cerón, 1998, p. 141). Además, la cinta llegó a estrenarse en Nueva York, "donde su estilo fue comparado con el realismo íntimo de Henry James" (p. 141). De hecho, se debe señalar el galardón que esta película logró en el Festival de Venecia,

[127] Estos malos resultados en taquilla pueden estar vinculados con los incidentes ocurridos durante la grabación de la obra, la mala fama del director madrileño y los rumores de plagio que acechaban al director del *film*.

al ganar, junto a *Gervaise* (René Clément, 1956), el Premio a la Crítica Internacional. Además, la actriz protagonista, Betsy Blair, también obtuvo una mención especial por parte del jurado, premiando de esta forma la interpretación llevada a cabo por la joven norteamericana.

Una vez analizadas y detalladas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación se dispone a comparar minuciosamente las semejanzas y las diferencias existentes entre ellas. El objetivo de este análisis es demostrar si la cinta de 1956 es un *remake* cinematográfico, o no, de la película de 1936 dirigida por Edgar Neville. Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos cintas con idénticas, ya que ambas son películas sonoras que carecen de intertítulos, basan su argumento en una pieza teatral común, pertenecen al mismo género cinematográfico y fueron rodadas en blanco y negro. Además, ambas transcurren en un pequeño pueblo de provincia, mostrando así la España rural de aquella época. No obstante, la única diferencia encontrada entre ambas es que la duración del metraje es superior en el *film* de 1956.

Por otro lado, y profundizando en dichos aspectos, esta investigación ha podido comprobar que la película de Juan Antonio Bardem cuenta con una calidad técnica y narrativa superior que la pieza original, ya que se incorporan nuevos recursos fílmicos a la película, se mejoran las técnicas cinematográficas empleadas y se otorga un mayor dinamismo a la historia filmada. Así, la película de 1956 utiliza una gran variedad de planos e incorpora el uso de los nuevos avances técnicos (grúas, panorámicas, *travellings*, etc.). En definitiva, el uso de estos nuevos elementos fílmicos muestra cómo ha cambiado y evolucionado el séptimo arte español.

En otro orden de cosas, y debido a que estas dos obras se realizan en décadas distintas, la cinta de 1956 muestra una sociedad más actual respecto a película de 1936. A través de esta nueva película, se puede ver una gran evolución social y cultural de la España de los años 50, con respecto a la España de mediados de la década de los años 30. De este modo, el espectador puede ver nuevos modelos de coche, diferencias en la arquitectura, en la distribución de las ciudades, la llegada de nuevos productos y cambios en la ropa de los protagonistas.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes partícipes en ambas obras, esta investigación debe señalar que existen grandes diferencias entre ellos. Así, el personaje femenino protagonista de la cinta de 1936 se llama Flora, una mujer soltera a la que un grupo de graciosos le gastan una broma. No obstante, el nombre de este personaje cambia en la cinta de 1956 y pasa a llamarse Isabel. En cuanto a las características físicas, ambos directores presentan a dos mujeres completamente distintas en lo que respecta a la altura, el peso e incluso los rasgos físicos. Así, Flora es una mujer baja, gorda y poco atractiva físicamente, mientras que Isabel es una chica de unos treinta y pocos años, rubia, delgada y alta. No obstante, y a pesar de sus diferencias, ambas mujeres vivirán una trama personal muy similar, compartiendo ilusión y enamoramiento, que posteriormente se convertirá en dolor, vergüenza y tristeza.

Continuando con los personajes que se mantienen en ambas cintas, la obra de 1956 también cuenta con la presencia de un hombre protagonista. En la película original será conocido como Galán mientras que en la cinta de 1956 pasará a llamarse Juan. En lo que respecta a Federico, amigo de Juan en la cinta de 1956, esta investigación ha podido encontrar ciertas similitudes entre este personaje y Picavea, el joven amigo de Galán del *film* de 1936. Profundizando en esta teoría, se debe recalcar que el joven Picavea cuenta con un peso argumental mayor en la cinta de 1936, ya que también está enamorado de Araceli. Sin embargo, en la cinta de 1956 no siente atracción por Isabel, pero no duda en contarle la verdad y proponerle que se marche a Madrid con él. En definitiva, en ambas historias se mantiene la estructura de un pandilla dirigida por un cabecilla que será la voz cantante. No obstante, y a pesar de que comparten un mismo esquema, la cinta de 1956 modifica sus nombres, sus profesiones y sus características físicas.

En otro orden de cosas, esta nueva película también elimina la presencia de don Gonzalo, Araceli y don Marcelino. Al excluir a estos personajes, Juan Antonio Bardem también elimina sus tramas personales y las vinculaciones que pudiesen tener con los personajes protagonistas de la obra. De este modo, Isabel no tendrá ningún hermano que se preocupe por ella, ni ninguna sobrina. Por otro lado, y atendiendo a los nuevos personajes incorporados a la narración de 1956, Isabel vivirá con su chacha y su madre en una importante casa de la zona. Además, esta obra también incluye a Federico, amigo de Juan; don Tomás, un hombre culto y listo que rechaza una oferta laboral de Federico; y Tonia y Pepita, dos prostitutas del pueblo, amigas de Juan y su pandilla.

En lo que respecta al argumento, y como se ha comentado anteriormente, ambas narraciones tan sólo tienen en común la idea original y la trama principal. No obstante, esta investigación ha querido destacar la existencia de otras similitudes. Así, estas dos películas transcurren en ciudades provincianas anónimas que representan a la sociedad, la cultura y la forma de ser de la época. Además, utilizan la figura de la "solterona" como una condición peyorativa y despectiva hacia la mujer. Así, serán duramente juzgadas por la sociedad de la época, haciéndoles pensar que ya no podrán encontrar el amor, y que por lo tanto su vida no podrá estar nunca completa. Atendiendo al elenco masculino, se mantiene el grupo de jóvenes de clase media se burlarán de una mujer soltera con el único objetivo de divertirse y entretenerse, sin llegar a pensar en ningún momento en sus sentimientos. Por otro lado, permanece la broma pesada que sufre Flora/Isabel como un elemento clave en ambas narraciones, la ilusión de la joven al comprobar que hay un chico que se interesa sentimentalmente por ella, los primeros paseos que realiza la pareja, los remordimientos del personaje masculino, sus ganas por contar la verdad y la insistencia del grupo de caraduras en impedírselo. Finalmente, se mantiene el final en el que la joven se entera de que todo ha sido una broma y acepta los hechos con tristeza, pero con resignación. Sin embargo, se debe señalar que cambia el enfoque del mismo, ya que Bardem elimina cualquier rastro de comedia e incorpora un mayor dramatismo al desenlace.

Continuando con las modificaciones llevadas a cabo en la cinta de 1956, Juan Antonio Bardem decide cambiar la forma en la que la protagonista descubre que Galán/Juan está enamorado de ella. En la obra de 1936, dicha noticia se da a través de una carta redactada por los amigos de Galán, en la que el joven estaría declarando su amor a Flora. Sin embargo, en la narración de 1956, Juan se declara a Isabel durante una procesión por calle principal de la ciudad. Como se ha comentado anteriormente, esta nueva obra suprime de su narración a un gran número de personajes recogidos en la cinta original, por lo que carecerá de cada una de las tramas personales de dichos personajes. De este modo, el *film* de 1956 no mostrará el interés de Galán por la joven Araceli, las conversaciones de ambos a escondidas o el final feliz de la pareja.

Por otro lado, esta obra también suprime la presencia de don Gonzalo, la felicidad del susodicho al comprobar que su hermana tiene novio, sus trucos de magia durante una celebración o la fiesta de compromiso que organiza para la feliz pareja. Además, y continuando con las escenas eliminadas, Juan Antonio Bardem decide excluir de su obra la

nueva broma que el grupo de jóvenes organiza para que Galán pueda salir ileso de la burla que ellos organizaron. Además, también elimina la paliza que don Gonzalo le propicia a Tito Giloya, cabecilla de la banda y culpable de todo lo ocurrido, y las escuchas de Flora desde su cuarto,

Atendiendo a las incorporaciones, Juan Antonio Bardem muestra nuevas bromas a otros vecinos del lugar, las conversaciones entre Federico y don Tomás, las burlas que recibe la joven Isabel por su soltería y los consejos que Chacha le da a la protagonista. Además, se desarrolla de una forma más lenta la falsa relación entre los protagonistas y se añaden las imágenes filmadas en el prostíbulo que trabaja Tonia y Pepita.

Una vez comparadas estas dos obras a estudio, se puede comprobar que existen ciertos elementos en común entre ellas que las vinculan de forma clara, aunque también hay alteraciones debido a que cada autor desarrolla su *film* desde una perspectiva distinta. En este sentido, cabe destacar que el cambio de género y el interés de Juan Antonio Bardem por hacer una adaptación libre, dramática y realista. No obstante, estas dos narraciones cinematográficas respetan la idea y la trama principal de la obra de teatro de referencia, permitiendo establecer un esquema narrativo común entre ellas. De este modo, y a pesar de las modificaciones, Bardem no altera la esencia de la obra, ni a sus protagonistas. Así, el realizador respeta la figura de la mujer soltera, provinciana y deseosa de encontrar al amor de su vida, al igual que al joven influenciable por sus amigos que termina formando parte de una dolorosa broma pesada. Todo ello en un ambiente provinciano donde cualquier acontecimiento causa un enorme revuelo. Debido a todo esto, se establece la cinta de 1956 es un *remake* libre de base argumental de película de 1936 dirigida por Edgar Neville.

El difunto es un vivo

- Original: *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941)
- Primer *remake*: *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1955)

En 1941, el director, guionista y productor vallense Ignacio F. Iquino estrena su nueva película *El difunto es un vivo*. Esta obra, una divertida comedia llena de enredos disparatados y protagonizada Antonio Vico, Mary Santamaría y Guadalupe Muñoz, se basa en una obra de

teatro homónima escrita por Francisco Prada y el propio Ignacio F. Iquino en 1939. Cabe señalar que este largometraje es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo al proyecto teatral de referencia, el 30 de junio de 1939, Iquino y Prada llevan a las tablas del Teatro Fontalba de Madrid su nueva obra titulada *El difunto es un vivo.* Cabe señalar que estos dos libretistas forman una importante pareja artística en el mundo del teatro con importantes de proyectos como *Celedonio se divierte* (1940), *Mis simpáticos enemigos* (1941), *Un enredo de familia* (1943), *Tres maridos en globo* (1949) o *Las ocho mujeres de Adán* (1949). En este sentido, Ángel Comas Puente (2001), autor de la tesis doctoral *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífica Ignacio F. Iquino*, explica que Iquino "escribió casi la totalidad de sus producciones teatrales en colaboración con Francisco Prada […] a quien tuvo también como co-guionista cinematográfico en ocho largometrajes" (p. 435).

Profundizando en la obra teatral de 1939, se trata de un disparate cómico estructurado en tres actos. En este sentido, Ángel Comas (2005), autor del libro *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquime (1930 – 1975),* define esta obra de teatro como una "enrevesada comedia de enredos, suplantación de personalidad y equívocos" (p. 89)[128]. Por su parte, Juan Antonio Ríos Carratalá (2003), autor del libro *Dramaturgos en el cine español (1939 – 1975),* asegura que:

> Este "disparate" es un ejemplo de la tendencia a la evasión que manifestó un teatro concebido al margen de la realidad coetánea. Francisco Prada y su inseparable colaborador en tareas teatrales y cinematográficas presentan una interminable sucesión de enredos y equívocos puestos en escena con recursos cómicos algo rancios, incluso para aquella época. Consiguieron las sonrisas de un público aliviado y contento por el simple hecho de continuar vivo, como el difunto de la obra que poco después, en 1941, se convertiría en la base del primer largometraje en el que colaboró Francisco Prada (pp. 266 – 167).

[128] Traducción personal del texto original redactado en catalán.

Por otro lado, y atendiendo a la prensa de la época, los expertos consideran que "la obra pertenece, por su contextura y manera, al juguete cómico, entre sainetón y vadevil, con situaciones animadas, no muy originales, pero de fácil y seguro efecto, no exenta en ocasiones de rasgos felices"[129].

En cuanto al argumento de la obra de teatro de 1939, el escritor madrileño Luis Araujo-Costa publica en el diario *ABC* (01/07/1939) una detallada crónica sobre la pieza teatral de referencia en la que se resume la historia interpretada sobre las tablas del teatro madrileño.

> *El difunto es un vivo* realiza un admirable trabajo escénico al dar fisionomía, contornos y una caricatura no muy exagerada a un personaje verdaderamente de figuración, que finge un suicidio y toma el nombre y, las apariencias de un hermano suyo gemelo, que se le parece, con el fin de enamorar a su propia mujer, que antes se le mostró desdeñosa por las manías y rarezas que le daban carácter y que acaba comprendiéndole y amándole como corresponde a los matrimonios bien avenidos, que estuvieron a punto de separarse por no fijarse ella en las cualidades que él ocultaba con un exterior brusco y estrambótico (p. 17).

En lo que respecta al terreno cinematográfico, en 1941, dos años después del estreno de la obra de teatro *El difunto es un vivo* (1939), el director catalán Ignacio F. Iquino lleva por primera vez a la gran pantalla dicha pieza. Así, y como se puede comprobar, Iquino es el responsable tanto de esta nueva película como de la obra teatral de 1939. No obstante, en esta ocasión, Iquino no cuenta con Prada para la realización del guión de la obra, siendo el director tarraconense el único responsable del proyecto, a pesar de utilizar como base argumental la pieza teatral que ambos realizan de forma conjunta.

Atendiendo al equipo técnico y artístico de la película partícipe en el *film* a estudio, hay que destacar el trabajo realizado por Iquino como director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Aureliano Campa, José Ruiz de Azagra, Isidoro Golberger, Juan Serra y Emilio Ferrer fueron los encargados de la producción, la música, la fotografía, el montaje y los decorados, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el

[129] C. De C. (01/07/1939) "El difunto es un vivo", comedia en tres actos de los señores Prada e Iquino. *Vida Teatral*, Madrid.

elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Antonio Vico, Mary Santamaría, Guadalupe Muñoz, Paco Martínez Soria y Luis Porredón, entre otros. Con esta obra, Iquino presenta una película cómica con varios números musicales, categorizada dentro del cine sonoro, con una duración de 78 minutos y rodada en blanco y negro. Atendiendo a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la empresa Campa P.C., mientras que CIFESA fue la encargada de la distribución de la misma.

Por otro lado, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente existen ejemplares de la cinta a estudio, lo que permite realizar un visionado directo del material filmado. Además, también se han localizado una gran cantidad de fotogramas del film de 1941 digitalizados en la base de datos de la Filmoteca de Cataluña, a través de los cuales se pueden conocer ciertos aspectos de la decoración, el *atrezzo* o el vestuario de la obra.

Atendiendo al argumento del *film,* la película de 1941, al igual que la obra de teatro de 1939, narra la historia de un matrimonio, Inocencio y Elsa que tienen grandes disputas debido a sus diferentes gustos. Así, Inocencio quiere una vida tranquila, en su casa y con sus animales, mientras Elsa prefiere una intensa vida social donde poder realizar fiestas e invitar a mucha gente. Debido a sus diferencias, Elsa decide separarse de su marido e Inocencio intenta suicidarse desesperado. En ese momento, el protagonista del *film* recibe la noticia de que acaba de fallecer su hermano Fulgencio, un gran pianista que residía en el extranjero. A pesar de ser una triste noticia, Inocencio decide hacerse pasar por su hermano y, gracias a la ayuda de su amigo Lucas, hace creer a la familia que Inocencio finalmente se ha suicidado. Pasados unos días, aparece por la casa el falso Fulgencio y las grandes muestras de cariño en su recibimiento le sorprenden. La nueva personalidad, su carisma, alegría e ingenio hacen que la gente esté encantada con él. Además, Elsa supo, desde el primer momento, que realmente quien estaba detrás de Fulgencio era su Inocencio.

En este sentido, Iquino presenta una trama centrada en los enredos, con personajes estereotipados típicos del género cómico y cuya única misión es hacer reír al espectador. Atendiendo a este último aspecto, Ángel Comas (2001) asegura que el director de la obra "potencia la vis cómica o las características peculiares de cada actor" (p. 40). No obstante, la evolución psicológica de cada personajes es "nula o ilógica" (p. 40). Como se puede comprobar, esta nueva cinta mantiene el argumento narrativo de la obra teatral de referencia, ya que el director tarraconense evita modificar las tramas principales o cambiar a los

personajes protagonistas debido a que el éxito de la comedia de 1939 recae en lo absurdo de la situación, el buen desarrollo de la historia y el carisma de los personajes retratados con unas personalidades divertidas. Así, , el periodista Miguel Ródenas (28/11/1941), realiza una breve reseña cinematográfica de la obra a estudio, en la que sostiene que "nada o casi nada hay en la película que no hayamos visto ya en la producción teatral, forjada sobre la base de situaciones absurdas, chistes de grueso calibre y arbitrariedades escénicas, todas muy graciosas" (p. 18).

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1956, quince años después del estreno de la película de Iquino, el director y guionista igualadino Juan Lladó[130] estrena su nueva película *El difunto es un vivo*. Esta obra, una divertida comedia de enredos y protagonizada por Paco Martínez Soria, Mary Santpere y José Sazatornil, se basa en una obra de teatro homónima escrita por Francisco Prada y el propio Ignacio F. Iquino en 1939. Cabe señalar que este largometraje es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza y el último trabajo que Lladó realiza como director. Por otro lado, y al igual que la obra original, esta nueva cinta cuenta con ejemplares conservados en la actualidad a través de los cuales se puede realizar una visualización de la película a estudio.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film*, esta investigación ha querido destacar el trabajo realizado por Juan Lladó como director y guionista de la película. En lo que respecta al guión de esta nueva obra, el cineasta contó con la colaboración de Manuel Bengoa, Armando Matías Guiu y José María Nunes. Continuando con el resto de departamentos, José Casas Augé, Alfredo Fraile, Manuel Infiesta y Ramón Quadreny fueron los encargados de la música, la fotografía, la producción y el montaje, respectivamente. Con esta película, Lladó presenta un *film* sonoro, con una duración de 91 minutos y rodado en color. En lo que respecta a la producción, este film fue llevado a cabo por la compañía IFI Producción S.A, mientras que la distribución estuvo a cargo de IFISA.

Atendiendo al elenco actoral partícipe en este nuevo proyecto fílmico, debe destacarse la presencia del actor aragonés Paco Martínez Soria. Este actor, que ya participó anteriormente en la cinta original ocupando un papel secundario, será el protagonista indiscutible del *film*, interpretando el papel de Rosendo y Fulgencio. Para ello, Martínez

[130] Debido al temprano fallecimiento del director catalán, la carrera cinematográfica de Juan Lladó fue breve y corta. En este sentido, la obra a estudio en este apartado supone el último trabajo fílmico del realizador barcelonés.

Soria hace uso de su personalidad, su carácter y su fama. Además, los rasgos tan característicos del actor, junto con su habilidad de hacer reír al espectador, hacen que Lladó presenta una entretenida comedia de enredos y equívocos. Además, en la obra también participan Mary Santpere, José Sazatornil, Mercedes Monterrey, Gustavo Re, Juan Segarra, Miguel Fleta, Maruja Bustos y Rafael de Córdoba, entre otros.

Atendiendo al argumento narrado en esta nueva cinta, Lladó y su equipo repiten la historia base de la obra original. De este modo, se puede ver que Rosendo, personaje protagonista de esta historia, quiere una vida tranquila alejado de la intensa vida social de su esposa, una amante de las fiestas y de las celebraciones. Así, ambos personajes son completamente opuestos en cuanto a aficiones, gustos o preferencias, lo que desemboca en grandes peleas y desprecios continuos. Ante esta situación, y aprovechando que su hermano gemelo ha fallecido, Rosendo no duda en fingir su muerte y, gracias a tu amigo Luquitas, se hace pasar por él ante su familia. De este modo, este personaje vive la vida de su hermano y deja atrás su aburrida monotonía.

En cuanto a la prensa del momento, los expertos cinematográficos critican los tópicos empleados, la falta de gracia y el resultado pobre que engloba a la narración. Además, se juzga el lenguaje empleado en ciertas ocasiones, junto a los decorados de la obra, que en momentos llegan a ser pretenciosos. Sin embardo, se debe hacer hincapié en la evolución técnica y cinematográfica recogida en esta nueva obra. Así, y debido al paso del tiempo y a los avances llevados a cabo en el séptimo arte, Iquino presenta una película más ágil, dinámica y con un cuidado fílmico mayor. Además, existe una actualización social y cultural reflejada en el vestuario de los personajes, la decoración de las localizaciones y en la mentalidad de los personajes. De este modo, la obra se adecua a la etapa social del momento, haciendo que el espectador se identifique cultural y socialmente con los protagonistas del *film*.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color en el metraje de 1956. En lo que respecta a las semejanzas, ambas

son cintas sonoras, basadas en una pieza teatral común, categorizadas dentro del género cómico y con diversos momentos musicales.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estas dos obras transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas adecúa su historia al presente, mostrando así la sociedad del momento. No obstante, y a pesar de que se desarrollan en décadas diferentes, ambas mantienen una gran cantidad de elementos comunes. Así, estas dos películas muestran a una pareja sin hijo de clase media-alta y con los que vive la madre de uno de ellos. Además, se puede ver un hogar de grandes dimensiones con servicio y en el que se realizan muchas fiesta. Por otro lado, ambos cineastas muestra a una pareja formada por una mujer de la alta sociedad de la época deseosa de celebrar actos sociales y un hombre hogareño que es feliz con sus hobbies. Por último, cabe señalar que estas dos películas retratan la moda, lujos y estilos típicos de cada una de las décadas en las que tienen lugar las acciones de la obra.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras cuentan con los mismo protagonistas, a pesar de que se producen ciertos cambios con los nombres. Además, estos metrajes también respetan las tramas de cada uno de ellos, su arco argumental y su recorrido a lo largo del *film*. Profundizando en ellos, se ha podido comprobar que Elsa, Mauricio, Luquitas y Fulgencio, el hermano del protagonista, no sufren ningún cambio, mientras que Inocencio, y Doña Urraca pasan a llamarse Rosendo y doña Adela.

En cuanto al argumento de los *films*, ambas obras narran una historia idéntica ya que las tramas presentadas por Lladó coinciden con las que Iquino llevó a la gran pantalla en 1941. Como se puede comprobar, estas dos obras, sencillas y divertidas, entretienen sin ninguna pretensión. Con ellas, el espectador disfruta de un cine cómico, cargado de enredos, situaciones disparatadas y con un final feliz tan característico en los *films* de esta década. En este sentido, la película del director barcelonés no elimina ninguna escena de la obra original, pero sí cambia algunos aspectos e incorpora nuevos elementos narrativos. Atendiendo a los cambios llevados a cabo, Lladó decide modificar el *hobby* del personaje protagonista, pasando de ser un hombre amante de los animales a un manitas que arregla cualquier objeto roto o estropeado. Por otro lado, se cambia la falsa muerte del protagonista, ya que en la obra original Inocencio finge ahogarse en el río, mientras que en la obra de Lladó, Rosendo muere en una explosión de gas. No obstante, los dos personajes logran cumplir su objetivo: simular su muerte y llevar a cabo su plan.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones narrativas recogidas en la obra de 1956, Lladó amplía el número de situaciones cómicas, aumentando los números de baile, las canciones y las escenas folclóricas con tintes andaluces. Además, también muestra a Elsa, mujer de Rosendo, coquetea con otros hombre para poner celoso a su marido. Por otro lado, se incorpora escenas en las que se recoge el trato especial que Elsa ofrece al falso Fulgencio. Esta hospitalidad, ampliada y potenciada en la obra de 1956, muestra a Elsa llevando el desayuno a la cama a su supuesto cuñado, ayudándole con la elección de la ropa y muchas más atenciones que la obra de 1941 no recogía entre sus planos.

En lo que respecta al desenlace de la obra de 1956, Juan Lladó no concluye su narración de la misma manera que la cinta original. Así, los personajes no deciden irse en coche segundos antes de que la obra llegue a su fin, sino que se muestra que la pareja ha cambiado y ahora se llevan bien. Para ello, el director catalán muestra a una joven Elsa interesada en los hobbies de su marido, intentando arreglar cualquier objeto que se encuentre roto en la casa, mientras que Rosendo, vestido de etiqueta, pretende convencer a su esposa para poder ir a una fiesta de etiqueta. Con esta escena, los personajes intercambian sus inquietudes y objetivos, con el fin de agradar a su cónyuge. De este modo, se antepone el amor hacia la otra persona que hacia uno mismo. Además, Lladó se permite una última situación cómica, mostrando a Doña Adela, suegra del protagonista, feliz ante varios objetos rotos que podrán arreglar de forma conjunta.

A lo largo de este análisis se ha podido demostrar que Lladó vuelve a plasmar en la gran pantalla el argumento original de la obra de 1941. No obstante, en esta ocasión, incorpora el color al metraje, amplía el final e introduce pequeñas modificaciones que no alteran en ningún momento el desarrollo de la historia. base Por otro lado, los personajes principales, al igual que sus correspondientes tramas, evoluciones y arcos argumentales, son retratados de nuevo en esta cinta. Atendiendo a todo ello, esta investigación establece que la obra de 1956, dirigida por el director catalán Juan Lladó, es un *remake* semipuro de actualización temporal de la película El difunto es un vivo, estrenada en 1941 y realizada por Ignacio F. Iquino.

El expreso de Andalucía

- Original: *Al margen de la ley* (Ignacio F. Iquino, 1936)
- Primer *remake*: *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira, 1956)

En 1936, el director, guionista y productor tarraconense Ignacio F. Iquino estrena, tras varios cortometrajes a sus espaldas[131], la película *Al margen de la ley*, su primer *film* de ficción. Esta obra, un *thriller* lleno de intriga y protagonizado por Rosita de Cabo, Frank Cabullana y Asunción, basa su argumento en "uno de los episodios más sonoros de la crónica negra de la dictadura" (Gubern, 1977, p. 153). Así, Iquino centra su obra en el famoso crimen del Expreso de Andalucía sucedido el 11 de abril de 1924. En este sentido, el cineasta decide no suavizar lo ocurrido y muestra con toda crudeza y realismo unos acontecimientos que tuvieron en vilo a toda España.

Profundizando en el hecho histórico, una banda de atracadores, que estuvo formada por José María Sánchez Navarrete, José Donday "Pildorita", Honorario Sánchez Molina, Antonio Teruel y Francisco de Dios Piqueras, decidió robar el dinero que el tren correo de Andalucía transportaba en la línea Madrid – Sevilla. Para ello, Navarrete, Teruel y Piqueras se subieron al tren en la parada que hace el convoy en Aranjuez. Una vez dentro, y al comprobar que la botella con narcóticos no había hecho efecto, los tres ladrones asesinaron sin piedad y con mucha violencia a los dos trabajadores del convoy. Segundos después, los ladrones desvalijaron el vagón de forma apresurada y se bajaron en la parada de Alcázar de San Juan para regresar a la capital.

Sin embargo, las autoridades no descubrieron lo sucedido hasta que el tren no llegó a Córdoba y a partir de ese momento el crimen recorrió toda España. En este sentido, la primera pista llegó gracias a Miguel Pedrero, un taxista que afirmó haber llevado a un hombre de la estación de Aranjuez hasta la de Alcázar de San Juan para recoger a tres hombres y reemprender luego el camino hacia Madrid. Además, señaló que el servicio fue caro, pero que los clientes no dudaron en dejarle una buena propina. A partir de esta declaración, más ciudadanos se pusieron en contacto con la Policía. Así, un churrero del barrio explicó a las autoridades que había servido churros a cuatro hombres la madrugada del

[131] Como ya se ha comentado, antes del estreno de su primera película, Ignacio F. Iquino ya había dirigido dos cortometrajes y un documental. No obstante, la información que se conserva de estas primerizas creaciones del director catalán es escasa y poco exacta.

sábado y que uno de ellos, vecino del barrio, tenía la cara cubierta de golpes. Poco después, dos serenos declararon que esa noche habían visto a Antonio Teruel, con la cara magullada, y a otro hombre entrar en la casa del primero.

Siguiendo las pistas, la Policía llegó hasta la casa de Teruel y descubrieron el cuerpo del susodicho con un disparo en la sien y una nota en la que reconocía sus crímenes. Además, su mujer también confesó que su marido había pasado la noche del viernes fuera y que cuando regresó, lo hizo en compañía de Francisco Piqueras. A continuación, fueron detenidos Sánchez Navarrete, en su domicilio, y Honorio Sánchez, en su finca. Por último, Francisco Piqueras fue arrestado camino a Badajoz, desde donde pretendía llegar a Portugal y, desde allí, a Sudamérica. Por su parte, Pildorita, logró huir a Paris, pero estando en la ciudad francesa se entregó en la Embajada española, confesando allí sus crímenes. Finalmente, estaba banda de atracadores fue juzgada y Navarrete, Sánchez Molina y Piqueras fueron ejecutados con el garrote vil. Por su parte, José Donday fue condenado a veinte años de cárcel, mientras que las dos mujeres acusadas de encubrir los delitos quedaron absueltas.

En este sentido, la brutalidad de los hechos conmocionaron a la sociedad española del momento y a esto se le debe sumar el gran revuelo mediático provocado. Con el paso del tiempo, los hechos delictivos de esta banda de atracadores llegaron a ser la trama principal de varias películas cinematográficas[132], la historia central de diversas novelas literarias[133] y el argumento narrativo de un episodio serial[134]. No obstante, en esta investigación únicamente se analizarán las dos obras cinematográficas que recogen el famoso crimen. Atendiendo a la primera de ellas, en 1936, el director catalán Ignacio F. Iquino lleva por primera vez a la gran pantalla lo ocurrido en el expreso de Andalucía la noche del 11 de abril de 1924. Para ello, Iquino realiza una película policiaca cuyo eslogan, "un homenaje a los mártires del deber", anticipa las intenciones del *film*. Además, la publicidad relacionada con la obra describe este nuevo proyecto como "un film emocionante" y la califica como "la primera película española de emociones inéditas" (*Arte y Cinematografía*, 1935, nº 400, p. 367).

[132] Las películas relacionadas con dichos acontecimientos son *Al margen de la ley* (Ignacio F. Iquino, 1936) y *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira, 1956).
[133] Algunos de los libros basados en el famoso crimen son *La banda del expreso de Andalucía. 1924 – El crimen del directorio militar* (Francisco Pérez Abellán, 1986); *El crimen del expreso de Andalucía.* La novela corta, nº 25 (Ernesto de Gulman, s.f.) y *El crimen del expreso de Andalucía, el crimen de los novilleros* (Francisco Pérez Abellán, 2006).
[134] En 1985, Televisión Española estrena una serie titulada *La huella del crimen*, en la que se recreaban importantes casos y crímenes de la crónica negra española. En 1991, durante la segunda temporada de la serie, el director salvadoreño Imanol Uribe presenta *El crimen del expreso de Andalucía*, trasladando así a la pequeña pantalla lo ocurrido en la línea Madrid – Cádiz el 11 de mayo de 1924.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación destaca el trabajo realizado por Ignacio F. Iquino como director y guionista. En lo que respecta al resto de departamento, Ramón Ferrés fue el encargado de la música, mientras que Emilio Foriscot y Sebastián Perera fueron los responsables de la fotografía del *film*. En lo que respecta al reparto actoral de la obra, esta película contó con Rosita de Cabo, Frank Cabullana, Paco Martínez Soria, Asunción Casal, Samuel S. Crespo, Juan de Landa y Federico Gandía, entre otros. Con esta obra, Iquino presenta un *thriller* silente y rodado en blanco y negro. Atendiendo a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por Emisora Films, una compañía cinematográfica fundada por Ignacio F. Iquino y su cuñado Francisco Ariza. En este sentido, el investigador Pepe Coira (2004), autor del libro *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*, destaca que la singularidad de esta empresa "era el resultado de combinar para su funcionamiento los conceptos de estructura industrial y empresa familiar" (p. 139).

En lo que respecta a la cinta estudio, ésta se estrena en Barcelona en 1936, pero posteriormente fue posteriormente prohibida. En este sentido, el propio Iquino lo explica en una entrevista concedida a la revista *Primer Plano* (07/02/1954) y que fueron recogida por el historiador Ángel Comas (2011) a lo largo de su tesis doctoral. En dicha publicación, el cineasta asegura que el motivo de esta prohibición fue la presencia de un personaje homosexual en la narración, ya que "lo que ocurrió es que el auténtico invertido, el que fue cómplice del crimen y estaba en la cárcel, era amigo de un ministro, que también era maricón, digo yo, y claro se sentiría retratado y como resultado, prohibieron la película" (p. 20). Sin embargo, y con la llegada de la censura franquista la película fue prohibida y el director tuvo que modificarla para incorporar los cambios impuestos por el régimen. De hecho, la obra incluso tuvo que cambiar su título. Una vez solventados los problemas legales, la obra logró ser autorizada y fue presentada en Madrid en 1941, cinco años después de su estreno oficial.

Antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta a estudio, algo que dificulta el estudio directo de la misma. No obstante, y a pesar de que la obra está desaparecida, existen diversas investigaciones e informaciones especializadas que mencionan el proyecto fílmico a estudio. Además, la Filmoteca de Cataluña recoge en su Repositorio Digital varios fotograma de la obra, en los que se puede ver a los actores, el vestuario empleado y detalles de los decorados. No obstante, dichas imágenes suelen ser

primeros planos de los actores o planos generales de los mismos, por los que se desconocen las acciones que están llevando acabo o sus intenciones.

Debido a que la cinta original está desaparecida, y ante la imposibilidad de visionar el obra a estudio, esta investigación ha considerado adecuado citar textualmente, y a pesar de su extensión, el resumen argumental recogido por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su libro *Catálogo del cine español. Films de ficción , 1931 – 1940 , Volumen F-3*.

> El director de la cárcel de Madrid pone en libertad al Baraja y le recomienda que procura enmendarse si no desea volver por allí, a lo que el truhán responde con una despectiva carcajada. Por el camino contempla un bando que notifica el Estado de Guerra, cuya lectura le enfurece, y al llegar a su hogar una pobre mujer acongojada le recibe con inmensa alegría. Cuando el Baraja comprueba que el único capital que reúnen entre los dos asciende a treinta céntimos, promete hacerse rico a cualquier precio y, desoyendo las súplicas de su mujer, sale en busca de un colega llamado Conde. Como primera medida deben agenciarse documentación falsa y van a solicitársela al Paisano, un usurero que se aloja en una pensión cercana. En ese preciso instante, el Paisano está estudiando el modo de atracar una ambulancia de correos junto a su socio el Empleado y un parado conocido como Posturitas, y aprovecha la visita del Baraja y el Conde para proponerles entrar en el negocio, los cuales, ante la perspectiva de embolsarse varios millones, aceptan el trato. De acuerdo con el plan previsto, salen de Madrid en taxi hacia una parada de la línea férrea, donde tres de ellos penetran en el vagón correo mediante permisos falsificados, mientras Posturitas se queda custodiando el taxi que servirá para recoger a sus compinches en una estación determinada. El Paisano, cerebro de la operación, no toma parte en la misma. Durante el viaje en tren, uno de los ambulantes comenta que aquella remesa no supera los diez mil duros, en vista de lo cual el Conde y el Empleado piensan en aplazar el robo, pero el Baraja, para quien la suma citada supone una gran fortuna, no atiende a razones y golpea al ambulante jefe hasta matarlo. Al darse cuenta de la situación, el auxiliar se enfrenta a los salteadores en feroz lucha, que el Baraja solventa disparando contra el agente. Una vez saqueados los envíos, la banda regresa a la capital por carretera y el botín se reparte en la vivienda del Baraja. No tarda la Policía en cursar órdenes de captura, y cuando Posturitas se entera por la prensa del

> imprevisto desenlace, ya que lo convenido era sólo narcotizar a lo ambulantes, decide deslingarse del caso cediendo su parte al Baraja, pero al entrar en su buhardilla lo encuentra muerto con un tiro en la sien. Retrocede Posturitas asustado y cae al vacío arrastrando tras de sí el frágil pasamanos de la escalera. Detenida la mujer del Baraja y sabiendo que su esposo se ha quitado la vida al verse acorralado, ésta facilita datos suficientes para procesar a los autores del crimen por la vía militar. A pesar de la digna defensa del abogado correspondiente, el fallo del tribunal es inflexible, condenando a la máxima pena a quienes con tales procedimientos intentan vivir al margen de la ley (pp. 37 – 38).

Como se puede comprobar a través de las palabras de Heinink y Vallejo, el director barcelonés utiliza el crimen de referencia como base argumental de su obra. Debido a la fidelidad narrativa que el director barcelonés emplea en su obra, y ante la relevancia histórica del acontecimiento, el espectador conoce desde el primer momento el desenlace de la cinta. No obstante, esto no impide que el público acuda a ver esta película policiaca de intriga, misterio y tensión.

Atendiendo a la prensa de la época, la revista *Popular Film* (26/03/1936) en su número 501 asegura que la nueva obra de Iquino supone una "agradable visión de lo que podría ser nuestro cinema" (p. 14). Esta publicación alaba el género empleado por el director barcelonés, ya que rompe de esta forma con la "españolada fácil y cursi, y de la sensiblería al uso" (p. 14). No obstante, esta crítica asegura que es una "lástima que el empeño se vea malogrado esta vez por defectos de orden técnico, […], como, por ejemplo, la pésima calidad del sonido, que hace ininteligible buena parte del film, y la escasez de luz con que han sido tomadas los interiores" (p. 14). A pesar de dichos inconvenientes técnicos, se asegura que "Iquino ha resuelto el film en ágiles fotogramas exprimiendo una movilidad a cámara completamente extraña a nuestro realizadores que presta a la cinta dinamismo y que realza el asunto de manera visible" (p. 14). En cuanto a la interpretación, esta publicación considera que es "discretísima" (p. 14), destacando únicamente el papel cómico de dos de los personajes, quienes cuentan con una función resuelta.

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1956, veinte años después del estreno de la película de Ignacio F. Iquino, el director barcelonés Francisco Rovira presenta su nueva

cinta *El expreso de Andalucía*[135]. Esta obra, una película categorizada dentro del cine negro y protagonizada por Jorge Mistral, Marisa de Leza y Mera Barni, basa su argumento en el famoso hecho conocido como el crimen del Expreso de Andalucía. Cabe señalar que esta es la segunda adaptación fílmica de dichos acontecimientos. Además, y como recoge el profesor e investigador Antonio Checa (2005), autor del libro *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, este *film* está categorizado dentro del género de sucesos, algo "infrecuente en el cine español de entonces" (p. 29). No obstante, otros expertos cinematográficos consideran que la película es un thriller o una obra de cine negro.

En cuanto a al equipo técnico y artístico partícipe en el *film*, se debe destacar el trabajo realizado por Francisco Rovira como director y guionista. En lo que respecta al guión, el cineasta contó con la ayuda de Vicente Coello, Giuseppe Mangione y Manuel Salo. Continuando con el resto de departamentos, Tino Santonio, Antonio Gimeno y Ramiro Gómez fueron los responsables de la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente, mientras que la música utilizada en la obra estuvo a cargo del compositor italiano Carlos Innocenzi y el músico argentino Isidro B. Maiztegui. Atendiendo al elenco actoral, la obra estuvo protagonizada por Jorge Mistral, Marisa de Leza, Mara Berni, Vicente Parra, Ignazio Bálsamo, Carlos Casaravilla y Antonio Casas, entre otros.

Con esta obra, Rovira presenta una cinta con una duración de 80 minutos y rodada blanco y negro. En lo que respecta a la producción, esta película se trata de una coproducción entre España e Italiana y las productoras encargadas del proyecto son Teide P.C y Fortuna Films. Con esta obra, el director catalán realiza, como señala Sánchez Barba (2007), un "retrato casi naturalista" (p. 317) de Madrid, mostrando al espectador con detenimiento y precisión "la atmósfera humana del Rastro, los patios de vecinos, la casa modesta de la familia del estudiante, […], los solares prestos a acoger nuevas barridas de inmigrantes y contraponerlo con el lujo arribista de un enriquecido a partir de negocios ilegales" (p. 317).

Atendiendo a la obra a estudio, cabe destacar que esta nueva pieza cinematográfica se estrenó en Barcelona y Madrid durante los meses de septiembre y octubre de 1956, respectivamente. En cuanto al éxito comercial de este nuevo *film*, la película de Rovira tuvo

[135] El título en italiano de esta obra es *Il mondo sarà nostro.*

una discreta acogida, estando tan sólo 14 días en cartel en Barcelona y 7 en Madrid (Sánchez, 2007, p. 314).

Antes de proseguir con el estudio detallado de la obra, esta investigación considera necesario conocer el argumento narrativo de la misma. En este sentido, Rovira comienza su historia con un joven temeroso, apodado el Rubio, que deposita un paquete en la estafeta de correos de la Plaza de Cibeles para que sea transportado urgentemente en el Expreso de Andalucía. El motivo de este nerviosismo es que el joven sabe que dentro de dicho paquete están las joyas que previamente un peligroso grupo de delincuentes había robado en un joyería. Una vez realizado su cometido, éste decide compartir dicha información con dos amigos, Jorge Andrade y Miguel Hernández, quienes comienzan a idear un plan. De este modo, los amigos proponen que sean ellos quienes ahora asalten el tren y roben las joyas. Así, cuenta con la ayuda de don Carlos, un respetado y acaudalado anticuario, que financia el atraco y posteriormente se encargaría de vender la mercancía robada.

Continuando con el plan, Miguel es el encargado de subirse al vagón en primer lugar ya que su padre es amigo de los vigilantes del vagón y utiliza dicha conexión para pedirles que le lleven sin así tener que pagar el billete del tren. Una vez dentro, y mientras los trabajadores están distraídos, Miguel abre la puerta para que entren Andrade y el Rubio. No obstante, la cosa se complica y lo que en un primer momento iba a ser un atraco, acaba convirtiéndose en un asesinato. En esos instante, Miguel quiere abortar la misión pero sus compañeros se lo impiden. Así, Andrade y el Rubio mantienen el plan, roban todo lo que pueden y escapan en dirección a Madrid. Paralelamente, la Policía es avisada de que algo raro ocurre en el Expreso de Andalucía y cuando los agentes llegan al tren descubren los cuerpos sin vida de los dos empleados y comienzan una investigación para encontrar a los asesinos.

Mientras tanto, Andrade informa al anticuario de lo ocurrido en la vagón y éste intenta desentenderse de los objetos robados, pero el jefe de la banda logra que le dé el anticipo prometido. Así, el cabecilla habla con el Rubio y le informa de que se marcha, no sin antes darle algo de dinero. Además, Andrade también decide despedirse de la hermana de éste, entregándole otra pequeña cantidad de dinero para que pueda comenzar su negocio. Más adelante, Miguel llega a casa y escucha que la Policía interroga a su padre sobre el reciente asesinato de sus amigos los vigilantes. Ante esto, el joven se asusta, pero intenta continuar con su vida, llegando a acudir al entierro de los dos asesinados.

Poco después, y sin ninguna pista clara, la Policía detiene a Arturo, miembro de la banda original que había sustraído las joyas de la joyería. Durante su arresto, el joven menciona el trabajo que realizó el Rubio para ellos. A partir de esta nueva línea de investigación, las autoridades empiezan a buscar al joven. Finalmente, el joven fallece al caer de un viaducto mientras escapaba de la Policía. A pesar de todo lo ocurrido, Andrade continúa su aventura amorosa con Silvia, la joven cabaretera pareja de Carlos. Días después, y como no se fía del joven, el jefe de la banda decide acabar con la vida de Miguel. Sin embargo, y tras interrogar a Lola, la Policía comienza a buscar a Andrade, quien pide a Silvia que le ayude a encontrar las joyas que Carlos guarda y que se marchen juntos. Sin embargo, ésta lo rechaza y Andrade finalmente muere por los disparos de la Policía.

Como se puede observar, Rovira realiza una adaptación libre del suceso acontecido en 1924. Para ello, toma como referencia dichos acontecimientos y elabora un proyecto cinematográfico dinámico gracias a una atmosfera cuidada, con una gran calidad técnica y con grandes dosis de suspense. En este sentido, Sánchez Barba (2007) asegura que los cambios introducidos por el director se debieron a "evitar problemas de censura" (p. 316). Atendiendo a los cambios efectuados, uno de los más destacables es el objetivo del robo, ya que en la obra de 1956 los atracadores asaltarán el tren para robar joyas en vez de dinero. Además, se modifica el origen de los personajes, dotándoles de un mayor nivel social, y se incorpora un anticuario. En definitiva, Rovira utiliza los acontecimientos de referencia como un punto de partida para su historia y, partir de ahí, crea su propia versión de lo ocurrido.

Atendiendo a la estructura argumental desarrollada por el director barcelonés, esta nueva obra dota de un mayor peso narrativo a los autores de los crímenes, y deja en un segundo plano a la Policía o a la Guardia Civil, encargadas de las investigaciones pertinentes. A través de este nuevo enfoque, Francisco Rovira otorga a su obra, como afirma Sánchez (2007), un toque documental, "focalizando la trama en los propios autores del crimen" (p. 315).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, y debido a la ausencia de ejemplares de la cinta original, esta investigación tomará como referencia la sinopsis argumental de la misma, fuente clave para este estudio comparativo. Así, y atendiendo a los

aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas narraciones reside en la incorporación del sonido en el metraje de 1956. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos películas están categorizadas dentro del cine negro español, basan su argumento en un hecho delictivo común, están ambientadas en Madrid y fueron rodadas en blanco y negro. Además, estos largometrajes también cuentan con elementos policiacos, persecuciones, robos, disparos y grandes dosis de tensión. En lo que respecta a los personajes, estas dos cintas cuentan la historia de unos protagonistas comunes, pero con nombres completamente distintos. Así, el espectador puede ver en ambas películas a Barajas/Andrade, Posturitas/el Rubio, Conde/Miguel, el Paisano/Carlos y el empleado/Arturo.

Profundizando en el argumento, se debe destacar que ambas películas cuentan con una misma base narrativa, ya que utilizan como referencia el famoso crimen nacional cometido en el expreso de Andalucía en 1924. Debido a esto, las narraciones cuentan con una gran cantidad de elementos comunes, mostrando a un grupo de hombres que deciden asaltar el tren Madrid – Cádiz. Una vez dentro del convoy, la situación se complica y los tres atracadores acaban asesinando a los dos vigilantes que custodian la mercancía. Este contratiempo no impide a los protagonistas hacerse con el botín y a continuación huyen de nuevo en dirección a Madrid. Allí, cada uno intentará continuar con su vida sin prestar atención a la Policía. No obstante, las autoridades no tardan en conseguir pistas y comienzan a perseguir a los atracadores.

En lo que respecta al desenlace a la obra, Francisco Rovira concluye su narración de forma distinta al de la cinta original. En esta nueva película, los atracadores fallecen antes de ser detenidos por la Policía, ya sea por suicidios, asesinatos o por disparos de los agentes. De este modo, este director suprime la trama del juicio al que fueron sometidos los atracadores en la de 1936. Continuando con las diferencias entre ellas, se debe destacar la incorporación de varios personajes femeninos en el largometraje de 1956. Así, Rovira introduce a Lola, hermana del Rubio, y a Silvia, pareja de Carlos y amante de Andrade. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas películas.

Una vez analizadas las dos obras a estudio en esta investigación, se puede confirmar la existencia de una base argumental común entre ambas. Así, estas dos películas mantienen

un mismo esquema narrativo, estructurado en tres grandes bloques que se repetirá de forma idéntica en ambos *films*. Debido a las similitudes narrativas, esta investigación establece que la obra de 1956, dirigida por Francisco Rovira, es un *remake* libre de acontecimiento histórico de la película de 1935 filmada por el director Ignacio F. Iquino. Las dos obras utilizan un hecho real y verídico como punto de partida en sus narraciones, que posteriormente alteraran y modificarán según los gustos del director.

El genio alegre

- Original: *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939)
- Primer *remake*: *El genio alegre* (Gonzalo Delgrás, 1956)

En 1939, el director, guionista y actor madrileño Fernando Delgado estrena su nueva película titula *El genio alegre*. Esta obra, un tierna comedia protagonizada por Leocadia Alba, Concha Catalá y Fernando Fernández de Córdoba, basa su argumento en una obra de teatro homónima escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1906. Cabe señalar que esta cinta es la primera[136] adaptación de dicha pieza.

Atendiendo a la obra de referencia, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero presentan una comedia teatral estructura en tres actos y que se presentó en sociedad en el Teatro Odeón de Buenos Aires. En este sentido, el crítico teatral Luis Gabaldón, más conocido por el seudónimo de Floridor publica, para el diario *ABC* (23/01/1907), la siguiente reseña sobre la obra de referencia:

> Gracia, delicadeza, humorismo, poesía, de todo tiene la comedia a flor de un diálogo ágil, jugoso, saturado de cosas de la tierra, de felices andalucismos. *El genio alegre* es una comedia escrita con un propósito sano y… reconstituyente, el de levantar los corazones abatidos, el de desterrar las melancolías de las almas nostálgicas, proclamando como indiscutible panacea, la alegría, única fuerza motriz de la salud de la vida (p. 6).

[136] Atendiendo a las adaptaciones cinematográficas de la pieza teatral de referencia, existe una primera obra cinematográfica italiana realizada por el director italiano Roberto Roberti y estrenada en 1919 bajo el título *Anima Allegra*. Debido a que la película no cumple con los resquicitos marcados en esta tesis doctoral, no será analizada en esta investigación.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de la misma, los hermanos Álvarez Quintero sitúan su nueva historia en un pequeño pueblo andaluz, Almínar de la Reina, donde vive doña Sacramento Alcázar, marquesa de los Arrayanes, junto a su hijo Julio y el administrador de sus propiedades, don Eligio. Así, el carácter abierto del joven entra continuamente en conflicto con la rigidez de su madre y con la seriedad del administrador, ya que estos consideran que no se comporta acorde a su estatus social. Además, a esto se le suma la llegada de Consolación, sobrina de la marquesa, y su sirvienta Coralito, dos mujeres con una gran vitalidad que no dudan en romper las barreras sociales con su alegría y su forma de ser. Finalmente, Julio y su prima Consolación terminan enamorándose y aunque mantiene su alegría, el joven deja la mala vida. Sin embargo, la marquesa y don Eligio también evolucionan y comienzan a dejar atrás su mentalidad tan conservadora.

Con esta obra, los libretistas andaluces logran representar un amplio abanico de personalidades contrapuestas. Para ello, estos autores construyen personajes con un fuerte carácter. Por ese motivo comienzan ciertas discrepancias entre ellos, con las que el espectador disfruta de grandes dosis de comedia y de un ambiente dicharachero. Así, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero reflejan la alegría y la sencillez de los criados de la obra en contraposición con la disciplina estricta de doña Sacramento y la pedantería de don Eligio. Además, estas dos personalidades chocan con el carácter abierto y divertido de don Julio y el dulce y espontáneo de Consolación. En definitiva, los hermanos Álvarez Quintero plantean una obra sencilla y sin pretensiones donde las diferencias sociales y generacionales son el punto de partida. Por otro lado, estos autores vuelven a utilizar los distintos usos lingüísticos nacionales y sociales como elemento característico en su narración:

> Todos ellos, a excepción de Doña Sacramento, Julio y Don Elogio, hablan con pronunciación andaluza, más o menos acentuada según su clase y condición.
>
> Doña Sacramento habla el castellano con reposo y dulzura, aunque con cierta afectación señoril; Julio con la suavidad de un andaluz que ha vivido en Madrid mucho tiempo, y Don Elogio como si tuviese la lengua de metal y la campanilla de madera (Álvarez Quintero, 1907, p. 6).

Atendiendo al séptimo arte nacional, el director madrileño Fernando Delgado presenta en 1939 la primera adaptación cinematográfica de la obra teatral de referencia. Con esta obra,

el cineasta traslada a la gran pantalla la historia de Consolación, Julio, doña Sacramento y don Elogio, cuatro personajes con grandes diferencias entre sí que finalmente logran por entenderse. Así, y en lo que respecta al film a estudio, Delgado presenta una película sonora, con una duración de 88 minutos y rodada en blanco y negro.

Antes de profundizar en el estudio técnico y artístico de este proyecto cinematográfico, esta investigación ha querido incidir en las dificultades técnicas que sufrió esta cinta a la hora de comenzar su rodaje. A pesar de que la película de Fernando Delgado se estrenó el 27 de diciembre de 1939, su grabación comenzó en 1936. Durante dicho año, y debido a la Guerra Civil española, el rodaje de la misma se alteró gravemente. Además de las dificultades bélicas, el director madrileño se vio involucrado en un conflicto laboral con los obreros que construían los decorados, haciendo que se atrasase un mes el comienzo del rodaje. Una vez solventado este incidente, el equipo comenzó con las escenas interiores realizadas en los decorados construidos para la ocasión en los Estudios C.E.A.. En lo que respecta a los exteriores de la obra, el equipo de rodaje decidió trasladarse a Córdoba para filmar dichas escenas y así concluir el proceso de grabación. No obstante, una vez allí, se proclamó el estado de guerra, por lo que el rodaje tuvo que ser interrumpido de forma indefinida. Además, durante esos días, la joven actriz madrileña Rosita Díaz Gimeno fue detenida y, aunque rápidamente quedó en libertad, la acrtiz dudó en dejar a medias el proyecto. Esta decisión también fue tomada por Anita Sevilla y Edmundo Barbero.

Una vez concluida la guerra, el director madrileño Fernando Delgado quiso finalizar su proyecto cinematográfico y decidió, ante la necesidad de rodar ciertas escenas indispensables para la narración de la obra, el madrileño decidió utilizar los recursos con los que contaba. Para ello, "Carmen de Lucio dobló, de espaldas o en escorzo, a Rosita Díaz Gimeno; Charito Benito y Erasmo Pascual hicieron lo mismo, respectivamente, con los papeles que interpretaban Anita Sevilla y Edmundo Barbero (Fernández, 1972, p. 210). Además, se debe destacar "la importantísima escena de un diálogo, fundamental para la acción, entre Rosita Díaz Gimeno y Anita Sevilla, resuelto escamoteando los rostros de las dos actrices que las sustituían tapándose la una a la otra en los juegos de plano y contraplano" (pp. 210 – 211). Unas decisiones muy criticadas y cuestionadas en la época, pero que salvaron el proyecto fílmico del director madrileño.

Por otro lado, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, esta tesis doctoral debe destacar el trabajo realizado por Fernando Delgado como director y guionista de la cinta. Continuando con el resto de departamentos, Fernando Díaz Giles y Heinrich Gätner se encargaron de la música y la fotografía, respectivamente, mientras que Eduardo García y Antonio Martínez fueron los responsables del montaje de la obra. Por otro lado, la obra de 1939 estuvo protagonizada por Leocadia Alba, Concha Catalá, Lolita Astolfi, Antonio Vico, Fernando Fernández de Córdoba y Alberto Romea, entre otros. Incidiendo en la producción, este nuevo *film* fue llevado a cabo por CIFESA, empresa que también se encargó de la distribución de la misma.

Antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares conservados de la cinta, lo que ha permitido el visionado directo de la misma. Además, el repositorio digital de la Filmoteca de Cataluña dispone de un gran número de fotogramas extraídos de la película original, lo que permite conocer y contextualizar la obra a estudio. En lo que respecta al argumento del *film* de 1939, y debido a que la película filmada por Fernando Delgado mantiene, sin apenas alteraciones, la historia narrada en la obra teatral de referencia, esta investigación ha decidido no resumir el contenido del *film*, con el objetivo de evitar caer en la reiteración de contenido. Esta decisión se ha tomado tras el visionado directo de la misma y comprobar que el cineasta madrileño conserva la estructura base de la pieza teatral, los personajes, las tramas principales y los acontecimientos clave de la obra de 1906.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas de la obra teatral de referencia el director y guionista barcelonés Gonzalo Delgrás presenta en 1957 su película *El genio alegre*. Esta película, una divertida comedia con tintes musicales y protagonizada por Marujita Díaz, Rafael Arcos y María Francés, basa su argumento en una obra de teatro homónima escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1906. Cabe señalar que esta obra es la segunda versión nacional de la pieza de referencia.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar el trabajo realizado por Gonzalo Delgrás como director y guionista de la cinta. En lo que respecta al guión, este cineasta cuenta con la colaboración de Luis Tejero Pérez. Continuando con el resto de departamentos, Sergio Nerman, Augusto Algueró, Ramón Biadiú, Teddy Villalba y Mario Pacheco fueron los encargados de la producción, la música, el montaje, los decorados y la fotografía de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el

elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Manuel Arbó, Rafael Arcos, Juanita Azores, Marujita Díaz, María Francés, Margarita Robles y Ángel Álvarez entre otros. Con esta obra, Delgrás presenta una comedia sonora, con una duración de 82 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, la empresa encargada de llevar a cabo esta película fue Hispamer Films. Antes de continuar con el estudio de esta obra, cabe destacar que actualmente se conservan ejemplares de este largometraje, lo que permite una visualización directa y personal del material filmado. Así, se podrá profundizar en todos los aspectos del *film*.

En lo que respecta al argumento de la cinta a estudio, y al igual que en la obra original de 1939, esta nueva adaptación es una versión fiel y actualizada del contenido establecido en la pieza teatral de referencia. Por ese motivo, y debido a que entre ambos argumentos no se producen cambios significativos, esta investigación ha decidido no analizar de nuevo las tramas principales de esta película, evitando así la reiteración de información.

Por otro lado, y en lo que respecta a este nuevo metraje, Delgrás no duda en utilizar los avances técnicos a su película, cuidando la calidad de la imagen, el sonido y los números musicales presentes en el *film*. Además, este cineasta también adecúa el tono de la historia original, los diálogos, el lenguaje y el espacio temporal del *film* al presente, aumentando la comicidad presente en la obra y diversos números musicales propios del cine de la época. Para ello, Delgrás contratará a la cantante y actriz andaluza Marujita Díaz, quien dará vida a Consolación, sobrina de doña Sacramento y prima de don Julio. Estas incorporaciones musicales combinarán con el tono cómico del *film*, dando como resultado una película fresca y divertida.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario nacional *ABC* (21/05/1957) asegura que "llevar al cinematógrafo esta clase de empeños requiere algo más que apoyarse en la persistente resonancia del nombre de unos autores e interpolar canciones, bailes y lances" (p. 55). En relación a este último punto, esta publicación cree que el abuso en exceso de las canciones incorporadas en la película da "por resultado una de esas películas folklóricas –llamadas folklóricas- o semifolklóricas de las que tanto uso y abuso se hace" (p. 56).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de

establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y narrativos, se debe señalar que ambas piezas son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, cuyo argumento se basa en una pieza teatral común, ambientadas en Andalucía, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y rodadas en blanco y negro. Además, cuentan con una misma duración.

Desde el punto de vista técnico, la obra de 1957 incorpora tres elementos cinematográficos no recogidos en la cinta original. Así, Delgrás comienza su película con la voz de un narrador, quien describe la comunidad en la que se va a desarrollar el argumento y da pequeñas pinceladas de la triste y recatada vida que transcurre dentro de la mansión de doña Sacramento. Además, el director catalán incluye dos pequeños *flashbacks* en los que se desarrollan las mentiras que se dicen entre los personajes. Por otro lado, al final de la obra se puede ver un *flashforward* con el que el director da a conocer al espectador la futura boda de los protagonistas o, al menos, sus supuestos planes de boda.

En otro orden de cosas, estas dos obras cuentan con ciertas diferencias sociales, culturales y estéticas debido a los más de quince años de diferencia entre la obra original y esta nueva adaptación cinematográfica. Así, la cinta de 1957, deja atrás los oscuros y tensos momentos políticos y sociales vividos durante el rodaje de la cinta de Fernando Delgado y se enmarca en una España más desarrollada, con una mentalidad más abierta y con un gran interés por crecer. Esta evolución está reflejada en la película del director catalán Gonzalo Delgrás. De este modo, los protagonistas muestran sus sentimientos de una forma más directa, llegando a sellar su amor a través de un beso. Este gesto cariñoso se omite en la cinta original, ya que Fernando Delgada evita los roces o gestos de amor, mal vistos por la sociedad del momento. Por otro lado, se pueden corroborar los cambios sociales y estéticos de la sociedad española del momento ya que en esta nueva cinta los personajes femeninos llevan ropa más ajustada, permitiendo así definir su figura. Además, el largo de los vestidos es hasta la rodilla y aparecen tímidamente los escotes, algo impensable en 1983. En cuanto a los hombres, estos personajes mantienen el traje de chaqueta y pantalón pero los materiales con los que se realizan son menos pesados y con una forma más natural.

Continuando con el análisis comparativo entre las dos obras a estudio, se puede comprobar que Gonzalo Delgrás mantienen a todos los personajes protagonistas retratados en la cinta original. Así, doña Sacramento, Julio, don Elogio, Consolación y Coralito, están

presentes en ambas cintas y mantienen sus mismas características, argos argumentales y desarrollo. No obstante, la cinta de 1957 suprime la presencia de Veletilla, el tío Alfonso y doña Crisantemo, dos personajes secundarios que no modifican la historia base de la película.

En lo que respecta al argumento, las dos películas a estudio en este apartado recogen una misma historia, manteniendo el argumento base de la pieza teatral. En ambas se narran las vivencias de un hogar familiar en el que la sobriedad, la decencia y el saber estar prevalecen por encima de todo. En dicha casa viven doña Sacramento, marquesa de los Arrayanes, su hijo don Julio y don Eligio, el administrador de la finca. Sin embargo, Julio, un joven con ganas de vivir la vida, rompe con la sobriedad que su madre le intenta imponer. Estas discrepancias hacen que doña Sacramento sufra y considere que su hijo está faltando a su posición social. Este punto de vista también es compartido por don Eligio. No obstante, la llegada de Consolación, sobrina de la marquesa y prima de don Julio, supone un soplo de aire fresco. Poco a poco, la joven andaluza comienza a lo necesario que es vivir cada día con alegría. Estos comportamientos rompen el ambiente triste de la casa, dejando paso a los cánticos, las risas y la diversión. Además, la presencia de Consolación hace que don Julio asiente la cabeza, deje de gastar dinero y decida permanecer al lado de su madre. Poco a poco, los dos jóvenes se enamoran y llenan de felicidad el hogar de la marquesa.

En cuanto a las diferencias, el director Gonzalo Delgrás decide eliminar todas las escenas que se desarrollan en el cortijo, la llegada de don Eligio y la marquesa a dicha propiedad, las fiestas que allí realiza don Julio con sus amigos y la celebración que los trabajadores del cortijo realizan. Además, se suprimen los aspectos religiosos y refleja que la influencia de la iglesia católica en la sociedad del momento es menor.

Atendiendo a las modificaciones existentes entre ambas cintas, se debe destacar el enfoque que Gonzalo Delgrás aporta a la relación entre los dos protagonistas, desarrollando de una manera más cuidada, y menos brusca, los sentimientos amorosos que ambos personajes comienzan a sentir. Por otro lado, continuando con las incorporaciones, Delgrás muestra breves fragmentos del viaje que hace Consolación en tren desde Málaga a Sevilla, otorga una mayor presencia del loro de don Elogio y se incluyen dos pequeños *flashbacks* en los que se narran los inventados pasados amorosos de los protagonistas. Además, se debe destacar esta cinta incorpora nuevas escenas musicales interpretadas mayoritariamente por Consolación y, en ciertas ocasiones, por Coralito. En otro orden de cosas, Delgrás altera

también la forma en la que los personajes protagonistas se conocen e incorpora un pequeño viaje a las montañas donde don Eligio y doña Sacramento.

Como se puede comprobar, las dos obras a estudio en este apartado son casi idénticas, ya que ambas mantienen un argumento común, respectando una estructura base en la que están recogidos los mismos personajes, tramas y acontecimientos claves establecidos en la pieza teatral de referencia. No obstante, y como se ha detallado anteriormente, Delgrás actualiza la historia, adecuando al presente el tono de la película original e introduciendo divertidos y amenos número musicales y un clima más cómico a la historia. Sin embargo, dichos cambios tienen un carácter secundario y no alteran ni modifican el mensaje global de ambas cintas. Así, se establece que la obra de 1957, dirigida por Gonzalo Delgrás, es un *remake* semipuro de ampliación y actualización temporal de la película de 1939 titulada *El genio alegre*.

El malvado Carabel

- Original: *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935)
- Primer *remake*: *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1956)

En 1935, el director, guionista y productor madrileño[137] Edgar Neville estrena su nueva película titulada *El malvado Carabel*. Esta obra, una comedia protagonizada por Antoñita Colomé, Antonio Vico y Francisco Alarcón, basa su argumento en una novela homónima escrita por el dramaturgo gallego Wenceslao Fernández Flórez en 1931. Cabe destacar que se trata de la primera adaptación cinematográfica nacional[138] de dicha obra literaria y la primera que el cineasta madrileño realiza en España.

Atendiendo a la pieza literaria de referencia, el escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez publica en 1931 la que llegará a ser una de sus obras más populares. En lo que respecta al argumento, esta novela narra la vida de Amaro Carabel, "un modesto empleado de banca que es despedido por un exceso de honradez. Carabel intenta salir adelante y para ello

[137] Cabe destacar que es la primera obra del director madrileño realizada en España, ya que su ópera prima fue rodada en Estados Unidos.
[138] Existe una tercera obra cinematográfica basada en esta pieza literaria. El director mexicano Rafael Baledón vuelve a llevar a la gran pantalla este argumento en 1962 bajo el título *El malvado Carabel*. Esta investigación no ha incluido esta película debido a que no cumple con los requisitos marcados al inicio del estudio.

decide convertirse en ladrón, pero sus pretensiones delictivas se dan de bruces contra su bondad, fracasando cualquier intento de hurto" (Paz, 2009, p. 7). De este modo, Fernández Flórez muestra la lucha interna del personaje protagonista a la hora de intentar cambiar su destino. Para ello, el escritor no pretende alterar las normas sociales ya establecidas, sino que "busca cambiar única y exclusivamente (la vida de Carabel), razón por la cual la lucha se inclina hacia una pugna individualista y desideologizada en busca de un cambio en la situación del individuo y no en las circunstancias colectivas de la sociedad (Castro, Paz y Gómez, 2015, p. 243). Así, el autor no duda en mostrar la realidad de la vida tal y como es, con sus alegrías, sus penas e incluso sus miserias. No obstante, esta disección de la vida está llevada a cabo a través de la comedia, un humor ácido y crítico que divierte, entretiene y hace pensar.

Por otro lado, y como ya se ha comentado anteriormente, el director madrileño Edgar Neville estrena en 1935 la primera adaptación cinematográfica de la novela de 1931, *El malvado Carabel*. Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo realizado por el propio Edgar Neville como director y guionista del proyecto cinematográfico. En lo que respecta al guión de la cinta, Neville contó con la colaboración de Wenceslao de Francisco para la redacción del mismo. Continuando con el equipo técnico, Saturnino Ulargui, Manfred Gurlitt, Willy Goldberguer y Johanna Rosinski fueron los responsables de la producción, la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, la obra estuvo interpretada por Antoñita Colomé, Antonio Vico, Francisco Alarcón, Juan Barajas, Mary Cruz, Rafael María de Labra, José María Lado, Cándida Lozada y Juana Mansó, entre otras. Para la realización de dicho *film*, Neville contó con la productora U-Films S.A.[139], una compañía fundada por el arquitecto Saturnino Ulargui en 1932.

Con esta obra, Edgar Neville presenta al espectador una comedia satírica cuyo material filmado fue recogido en 8 bobinas. No obstante, se debe señalar que actualmente esta obra está incompleta y que las copias conservadas apenas recogen siete minutos del metraje original. Entre las escenas recuperadas, el espectador puede ver a Carabel,

[139] En un primer momento, la empresa encargada del proyecto fue la compañía Inca Film Producciones S.A., no obstante "poco antes de concluir el proceso de producción de la película, la sociedad Inca Film transfiere su patrimonio y recursos humanos a Ulargui Films, empresa con la que mantenía un contrato exclusivo de distribución, y se disuelve" (Heinink y Vallejo, 2009, p. 176).

protagonista de la obra, intentando cometer varios actos delictivos, que finalmente no salen como él quiere.

En lo que respecta al argumento de esta obra, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio, esta investigación ha decidido citar textualmente, y a pesar de su extensión, el resumen argumental recogido por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su *Catálogo del cine español. Volumen F-3, Films de ficción (1931 – 1940).*

> Amaro Carabel es un hombre sencillo a quien su carácter bondadoso no le ha dado más que disgustos. Empleado en la Banca Aznar y Bofarull, donde los dueños procuran compensar los míseros salarios con un pretendido trato familiar que en ocasiones se torna humillante, Carabel aspira a un pequeño aumento con el que afrontar su boda con Silvia, y aplacar así las iras de su futura suegra, que le considera un don nadie. Los banqueros no sólo le niegan la subida de sueldo sino que le hacen sentirse un desgraciado por haberla pedido. Al día siguiente, domingo de carnaval, los empleados de la oficina bancaria son invitados a participar en una ridícula carrera campestre de inexcusable asistencia, para diversión de los patronos y de uno de sus clientes, el Sr. Azpitarte. Perseguido por un perro inamistoso, Carabel llega el primero a la meta, y mientras se recupera del susto entabla conversación con Azpitarte, revelándole sin querer una operación bursátil en la que ha sado estafado por parte de Aznar y Bofarull, a consecuencia de lo cual es despedido. El incidente provoca la inmediata ruptura de su noviazgo, quedando Silvia a merced de los designios de su madre, es decir, adjudicada a un solvente dentista. Con el corazón encogido por la desgracia, Carabel regresa a casa de su tía Alodia, donde vive muy próximo a Germana, simpática vecina y buena amiga, que aprovecha la ocasión para brindarle el cariño y el apoyo que necesita. Juntos deciden de común acuerdo que sólo los malos triunfan en la vida, comprometiéndose en adelante a hacer el mal. Los primeros pasos de ambos en ese sentido no pueden ser más desalentadores: Gemana está a punto de ser forzada por Bofarull, en tanto que Carabel, en vez de cometer atracos, acaba dando dinero. No obstante, gracias a los ahorros de tía Alodia, se presentan de etiqueta en el baile de máscaras que tiene lugar en el Hotel Palace, convencidos de que allí correrán mejor suerte. Cuando en su oficio de ladrón va a ser de nuevo la víctima, Carabel es testigo involuntario de una negociación secreta entre Aznar y Bofarull con otra

> persona y, al verse descubiertos, le ofrecen por su silencio la posibilidad de reingresar en la banca como socio y con un sueldo siete veces mayor. La caprichosa fortuna sonríe por fin a Carabel, que en realidad no se había enterado de nada, así como a Germana, dispuesta desde siempre a compartir su amor en la ventura o en la adversidad, mientras la madre de Silvia, que también está en la fiesta con su hija y el dentista, casi se desmaya al tener noticia del prometedor futuro que le aguarda a su exyerno y de que el adorado dentista ya estaba casado (p. 176).

Como se puede comprobar, Edgar Neville presenta una obra cómica repleta de enredos, en la que Amaro Carabel es el protagonista indiscutible del *film*. No obstante, y a pesar de la comicidad de la cinta, este director sigue lo marcado en la novela de referencia y proyecta en su obra una sátira de la sociedad de la época. De este modo, ambas piezas transmiten un mensaje de crítica a través de las andanzas del joven Carabel. Atendiendo al guión de la obra, y como señalan los investigadores José L. Castro de Paz, Héctor Paz Otero y Fernando Gómez Beceiro (2015) en su artículo *El malvado Carabel: Impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la Guerra Civil*, esta obra cuenta con:

> Un guión singularmente eficaz, capaz de simplificar y unificar (las variadas y hasta dispersas líneas narrativas de la novela), *asainetar* (el tono en algunas ocasiones demasiado intelectual del relato para lo que el film pretendía) y modular ideológica y dialécticamente (transformando algunas acciones e incorporando otras, y especialmente el final; exacerbando la ridiculez grotesca y avasalladora de los patronos, modelando una moderna y decidida trabajadora, a partir de la desgraciada Germana literaria, en el esbelto cuerpo y la voz de Antoñita Colomé) la novela del escritor gallego" (pp. 248 – 249).

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación debe destacar que la obra de 1935 obtuvo una muy buena acogida por parte de la crítica cinematográfica del momento. Por su parte, el diario *ABC* (11/12/1935) alaba el trabajo de los adaptadores de la obra, ya que, según este medio, han sabido "coger los pasajes de más movimiento del libro y darles corporeidad en el celuloide" (p. 47). Además, y como señala esta publicación, "lo más importante de la novela no se ha perdido […] (debido a que) la dirección de Edgard Neville ha sabido recoger los momentos dinámicos de la novela y reforzarlos con algún que otro

truco de la técnica cinematográfica" (p. 47). Continuando con los elogios de la prensa escrita nacional, el diario *La Época* (16/11/1935) considera que esta obra es "humorística, sana y alegre", además de que "viene a elevar en su categoría al cine español, dándole una finura máxima" (p. 5). Por otro lado, cabe destacar que la prensa barcelonesa ovacionó la nueva obra de Edgar Neville, alabando su técnica, su finura y el trabajo llevado a cabo por el director de la cinta (*Heraldo de Madrid*, 28/11/1935, p. 7).

No obstante, la obra a estudio en este epígrafe también contó con valoraciones negativas. Así, en una crítica de "DRY" para el diario *La Voz* (11/12/1935) se asegura que la cinta de 1935 "no es un film logrado", ya que "le falta unidad, le falta ritmo, le falta calidad fotográfica y fotofónica" (p. 4). Según esta valoración personal, "Edgar Neville se ha aplicado con inteligencia a la resolución plástica de escenas situadas en la línea del humo al chiste; pero ha descuidado algo tan importante como el sentido de la continuidad y el equilibrio de la obra" (p. 4). Como se puede comprobar, la prensa de la época se encuentra dividida ante la cinta a estudio, siendo alabada y criticada a partes iguales. No obstante, e independientemente de las valoraciones personales publicadas en la prensa, esta investigación debe destacar que la nueva película de Neville obtuvo buenos resultados en taquilla durante su estreno en diciembre de 1935 (Ríos, 2003, p. 69).

Continuando con las obras a estudio, el director, actor y dramaturgo Fernando Fernán-Gómez estrena en 1956 la segunda adaptación cinematográfica de la novela *El malvado Carabel* (Wenceslao Fernández Flórez, 1931). En relación a la pieza literaria de referencia, y según los investigadores José L. Castro, Héctor Paz y Fernando Gómez (2015), esta obra supuso el "perfecto ejemplo […] (para el director) de una literatura que hacía del humor melancólico el dispositivo idóneo para aproximarse a la dificultades vitales, materiales y dese1antes, de las clases trabajadores española, sacando a la luz las lacras y los atrasos seculares de nuestro país" (p. 251). Como se puede comprobar, y al igual que ocurrió con la primera adaptación, Fernán-Gómez mantendrá el título de la obra literaria de referencia en su nuevo proyecto cinematográfico.

En otro orden de cosas, y atendiendo al interés de este director por la novela de 1931, esta investigación debe destacar unas declaraciones del propio Fernán-Gómez (1990), en su libro *El tiempo amarillo. Memorias (1943 – 1987),* en las que asegura que su atracción por la obra literaria de Wenceslao Fernández residía en "la idea central –el hombre que nace para

bueno no puede remediarlo- y el personaje protagonista" (p. 104). Profundizando en este último aspecto, el director consideraba que dicho personaje se adecuaba a sus condiciones como actor y que lo podría interpretar muy bien en la gran pantalla.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Fernando Fernán-Gómez a lo largo de todo este proceso cinematográfico, ya que el cineasta es el director, guionista y actor protagonista de la cinta a estudio[140]. En lo que respecta al guión de la obra, Fernán-Gómez contará con la colaboración del periodista y guionista asturiano Manuel Suárez Caso para la realización del mismo. Por otro lado, Eduardo Manzanos, Salvador Ruiz de Luna, Ricardo Torres y Rosa G. Salgado fueron los responsables de la producción, la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. En último lugar, y atendiendo al elenco actoral partícipe en el *film*, Fernán-Gómez cuenta con el trabajo de María Luz Galicia, Rafael López Somoza, Julia Caba, Joaquín Roa, Rosario García y Julio Sanjuán, entre otros. Con esta película, Fernando Fernán-Gómez presenta al espectador un *film* cómico, rodado en blanco y negro, y con una duración de 81 minutos. Como último punto a destacar dentro de los aspectos técnicos del *film*, cabe señalar que la producción de la obra de 1956 estuvo a cargo de las compañías C.E.A y Unión Films.

En lo que respecta al argumento narrativo de esta obra, Fernando Fernán-Gómez narra la historia de Amaro Carabel, un hombre humilde y bueno que está cansado de que todo le salga mal en la vida. Además, este personaje carece de carácter, algo de lo que él mismo es consciente, pero que no puede evitar. Así, la gente de su entorno no duda en manipularlo a su antojo, para que haga lo que ellos quieran. En este sentido, la película de 1956 comienza presentando la bondad del personaje protagonista a través de pequeños actos. Más adelante, Carabel llega al trabajo, una inmobiliaria llamada "Inmobiliaria Giner y Bofarull", donde empieza su tranquila jornada laboral. A lo largo del día, el protagonista se reúne con sus jefes para entregarles unos documentos y aprovecha para recordándoles lo de su aumento salarial, algo que automáticamente es descartado. De nuevo en su asiento, el joven da la mala noticia a su novia Silvia, quien le da un ultimátum y le exige que luche por su amor. Por otro lado, la madre de la joven intenta que su hija deje a Carabel y comience una relación con un dentista, alguien que según ella se encuentra al nivel que merece.

[140] Se debe destacar que el director de la obra debe poner una pequeña cantidad de dinero para que comience la realización de la cinta.

A lo largo de la obra, el espectador puede ver como Carabel mantiene una inocente conversación con uno de los socios de la inmobiliaria en la que desvela las tácticas que siguen sus jefes y, como consecuencia de ello, Carabel es inmediatamente despedido. A partir de ese momento, y animado por su vecino Gregorio y su tía Alodia, el protagonista decide que quiere convertirse en un hombre malvado, ya que a todos los malhechores les salen las cosas bien. Durante esta nueva etapa, Carabel intentará, sin apenas éxito, cometer diversos actos delictivos. Mientras tanto, Silvia le da un plazo de 20 días para que encuentre trabajo o su relación se habrá terminado para siempre.

Más adelante, Carabel escucha a su tía hablar con las vecinas sobre un libro de hipnotismo que ella ha leído. En ese instante, el joven pide a su tía que le deje el libro y, tras estudiárselo, el protagonista decide acudir a la inmobiliaria para convencerles, con sus nuevos poderes, de que le devuelvan su puesto de trabajo. Lo que no sabe Carabel es que la inmobiliaria ha perdido a muchos empleados y el puesto que ha recuperado sin apenas esfuerzo se debe simplemente a eso. Sin embargo, la felicidad le dura poco ya que descubre que se le ha pasado la fecha límite marcada por Silvia.

Durante uno de sus días monótonos en el trabajo, Carabel pide un informe que necesita y, sin prestar atención a lo que hace, el joven comienza a corregir las erratas de dicho documento. Sin embargo, descubre que en el informe hay una declaración de amor de Silvia, que recientemente había sido contratada por la empresa. Finalmente, Silvia y Carabel vuelven a estar juntos. Durante los últimos instantes de la obra, el protagonista confirma que es un hombre bueno y que nunca podría volverse malo. Además, afirma que prefiere tener vacío el bolsillo, pero lleno el corazón.

Como se puede comprobar a través de esta sinopsis, la obra de 1956 lleva de nuevo a la gran pantalla la vida del joven Amaro Carabel, un hombre con una personalidad buena y bondadosa, al que nada le sale bien. En este sentido, Fernando Fernán-Gómez no duda en criticar las "*contradicciones de una estructura social donde la respetabilidad y el triunfo son el resultado de la malicia y del engaño*" (Heredero, 2004, p. 22). Para ello, el director retrata una sociedad interesada en el dinero y que vive un mundo dominado por las apariencias y el qué dirán.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación comparará ambas narraciones con el objetivo de establecer las diferencias y las semejanzas existentes entre ellas. De este modo, esta tesis doctoral podrá determinar si se está produciendo, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, y debido a que los ejemplares de la película original están incompletos, esta tesis doctoral tomará como punto de partida la sinopsis argumental de la misma.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, categorizadas dentro del género cómico, cuyo argumento se basa en novela común y rodadas en blanco y negro. Además, estas obras se desarrollan en Madrid, pero en periodos temporales distintos. De este modo, la obra de Edgar Neville retrata la sociedad de 1935, mientras que la cinta de Fernando Fernán-Gómez representa la España de 1956. Así, los más de veinte años de diferencias entre ellas permiten mostrar dos sociedades con grandes diferencias. Incidiendo en la cinta de 1956, se retrata una sociedad más evolucionada, con mejores infraestructuras y un mayor desarrollo tecnológico. Por último, el papel de la mujer comienza a evolucionar, llegando a trabajar fuera del hogar familiar, algo impensable veinte años atrás.

Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes, ambos *films* mantienen a los mismos protagonistas en ambas narraciones. De este modo, Carabel, Silvia, la madre de Silvia, la tía Alodia y los jefes de Carabel están presentes en las dos obras a estudio. No obstante, Fernán-Gómez modifica el apellido de uno de los jefes del protagonista. Así, de Aznar y Bofarull, se pasa a Giner y Bofarull. En lo que respecta a los personajes eliminados, la obra de 1956 únicamente excluye de la narración original al personaje de Germana. Esta chica es la vecina del protagonista y no duda ayudar a Carabel en cuanto puede, ya que está enamorada en secreto de él. Por último, y atendiendo a los personajes incorporados en esta nueva cinta, la obra de 1956 incluye en su historia a Gregorio, un compañero de trabajo de Carabel y amigo del joven.

Continuando con el argumento narrativo de las obras a estudio, esta investigación ha podido comprobar que ambas cintas utilizan la historia de Carabel como base argumental para sus narraciones y respetan, por completo, la evolución de dicho personaje. Además, Neville y Fernán-Gómez utilizan un mismo esquema argumental, en el que están recogidos una serie de acontecimientos narrativos. Así, Carabel, un hombre bueno y honesto, es

despedido de su puesto de trabajo. En ese momento, el protagonista decide dar un cambio a su vida y comenzar a realizar actos delictivos, ya que dice que a todos los malhechores le salen las cosas bien. Así, Carabel intentará cometer diversos delitos, pero ninguno de ellos tendrá éxito. Por otro lado, Silvia, novia del protagonista, no duda en darle un ultimátum y exigirle que encuentre un nuevo empleo para así poder casarse o su relación habrá terminado. Finalmente, Carabel recupera su antiguo puesto laboral y logra un aumento de sueldo.

Sin embargo, se debe destacar que, a partir de este punto, Fernán-Gómez modifica el desenlace de la obra. Así, en la cinta de 1935, Carabel y su vecina Germana comienzan una relación y el protagonista recupera su trabajo y consigue un sueldo muy superior. Esto se debe a que es testigo, sin percatarse, de una negociación secreta llevada a cabo por sus jefes. Finalmente, la madre de Silvia casi se desmaya al saber que podía haber sido su hija la que se beneficiara de todo ese dinero. Por su parte, en la obra de 1956, Carabel recupera su trabajo debido a que la inmobiliaria ha perdido muchos empleados. Además, y debido a que Silvia trabaja en la misma empresa, ella decide darle una nueva oportunidad. En este sentido, Fernán-Gómez elimina toda la trama de Germana, y con ella, cualquier vinculación que su personaje tuviese con el protagonista.

En otro orden de cosas, también se altera el lugar de trabajo del protagonista. En la obra de 1935, Carabel trabaja en un banco, mientras que en la cinta de 1956, este personaje forma parte de la plantilla de una inmobiliaria. A través de este cambio, el director peruano logra mostrar que la sociedad española ha cambiado, y comienza en España el éxito de la construcción. Atendiendo a las incorporaciones narrativas, Fernán-Gómez no duda en aportar una mayor dosis de humor a los acontecimientos gracias a su interpretación como personaje protagonista. De este modo, la obra de 1956 es más cómica que la cinta original. Además, el director hispano peruano incluye nuevas ideas delictivas que no están recogidas en la cinta original.

Como se puede comprobar a través de este análisis comparativo, las dos obras a estudio en este epígrafe narran una misma historia, pero con un final diferente. Sin embargo, estas variaciones no modifican el mensaje base que ambas películas transmiten. Por lo tanto, esta investigación establece que la obra de Fernando Fernán-Gómez estrenada en 1956 es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la cinta de 1945 filmada por el director madrileño Edgar Neville.

La chica del barrio

- Original: *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)
- Prime *remake: La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1956)
- Segundo *remake*: *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970)

En 1939, el director y productor barcelonés Gonzalo Delgrás estrena en la gran pantalla su nueva obra cinematográfica titulada *La tonta del bote*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Josita Hernán, Rafael Durán y Carmen López, basa su argumento en un sainete homónimo escrito por la comediógrafa gallega Pilar Millán Astray en 1925. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo a la pieza de referencia, Millán Astray presenta, el 17 de abril de 1925, una pieza lírica escrita en prosa y estructurada en tres actos. En cuanto al desarrollo de la obra, la autora sitúa la acción en el Madrid de mediados de los años 20. Además, esta nueva pieza es una adaptación nacional del cuento mundialmente famosos de la Cenicienta. En este sentido, el investigador y profesor Stanley Black (2013), autor del artículo *Una cenicienta española: La tonta del bote y sus adaptaciones cinematográficas*, resume de la siguiente manera la trama principal de dicho sainete de referencia:

> Susana es una chica sin gran atractivo físico pero con buen corazón […] (que cuenta con) un talento que le deparará el éxito fuera del ámbito doméstico. La madre biológica de Susana había sido una bailaora de flamenco que, aunque "tan feílla y tan esmirriá" había tenido un "estilo que enamoraba". Engracia no es la típica madrastra cruel. Demostró su bondad al recoger a Susana, pero la tiene como criada, la maltrata, y encima compite con ella para conquistar a Felipe. Cuando Felipe acepta alquilar la habitación, es en gran parte debido al carácter de Susana y su diligencia en mantener la casa limpia. El deseo que siente Engracia por Felipe es alentado por los rumores infundados por su relación con una mujer mayor que él, Pascuala la Crépe. […] Felipe era en realidad el hijo de Pascuala, fruto de una relación adúltera. Una relación que parecía escandalosa e ilícita resulta ser no convencional pero honrada. Esto subraya el aspecto malsano del enamoramiento de Engracia, resultado posiblemente de su maternidad frustrada. Este "problema" de Engracia se resuelve al final de la obra

cuando, como "madre", Felipe le pide permiso para casarse con Susana (pp. 119 – 120).

Como se puede comprobar, Millán Astray presenta una historia de valores muy conservadores, con marcadas diferencias sociales y con un gran interés de los personajes por alcanzar un estatus mayor. Profundizando en esto, el investigador Stanley Black (2013) asegura que la obra de 1925 "representa una sociedad en un estado de decadencia moral y económica que atraviesa una fase de modernización y cambio. Los viejos valores van siendo reemplazados por nuevos" (p. 119). Además, este autor afirma que Millán "no se arredra de aludir a un duro entorno social en el que los personaje, sobre todo las mujeres, luchan por la supervivencia de sus familias debido a la incapacidad, voluntaria o involuntaria, de los hombres de mantenerlos" (p. 119). Continuando con el estudio del sainete de referencia, la obra de 1925 recoge dos ambientes distintos. Por un lado, se muestra la España clásica, con sus valores conservadores y tradicionales, mientras que por otro, aparece la llegada de las nuevas tendencias europeas.

Una vez conocido el argumento de la obra teatral de referencia, se debe señalar que la obra de 1925 se convierte en un gran éxito nacional, llegando a lograr hasta "175 representaciones en menos de tres meses, constituyendo uno de los éxito más sólidos de la temporada" (Dougherty y Vilches, 1990, p. 117). Así, este sainete se convertirá en una de las piezas teatrales más famosas de la escritora y comediógrafa gallega. Sin embargo, existe cierta "discrepancia entre esa acogida unánime del público y la recepción crítica de Rafael Marquina (*Heraldo de Madrid*) y Enrique Díez-Canedo (*El Sol*), cuyas reseñas ironizan sobre el sentimentalismo y la forma trillada del sainete" (Dougherty y Vilches, 1990, p. 118). Así, estos expertos juzgan con severidad el género del sainete, el planteamiento desarrollado por la autora e incluso las habilidades de la misma a la hora de realizar una pieza teatral.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1940, el director y productor barcelonés Gonzalo Delgrás se inicia en la realización cinematográfica, llevando por primera vez a la gran pantalla la historia de la joven Susana. En este sentido, Delgrás presenta una película cómica y repleta de divertidos enredos, con una duración aproximada de 100 minutos, filmada dentro del cine sonoro español y en blanco y negro.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo de Delgrás como director y guionista del proyecto. En lo que respecta al resto de departamentos, Rafael Martínez Valls, José Gaspar, Ramón Biadiú y Mariano García Ros fueron los responsables de la música, la fotografía, la edición de la película y los decorados, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, el *film* de 1939 estuvo protagonizado por Josita Hernán, Rafael Durán, Carmen López Lagar, Amparo Martí, Antoñita Mas, Ángel Alguacil y Camino Garrigó, entre otros. Profundizando en la pareja clave de la narración, Gonzalo Delgrás otorga dicho papel a Josita Hernán y Rafael Durán, dos profesionales que llegarían a formar parte de una de las parejas cinematográficas más célebres de la posguerra. De hecho, Hernán y Durán mantendrían su emparejamiento artístico durante muchas más películas, llegando a ser conocidos como "la pareja ideal". Por otro lado, cabe destacar que dicha obra fue producida por la empresa valenciana Producciones Cinematográficas Españolas Falcó y Cía, más conocida por el nombre de Procines.

Antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1939, lo que imposibilita acceder al material filmado. No obstante, esta investigación ha conseguido acceder a una sinopsis argumental de la obra con la que se podrá realizar el análisis comparativo posterior. Con el objetivo de profundizar en aquellos aspectos desconocidos de la cinta, esta investigación considera adecuado reproducir de manera íntegra el resumen recogido por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*:

> Postrada en una cama de la Maternidad y sabiendo que vive sus últimos momentos, una mujer entrega su hija recién nacida a su única amiga, Engracia, que acoge a la niña bajo su protección en un barrio castizo de Madrid. Quince años más tarde la huérfana Susana vive en compañía de su madre adoptiva y sus tres sobrinos, la temperamental chulapona Asunta, el holgazán Lorito, que sólo sabe escribir cantables mediocres y Trini, una bailarina sin suerte. Sin embargo, con el paso de los años, el trato que recibe la muchacha de su familia adoptiva se ha hecho cada vez más áspero, hasta que han acabado por considerarla como la criada que carga con las tareas del hogar e incluso atiende el pequeño negocio de prendas usadas del que vive Engracia. Como pago por su trabajo, no recibe más que malos modales y frecuentes cachetes y tirones de trenzas. Y sus únicos amigos son Sarasate, el ciego que pide

limosna en una esquina tocando su viejo violín, y su perro lazarillo. Lo único que puede darles Susana con su ilusión son unos huesos y las colillas que recoge de la calle o por la casa en un bote de hojalata. Por eso y por su ingenuidad la llaman la tonta del bote. Un bailarín famoso en las verbenas de más tronío, Felipe el Postinero, busca alojamiento por el barrio y Engracia lo admite como huésped. Así remedia su apurada situación y al mismo tiempo ve su casa convertida en academia de baile. El rumboso Felipe muestra gran simpatía por Susana, a quien enseña a leer y escribir. Y le regala, además, varios libros de cuentos. Una noche que todos se preparan para cenar y salir de verbena, Susana escucha embelesada unos bailables en la sala. El Postinero comenta que el chotis se debe bailar con los pies atados y Susana prueba a hacerlo en la cocina, pero al reclamarle que sirva la mesa, tropieza aturullada y rompe una pila de platos. La tonta del bote soporta, una vez más, los tirones de coletas e insultos de Asunta, Lorito y Trini, y hasta que le arrojen por la ventana su bote de colillas para el viejo Sarasate. Pero lo peor es que Engracia la castiga sin verbena, por mucho que Felipe interceda por ella. Dormida en su camastro, la infeliz sueña con el cuento de la Cenicienta, en donde ella es la princesa y Felipe, el príncipe. Juntos bailan y bailan y … Otra vez a la ruda tarea cotidiana. Mientras las parejas ensayan en el saloncito, la tonta del bote baila sola en la cocina. Sin ser visto, Felipe observa su elegancia y soltura y comprende que Susana es su compañera de baile ideal. No se equivoca: triunfan de concurso en concurso, hasta que gracias a su creciente prestigio, como los Hermanos Ruiz, dan el salto a los mejores escenario del mundo. Varios años de gira culminan con su presentación en Madrid, en donde Susana invita a un banquete, por sorpresa, a Engracia y sus sobrinos, Asunta, Lorito y Trini, sin olvidar a Sarasate y su fiel perrito. Olvidando los malos tratos del ayer, Susana abraza a Engracia, ahora pobre y desamparada, agradecida por haberla recogida de recién nacida. Y llega la noche del estreno, en la cual los Hermanos Ruiz cosechan otro gran éxito con su revista. En el camerino, después de la función, Felipe recuerda a Susana que cumple los diecinueve años, fecha que marca el fin de su promesa de quererla como hermano. Su amor apasionado ya no va a esperar más. Aparte de un bote lleno de enormes habanos, Susana obsequia al ciego Sarasate con un espléndido violín y le pide que interprete su tango preferido, a cuyo compás baila con Felipe, feliz y enamorada (pp. 286 - 287).

Como se puede observar, Delgrás consigue plasmar el mensaje recogido en la obra teatral de referencia y para ello mantiene el mismo desarrollo argumental que el sainete escrito por Millán en 1925. Así, la nueva obra no deja de lado el paralelismo con la historia de la Cenicienta y concluye su trama con un final feliz y completo de amor. De este modo, y al igual que la obra de teatro de 1925, la nueva película de Delgrás se convierte en "uno de los mayores éxitos de la temporada 39/40" (Heinink y Vallejo, 2009, p. 287). No obstante, esta investigación no ha podido localizar críticas acerca de la obra o reseñas periodísticas que tratasen el *film* a estudio. De este modo, se desconoce las opiniones de los expertos cinematográficos de la época.

Prosiguiendo con el terreno cinematográfico, en 1956, el director, productor y actor gallego Ricardo Núñez presenta su nueva película *La chica del barrio*. Esta cinta, una alegre comedia con tintes musicales y protagonizada por Pepe Blanco, Lolita Sevilla y José Isbert, basa su argumento en un sainete titulado *La tonta del bote* y escrito por la comediógrafa gallega Pilar Millán Astray en 1925. Cabe señalar que se trata de la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza. Además, se ha podido conocer que este largometraje supuso el comienzo de Núñez en la realización fílmica, siendo esta obra su ópera prima.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta tesis doctoral destaca el trabajo de Ricardo Núñez como director cinematográfico de la película, y el de Vicente Coello, Antonio Guzmán Merino, Ángel Jordán y Manuel Villegas López como guionistas del *film*. En lo que respecta al resto de departamentos, Benito Perojo, Antonio L. Ballesteros, Antonio Ramírez de Loaysa y Sigfrido Burmann fueron los responsables de la producción, la fotografía, el montaje y la dirección de arte, respectivamente. Por otro lado, Francisco Cordoñer 'Maestro Lito' y Juan Solano se encargaron de la música. Además, y profundizando en el elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Pepe Blanco, Lolita Sevilla, José Isbert, Juan Luis Ozores, Delia Luna, Tony Soler, Pedro Valdivieso, Antonio Orozco, Mercedes Muñoz Sampedro, Carmen Porcel y María Arias, entre otros.

Con este *film*, Núñez presenta una comedia sonora, rodada en blanco y negro -a excepción del número musical final que fue grabado en color- y con una duración de 80 minutos. En lo que respecta a la producción, Benito Perojo fue el productor de la obra y Producciones Benito Perojo fue la empresa responsable del largometraje. Además, y en

cuanto a las localizaciones empleadas, este cineasta gallego rueda su ópera prima en Madrid, manteniendo así la ciudad original del sainete de referencia.

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de este *film,* se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares la obra a estudio en este epígrafe, lo que permite realizar un visionado directo del material filmado. Así, y profundizando en el argumento, se ha podido comprobar que esta película narra la historia de Susana, una joven huérfana que sirve en una casa de huéspedes propiedad de Engracia. Allí, además de la dueña viven su sobrina Acacia y otra joven llamada Trinidad. Estas tres mujeres hacen la vida imposible a la protagonista, menospreciándola en todo momento, y tratándola como la criada de la casa. Sin embargo, la joven protagonista es muy querida por toda la gente del barrio, especialmente por su amigo el señor Capri, dueño y camarero de un bar cercano a la casa de huéspedes; Narciso, un joven enamorado de Trini; y el señor Sarasate, un pobre ciego que pide limosna en la puerta de la iglesia junto a su perro.

La protagonista, que es una persona muy bondadosa, logra que un cantante que realiza varias actuaciones en el bar de Capri llamado Felipe se hospede en la casa de Engracia y las tres mujeres comienzan a pelearse por conquistarlo. Por su parte, Susana no cambia su forma de ser y poco a poco Felipe descubre cómo verdaderamente tratan a la joven. Una noche en la que la muchacha se queda en casa sin poder ir a la verbena, Felipe la convence y los dos llegan al baile cogidos del brazo. Sin embargo, Engracia y Acacia echan de casa a la joven acusándola de ladrona al ir vestida con las ropas que Engracia vende a sus clientas. Ante esto, Susana no duda en pedir ayuda al señor Capri, que le da alojamiento y cariño. Mientras, Felipe descubre lo ocurrido y la busca desesperadamente. Durante uno de los días en los que Susana limpia en el bar, Felipe la escucha cantar y le pide que cante con él. Tras un cambio de estilo, y con más autoestima, comienzan a cantar exitosamente por los escenarios de toda España, mientras su relación sentimental florece.

Como se puede comprobar, la obra de 1956 concluye con un éxito, sentimental y profesional, de la joven. De este modo, la protagonista consigue ser feliz al lado de un hombre bueno del que está muy enamorada. Además, Susana también logra un importante reconocimiento profesional, ya que la pareja están triunfando en el mundo del espectáculo. Por otro lado, y diferencia de la película original, Núñez no menciona nada de la suerte vivida por el resto del personajes de la obra, dejando que el espectador especule sobre lo

ocurrido con ellos. En este sentido, Núñez mantiene una conexión más directa con la película de Disney titulada *Cenicienta* (1950) que con el sainete de Pilar Millán Astray. Como curiosidad, esta investigación ha querido destacar que los personajes protagonistas de la obra de 1956 mencionan, en varias ocasiones, a diversos personajes y situaciones de la película de Disney. Atendiendo a este punto, el investigador Stanley Black (2013) establece lo siguiente:

> La película termina con el éxito de Susana, tanto en lo sexual como lo artístico. Felipe en vez de ser el artífice de este éxito ha sucumbido al encanto, por un lado, inocente, y por otro, poderosamente erótico, de Susana, que todas las noches ha rezado a su madre pidiendo precisamente que esos dos sueños se cumplan: que la permitan cantar y que Felipe la quiera un poco. Pese a su inspiración en la historia de Cenicienta, la película renuncia a su dimensión de magia y fantasía. Todo lo que logra Susana es a fuerza de trabajo y talento. Es un desenlace que hubiera satisfecho los valores y la moralidad del Régimen en aquella época, ya que los éxitos de Susana tanto sexual como artístico terminan subordinándose a la institución del matrimonio católico, a la que ella con suma destreza ha conducido a su Don Juan domesticado. Sin embargo, como hemos visto, esta historia, como el cuento de Cenicienta en general, a pesar de su mensaje conservador, contiene elementos de disfuncionalidad familiar que, si no fuera por el marco aparentemente seguro de un cuento de hadas, hubieran perturbado al Régimen (p. 130).

En otro orden de cosas, se debe destacar que esta película mantiene los valores conservadores que impregnan todo el sainete de referencia. Así, esta nueva adaptación "no amenaza los valores sociales, morales ni patriarcales de la época y el Régimen. Los personajes masculinos son positivos y dominantes, la heroína es esencialmente sumisa, y su liberación final no es hacia la independencia sino […] (hacia el) estado conyugal" (Black, 2013, p. 127). De hecho, la obra concluye con una joven Susana dejando atrás su triste vida al lado de su madrastra para comenzar una nueva aventura junto a su marido. Por ese motivo, y como señala Black en su investigación, la cinta a estudio "es una película sin duda conformista […] una versión madrileña del típico "musical folclórico" andaluz, uno de los género más populares y duraderos de la década de los cincuenta" (p. 125).

Atendiendo a la prensa de la época, esta tesis doctoral ha podido comprobar que la cinta de 1956 obtuvo duras críticas por parte de los expertos cinematográficos del momento.

En este sentido, el diario *ABC* (21/01/1956) recoge entre sus páginas una breve reseña firmada por "Donald" y en la que se afirma que la película de Ricardo Núñez "está dirigida al público aficionado a las canciones pegadizas y populares, o que pueden hacerse a fuerza de oídas, y a los argumentos ingenuos y sentimentales, salpimentados de situaciones cómicas" (p. 40). Continuando con las palabras recogidas en el periódico *ABC*, este diario asegura que obra pretende "satisfacer a espectadores no exigentes con el séptimo arte, y a los seguidores, que al parecer son muchos, de las estrellas y astros de los espectáculos llamados folckóricos" (p. 40). Por otro lado, esta reseña periodística también critica ciertos aspectos estereotipados de la obra, sus diálogos en ocasiones sensibleros y la falta de originalidad del director. Según esta valoración, la obra resulta poco original con unas correctas interpretaciones actorales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1939, se tomará como punto de referencia la sinopsis argumental detallada anteriormente. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de este metraje, se debe señalar que la principal diferencia reside en la incorporación de una escena rodada en color en el metraje de 1956. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son cintas sonoras, categorizadas dentro del género de la comedia, basadas en una pieza teatral común, ambientadas en Madrid y rodadas en blanco y negro. No obstante, y debido al paso del tiempo, la película de Ricardo Núñez cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, mostrando nuevos avances técnicos, mayores recursos fílmicos y un mejor dominio del medio.

Continuando con el estudio de estos dos *films*, se debe señalar que ambas cintas transcurren en un castizo barrio del Madrid, lo que se refleja en la presencia de estereotipos madrileños como la música, el chotis y las chulapas. Sin embargo, Delgrás y Núñez ambientan sus obras en épocas distinta debido a que cada una de ellas refleja la sociedad del momento en el que se filmaron. Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes, ambos directores mantienen a los mismos protagonistas en sus narraciones. Así, ambos directores respetan a Susana, Engracia, Acacia (o Asunta, en la obra original), Trini, Felipe y el señor Sarasate. Sin embargo, la película de 1956 cuenta con un mayor número de personajes que no están mencionados en la sinopsis de la película original. No obstante, esta investigación no descarta su presencia en el metraje desaparecido de Delgrás.

En relación al argumento de estas dos obras, ambos directores narran una misma historia en la que una joven huérfana vive en una casa de huéspedes donde es tratada como una criada. Su carácter bondadoso, le lleva a conocer a Felipe, un artista que al principio no le prestará atención, pero poco a poco acabará enamorándose de ella. Finalmente, y gracias a esta relación, la vida de la muchacha cambia completamente, pero manteniendo su forma de ser.

Atendiendo a las escenas eliminadas por Núñez con respecto a la cinta original, la obra de 1956 la suprime la introducción donde se muestra a una moribunda madre de Susana pidiendo a su amiga Engracia que cuide de su hija. Por otro lado, Núñez obvia la trama relacionada con el bote de colillas y, por tanto, Susana dejará de ser conocida como "La tonta del Bote". Además, se elimina el epílogo que Delgrás añade a su narración y en el que se puede ver a la pareja protagonista volviendo al barrio donde se conocieron y la cena en la que Susana deja atrás las maldades perdona a Engracia, Acaia y Trini. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas películas.

En cuanto a las modificaciones llevadas a cabo en la película de 1956, Ricardo Núñez incluye una alteración en la trama de Felipe, ya que en este nuevo *film* será Susana quien convenza al joven para que se hospede en la casa donde ella trabaja, mientras que en la cinta de 1939 es Felipe el que busca alojamiento y Engracia la que acepte que se quede en su casa. Sin embargo, y debido a la imposibilidad de visionar la obra original de una forma directa, esta investigación no descarta que existan más cambios sociales, técnicos y narrativos existentes entre ambas obras.

A pesar de las dificultades encontradas, esta tesis doctoral ha podido comprobar la gran cantidad de similitudes narrativas y argumentales existentes entre ambas obras. Además, las dos películas a estudio mantienen a los mismos personajes protagonistas, sus tramas personajes y sus arcos argumentales dentro de las obras. En cuanto a la estructura, Delgrás y Núñez mantiene un esquema base idéntico, en el que apenas se alteran algunas escenas. Por todo esto, esta tesis investigación establece que la obra de 1956 dirigida por Ricardo Núñez es un *remake* puro de la película de Gonzalo Delgrás estrenada en 1939.

<u>Los ladrones somos gente honrada</u>

- Original: *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1942)
- Primer *remake*: *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956)

En 1942, el director, guionista y productor tarraconense Ignacio F. Iquino estrena su nueva película titulada *Los ladrones somos gente honrada*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Amparo Rivelles, Manuel Luna y Mercedes Vecino, basa su argumento en un obra de teatro homónima escrita, un año antes, por el libretista y dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

En cuanto a la obra de referencia, Enrique Jardiel Poncela presenta una "comedia casi Policíaca", con la que intenta dejar atrás su anterior fracaso teatral *El amor sólo dura 2000 metros* (1941). Posteriormente, este dramaturgo madrileño asegura que esta obra no sólo fue su mejor comedia, sino que fue, simplemente, "una comedia ingeniosa y construida con la máxima habilidad técnica. […] una comedia escrita para gustar" (Jardiel, 1943, p. 292). Atendiendo al estreno de este nuevo proyecto teatral, la obra fue presentada por primera vez en el Teatro de la Comedia (Madrid), el 25 de abril de 1941.

Profundizando en el argumento de esta obra de referencia, el propio Jardiel explica que la historia narrada está inspirada en un cuento titulado *El poder de la imaginación* (1926), una breve narración escrito por él mismo para la revista *Blanco y Negro*. En este sentido, Victor García y Gregorio Torres (2003), autores del libro *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940 - 1975),* resumen de la siguiente manera la obra de referencia :

> Herminia, novelera muchacha recién salida del internado resulta ser una experta fémina, mientras que a Daniel, ladrón de guante blanco elegante y muy trotado, el amor a la chica lo deja manso hasta la ingenuidad. La situación de partida arranca del golpe que los antiguos compinches de Daniel intentan dar en la nueva casa de este, recién casado con Herminia; al intentarlo descubrirán […] que no está tan claro quién es el ladrón y quién la gente honrada […], que todos tienen algo que ocultar y que en todas las vidas hay un drama. (pp. 98 - 99).

Por otro lado y en cuanto en la estructura empleada por Jardiel a la hora de construir su nuevo proyecto teatral, el dramaturgo madrileño presenta una pieza dividida en un prólogo y dos actos, que se desarrolla a lo largo de 310 páginas. Así, los dos primeros actos transcurren en el Madrid de la época, mientras que el prólogo tiene lugar en San Sebastián, tres meses antes. De este modo, Jardiel utiliza dos localizaciones y dos periodos de tiempo distintos. Así, con esta nueva obra, Jardiel presenta una comedia irreverente y diferente, que contó con una muy buena acogida por parte de los espectadores. Además, la prensa de la época alabó el ingenio del escritor madrileño, destacando su humor.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1942, el director Ignacio F. Iquino lleva por primera vez a la gran pantalla la famosa obra de teatro de Jadiel titulada *Los ladrones somos gente honrada* (1941). Con esta obra, Iquino presenta una entretenida comedia coral, categorizada dentro del cine sonoro español, con una duración de aproximadamente 102 minutos y rodada en blanco y negro.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el film, se debe destacar el trabajo realizado por Iquino como director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Emilio Foriscot, Antonio Cánovas y Emilio Ferrer fueron los encargados de la fotografía, el montaje y los decorados. Por otro lado, el elenco actoral de la cinta estuvo protagonizado por Amparo Rivelles, Manuel Luna, Mercedes Vecino, Fernando Freyre de Andrade, Antonio Riquelme y Angelita Navalón, entre otros. Además, esta obra se trata de una coproducción llevada a cabo por las empresas Juca Films y Aureliano Campa para la gran productora valenciana CIFESA, empresa encargada de la distribución de la obra.

En cuanto al argumento narrativo de la película de 1942, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 -1950. Volumen F- 4*, resume en de la siguiente manera la historia narrada por Iquino en su nuevo proyecto fílmico.

> Una banda de ladrones, cuyo jefe es Daniel el "Melancólico", se dispone a efectuar su último gran golpe en la casa de los adinerados señores de Arévalo. Para ello, aprovechan la ocasión en la que se celebra una gran fiesta; Daniel se introduce en la mansión valiéndose de una invitación a nombre del argentino don Juan Togores. Pero el "Melancólico" se enamora de Herminia, la hija de los dueños, y da orden de

> suspender el robo, casándose poco después con ella. El "Pelirrojo", uno de los compinches de Daniel, también se quedará en la casa como criado, dispuesto a convertirse en un hombre honrado. No así los restantes miembros de la banda, el "Tío" y el "Castelar", a los que no les satisface la nueva situación; de manera que deciden asaltar la casa de Arévalo por su cuenta. A partir de este momento comienza a suceder en la casa una serie de extrañas situaciones con la consiguiente cadena de enredos (con intentos de asesinato incluidos), originados por todos los miembros de la familia, los criados y los dos ladrones. Todos pretenden abrir la caja de caudales por su cuenta y, cuando consiguen encontrar la combinación, reciben la sorpresa de que está vacía. Por fin todo el embrollo será aclarado por un Policía que se había hecho el tonto hasta aquel momento apoyándose en su insignificante apariencia, y que no es otro que el célebre inspector Beringola. Al final resulta ser quién realmente es, y el autor del robo y del pasado asesinato de una dama de la familia es un siniestro personajes llamado Díaz y no lo ladrones, al fin y al cabo, son gente honrada (p. 226).

Como se puede observar, para la realización de su nueva obra Ignacio F. Iquino mantiene un ambiente teatral. Este aspecto se asocia a los decorados empleados en ella, ya que el director tarraconense no duda en usar un único decorado para desarrollar el argumento de su película. Por lo tanto, los personajes de la obra vivirán todos los acontecimientos recogidos en el *film* dentro de una gran mansión y sus alrededores como son los patios y el jardín.

En otro orden de cosas, hay que señalar que actualmente la cinta de 1942 cuenta con ejemplares conservados a través de los cuales poder realizar una visualización directa del contenido grabado por el director Ignacio F. Iquino. Tras el visionado directo de este material, esta investigación ha podido comprobar que el cineasta tarraconense realiza una adaptación libre de la pieza teatral de referencia. Continuando con el proceso de adaptación empleado, Ángel Comas (2001) sostiene que Ignacio F. Iquino no respetó literalmente la estructura escénica de la obra teatral de referencia, "rompiendo en algunos momentos la unidad espacial y temporal de los tres actos clásicos, añadiéndole números musicales y potenciando los ingeniosos diálogos originales (p. 41). No obstante, se puede afirmar que Iquino logra comenzar su obra de una manera muy brillante.

Atendiendo a la prensa del momento, Miguel Ródenas, periodista de *ABC* (11/03/1942), califica la película como "un trasunto de la comedia", es decir, un reflejo fiel de la obra teatral de referencia. No obstante, Ródenas también sostiene que "la única diferencia que hallamos entre una y otra es aparte algún añadido sin transcendencia que se desbordan de las candilejas de un teatro para buscar otros horizontes más dilatados" (p. 16). Para este diario, "la película es una fotografía de la comedia, con sus mismos chistes, idénticos trucos e iguales disquisiciones seudo-humoristicas para hacer reír a la gente" (p. 16), función que la obra consigue sin problemas. Para ello, "Iquino […] ha preferido respetar la obra a tomar iniciativas personales que, por su intuición y buen arte, es probable que hubieran mejorado la calidad de esta película" (p. 16). Por otro lado, el crítico de cine Méndez-Leite (1965), autor del libro, *Historia del cine español*. *Tomo I*, señala que la cinta a estudio se trata de una adaptación realizada a toda prisa, extremadamente teatral, nada saliente y con un presupuesto reducido (p. 427). Como se puede comprobar, la prensa de la época, al igual que los expertos cinematográficos, critican la teatralidad que la película refleja, al igual que sus similitudes con la pieza teatral de referencia. No obstante, y pesar todos sus puntos débiles, esta nueva cinta logra su cometido, entreteniendo y divirtiendo al espectador que ha decidido acudir al cine.

Continuando con el séptimo arte nacional, el director y guionista almeriense Pedro L. Ramírez estrena en 1956 su nueva película *Los ladrones somos gente honrada*. Esta obra, una comedia protagonizada por José Luis Ozores, José Isbert y Encarna Fuentes, basa su argumento en una famosa obra de teatro homónima escrita por Enrique Jardiel en 1941. Cabe señalar que esta película es la segunda adaptación de dicha pieza. Con esta obra, Pedro L. Ramírez presenta una comedia sonora, con una duración de 89 minutos y rodada en blanco y negro.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo de Pedro Luis Ramírez, como director, y el de Vicente Escrivá y Vicente Coello, como guionistas. En lo que respecta al resto de departamentos, Federico Contreras, Federico G. Larraya y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía y los decorados, respectivamente. Por último, y atendiendo al elenco actoral, el *film* de 1956 fue protagonizado por José Luis Ozores, José Isbert, Encarna Fuentes, Antonio Garisa, Rafael Bardem, Antonio Ozores y Carlos Miguel Solá, entre otros. Con respecto al reparto actoral, María Teresa García-Abada (2005) sostiene que el gran éxito de la obra "recayó en la

elección del reparto que se apoyó en figuras paradigmáticas de nuestro cine cómico" (p. 68). Esta nueva cinta fue llevada a cabo por la productora Aspa P.C., mientras que la distribución estuvo a cargo de As Films S.A. y Interpeninsular.

En cuanto al argumento narrativo de esta nueva película, este *film* narra la historia de Castelar, el Tío y el Pelirrojo, tres delincuentes de poca monta que roban carteras en el Rastro. Un día, los tres atracadores se reúnen para planear el robo de una joyería junto a un antiguo socio. A pesar de que este nuevo trabajo resulta un desastre, no tardan en organizar un nuevo atraco. Esta vez se trata de la caja fuerte de la mansión del señor Arévalo y eligen para ello la celebración de una fiesta. Así, todo ha sido planeado cuidadosamente para que nada pueda fallar. Sin embargo, el cabecilla de la banda se enamora de la hija de Arévalo y pretende cancelar el plan. Sus tres amigos no están dispuestos a perder el botín y, a partir de ese momento, comienzan a suceder cosas extrañas alrededor de la caja fuerte y de la gente que está en la casa.

Como se puede ver, el director andaluz presenta una película divertida, ágil y sencilla. La puesta en escena no resulta pretenciosa, dando agilidad al conjunto y logrando un buen sentido del ritmo a través de los diálogos y los personajes. Al igual que obra de teatro de referencia, Ramírez dota la película de un reparto coral, en ocasiones saturado, pero que en conjunto consigue entretener y divertir al espectador. En este sentido, se puede considerar que se trata de una versión cinematográfica libre de la obra de teatro escrita Enrique Jardiel ya que respeta lo esencial de la pieza teatral, pero suprime todo aquello que resulta anticinematográfico (García – Abad, 2005, pp. 67 - 68). Además, y como señala María Teresa García-Abad García (2005), "la dosificación de la clave del misterio a lo largo del guión superaba también la versión teatral excesivamente brusca en su desenlace" (p. 68).

Atendiendo a la prensa de la época, el crítico G. Bolín publica en el diario *ABC* (04/09/1956) unas valoraciones y opiniones acerca de la obra a estudio. En primer lugar, este experto fílmico califica la cinta como "una inteligente y acerada adaptación cinematográfica" (p. 38). Además, afirma que se "respetaron lo que era esencial en la obra: la enmarañada, a la vez que interesante, trama, los tipos magistralmente trazados por Jardiel, las situaciones más graciosas y los diálogos más ingenioso y chispeantes" (p. 38). Por otro lado, Bolín recuerda que los guionistas de la obra no dudaron en suprimir aquellas parte innecesarias o menos anticinematográficas, unos matices ya mencionados a la largo de esta investigación. También

destaca que los guionistas incorporan "nuevas anécdotas de su pura invención, habladas con gracia de buena ley y que sigue tan de cerca de la que campea en la famosa comedia" (Bolín, 04/09/1956, p. 38).

Finalmente, cabe destacar que la obra de 1956 cuenta con ejemplares conservados a través de los cuales poder realizar una visualización del contenido grabado por el director andaluz Pedro L. Ramírez. De este modo, y dado que las dos películas pueden ser consultadas de forma directa, esta investigación realizará un análisis comparativo entre más detallado y minucioso.

Una vez estudiadas de forma individual las dos obras cinematográficas a estudio, esta investigación se centrará en el análisis comparativo de ambas, conociendo así las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. De este modo, esta tesis doctoral podrá establecer si el *film* de 1956 es un *remake* cinematográfico de la obra de 1941 o por el contrario, son cintas totalmente distintas.

En lo que respecta a los detalles técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras son idénticas, ya que ambas son películas cómicas, categorizadas dentro del cine sonoro, con una pieza teatral común y rodadas en blanco y negro. Además, cuentan con una duración parecidas y ambas transcurren en localizaciones muy similares. Profundizando en la estética, y como se ha comentado anteriormente, estas dos obras cuentan con ciertas diferencias, ya que Iquino muestra una imagen mucho más teatral y artificiosa, mientras que Ramírez suaviza todos estos elementos teatrales. Para lograr este cambio, en el guión se eliminan todos aquellos diálogos innecesarios, se intercalan momentos divertidos con situaciones picantes y se intenta guiar al espectador a lo largo de la cinta. Además, y como señala María Teresa García-Abada (2005), en la cinta de 1956 se buscó "captar la atención del espectador manteniendo el ritmo de la complicada trama" (p. 68). Por otro lado, se debe señalar que estas dos películas adecúan sus historias al presente en el que están filmadas, mostrando sociedades con ciertas diferencias.

Atendiendo a los personajes protagonistas, y como se ha podido comprobar a través de las sinopsis argumentales recogidas anteriormente, las dos cintas a estudio mantienen y respetan a los mismos personajes principales. Así, estas dos obras han sido protagonizadas por una banda de ladrones, una familia rica que vive en una mansión, los criados de dicha

familia, un agente de Policía, un médico y una madre desaparecida durante más de 18 años. En cuanto a los nombres de los personajes principales, ambos directores deciden no realizar ninguna alteración. Así, Herminia, Daniel, Germana, Eulalia, Tío del Gabán, Castelar, Pelirrojo, Menéndez, Teresa o Arévalo aparecen en ambos *films*. Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes eliminados respecto a la cinta original, Ramírez suprime a Díaz, padre de Herminia y famoso ladrón, e incorpora a Andrea.

En lo que respecta al argumento de las obra a estudio en este epígrafe, esta investigación debe destacar la existencia de un esquema narrativo común entre ambas películas, que se repite sin alteraciones o modificaciones en las cintas a estudio. Así, un grupo de ladrones intentará asaltar la caja fuerte del señor Arévalo durante una fiesta que se celebra en su mansión. Durante este atraco, uno de los ladrones se enamorará de una joven llamada Herminia con la que se terminará casando. Debido a este giro de los acontecimientos, las atracadores deberán abortar la misión y ya no se producirá el atraco. Una vez casados, Melancólico y Herminia celebran su enlace en la mansión del señor Arévalo, momento en el que los atracadores volverán a entrar en la casa e intentarán robar de nuevo la caja fuerte. A partir de ahí, la confusión, el misterio y los secretos de cada uno de los personajes serán los verdaderos protagonistas de la historia.

Continuando con las similitudes narrativas entre ambas cintas, se debe señalar que existen toda una serie de tramas secundarias que también se repiten en ambas obras. Así, el espectador podrá comprobar que Teresa, una señora misteriosa que aparece en la casa, es la madre de Herminia. Por otro lado, ambas cintas a estudio también muestran que Germana fue la culpable de la muerte de Andrea, la ama de llaves. Además, ambas obras recogen como Antón, criado de la mansión, intenta robar la caja fuerte varias veces, al igual que Germana, quien quiere el contenido de la caja a toda costa. En otro orden de cosas, ambos largometrajes tienen como trasfondo la herencia de Don Rodrigo. Así, el patrimonio de este personaje ausente en las dos cintas es el motivo por el que casi todos intentan robar la caja fuerte.

A pesar de las similitudes narrativas, el director almeriense elimina ciertas situaciones recogidas en la obra original, obviando la elipsis temporal existente en la cinta de 1941, momento en el que los protagonistas comienzan su noviazgo y deciden casarse. Este salto en el tiempo no ocurre en la película de 1956 ya que el espectador puede ver como la joven pareja comienza su relación, se casan y celebran una fiesta para festejar su enlace. Por otro

lado, la película del director andaluz también reduce el número de escondites ubicados en la casa, simplificando las tramas, reduciendo el número de implicados y mostrando un ambiente menos caótico. Además, elimina la trama de Díaz, padre de Herminia en la cinta de 1941; los micrófonos y cámaras escondidos por la casa para descubrir a los verdaderos ladrones; la escena en la que Germana canta al principio de la obra y los múltiples robos en diversas tiendas la noche antes de la fiesta de Herminia y Melancólico.

En lo que respecta a las incorporaciones argumentales, está nueva obra otorga una mayor importancia a la banda de ladrones protagonistas, incorpora más robos y muestra también la boda de la joven pareja, el envenenamiento de Andrea y su posterior fallecimiento, nuevas escenas de Teresa, la importancia de la armadura del despacho del señor Arévalo, las escenas del desván y el inminente viaje a América de la feliz pareja. Por otro lado, y profundizando en las modificaciones narrativa existentes entre estas dos cintas, se debe destacar el cambio en la trama de Teresa y el tratamiento que cada cineasta le otorga. Además, la relación entre Felipe y Germana cambia, ya que en la cinta original son pareja y en la de 1956 son hermanos. Por tanto, en este nuevo *film* Herminia no es hija de dichos personajes, sino sobrina.

En último lugar, se debe destacar que ambos directores llegan a un resultado común pero lo hacen a través de caminos distintos. En primer lugar, en la obra original de 1941 se descubre al ladrón gracias un sistema de cámaras y micrófonos colocados por la Policía. De este modo se descubre todo lo que ha sucedido, los secretos que guardan cada uno de ellos y la protagonista conoce quién es su verdadero padre. Por su parte, la cinta de 1956 resuelve sus misterios de una forma sencilla y menos laboriosa. Así, Ramírez elimina las cámaras, los micrófonos y el visionado de las mismas. Así, el comisario logra escuchar la confesión de Germana acerca del asesinato de Andrea gracias a que estaba escondido. Segundos después, los habitantes de la casa se reúnen en el despacho mientras el Policía informa a la central. En ese momento la joven protagonista descubre la existencia de su madre y todo lo que ella ha hecho por defender su herencia.

Una vez concluido el análisis comparativo entre ambas obras, esta investigación ha podido comprobar las similitudes y diferencias que se encuentra recogidas en dichas narraciones. Así, los directores de estos proyectos cinematográficos a estudio, mantienen un esquema argumental común sobre el que se sustenta la trama principal de la obra. Además,

dichos realizadores respetan y mantienen a los mismos personajes protagonistas, sus tramas personales y sus objetivos en los *films*. Sin embargo, y como se ha detallado anteriormente, Ramírez realiza ciertas modificaciones, alteraciones y cambios en su nueva cinta. A pesar de ello, las dos obras a estudio logran reflejar una historia común, que no se ve alterada en la cinta de 1956, transmitiendo un mismo mensaje en las dos películas. Debido a todo lo anterior, esta tesis doctoral considera que la obra dirigida por Pedro L. Ramírez en 1956 es un *remake* semipuro de ampliación de la película de 1941 realizada por Ignacio F. Iquino.

La hija de Juan Simón

- Original: *La hija de Juan Simón* (José L. Sáenz de Heredia[141], 1935)
- Primer *remake*: *La hija de Juan Simón* (Gonzalo Delgrás, 1957)

En 1935, el director, guionista y actor madrileño José Luis Sáenz de Heredia estrena su nueva película titulada *La hija de Juan Simón*. Esta obra, una cinta dramática protagonizada por Carmen Amaya, Manuel Arbó y Luis Buñuel, basa su argumento en una guión escrito por Nemesio M. Sobrevila.

Antes de profundizar en la obra de original, se debe aclarar la presencia y el desempeño tanto de José L. Sáenz de Heredia como de Nemesio M. Sobrevila en dicho *film*. En este sentido, la película comienza bajo las órdenes del arquitecto bilbaíno Nemesio M. Sobrevila. Sin embargo, y como señala la investigadora María del Mar Mañas Martínez (2014), Sobrevila "no se adecuaba al ritmo de rodaje" (p. 71), lo que provocó que Buñuel, miembro de la productora encargada de la obra, lo sustituyera por el director José Sáenz de Heredia (p. 71). En este sentido, el investigador Juan Antonio Ríos Carratalá (1995) autor del libro *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, donde deja entrever la posibilidad de que la marcha de Sobrevila no fuese tan sólo por los aspectos técnicos del *film,* como se ha comentado anteriormente, sino también por los cambios que Luis Buñuel y Eduardo Ugarte realizaron en la historia original escrita por el bilbaíno (p. 68). Así, estos dos profesionales habían alterado el guión de Sobrevila, optando por una historia más dinámica, optimista y comercial, algo que se alejaba de la idea inicial del realizador.

[141] La presencia de Nemesio M. Sobrevila en la realización del largometraje de 1935 es de tan sólo dos semanas.

En lo que respecta al guión escrito por Nemesio M. Sobrevila, existe una gran controversia en torno a sus orígenes y sus referentes. Sin embargo, y debido a que no es el objeto de estudio de esta tesis doctoral, esta investigación se limitará a exponer las distintas teorías. En primer lugar, los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010, p. 471), la profesora María del Mar Mañas Martínez (2014, p. 71) y el periodista Antonio Barbero del diario *ABC* (18/12/1935, pp. 50 – 51), afirman que la cinta de 1935 se basa en la obra de teatro escrita por Nemesio M. Sobrevila y José María Granada en 1930. Por otro lado, las revistas especializadas *Arte y cinematografía* (01/01/1936, nº 408, pp. 24 - 25), *Cinegramas* (22/12/1935, nº 67, p. 23) y el periódico *La Voz* (17/12/1935, p. 4), entre otros, sostienen que la película de 1935 está basada en la famoso milonga del mismo nombre, sin hacer mención a la obra teatral o al guión cinematográfico previos. Sin embargo, existe una tercera teoría, defendida por las investigadoras Julia Cela (1995) y María del Mar Mañas Martínez (2014), quienes entienden que "es un guión propio que en 1930 había adaptado al teatro con la colaboración del dramaturgo andaluz José María Granada (seudónimo de José María Martín López) con bastante éxito" (p. 71).

En este sentido, esta investigación ha podido comprobar que la película de 1935 establece, a través de los títulos de crédito iniciales, que el argumento de la obra pertenece a Nemesio M. Sobrevila. No obstante, dicha copia no detalla en ningún momento si dicho argumento corresponde a la obra de teatro o al guión cinematográfico previo. Así, y como apuntan Carlo F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), se desconoce "si el guión definitivo de la película parte de la obra teatral conjunta o, tal vez, del guión que dio origen a esta última" (p. 471). La única referencia directa que existe al respecto son unas declaraciones del propio autor recogidas en el diario *Heraldo de Madrid* (28/05/1930), y firmadas con las iniciales J.G.O, en las que afirma lo siguiente:

> Yo imaginé este drama popular como un film de la Andalucía de Romero de Torres, a base de planos y contrastes. Luego pensé que acaso la sustancia dramática de la "milonga" célebre en que me había inspirado ("Un domingo por la tarde –murió la hija de Juan Simón- y era Simón en el pueblo- el único enterrador", etcétera, etc.) tendría su más adecuada expresión en el teatro (p. 5).

En estas declaraciones, Sobrevila menciona una famosa composición musical llamada *La Milonga de Juan Simón*, también conocida como *La hija de Juan Simón*. Esta milonga fue

compuesta por el artista sevillano Manuel Escacena en 1926 y rápidamente se convirtió en todo un éxito nacional. En lo que respecta a la historia de esta canción, la letra narra "la desventura de una mujer de pueblo abandonada y prostituta en la ciudad, cuyo cadáver era enterrado por su padre, el sepulturero Juan Simón" (Gubern y Hammond, 2009, p. 242).

En definitiva, se puede afirmar que este drama teatral se basa en un guión cinematográfico de Nemesio M. Sobrevila que, a su vez, está inspirado en una canción popular que recoge la trágica historia de la hija del enterrador Juan Simón. Sin embargo, no se sabe si ese guión fue realizado directamente para la película o si parte del libreto teatral. Así, y como se ha comentado anteriormente, esta tesis doctoral tan sólo estudiará el contenido de las películas y no el proceso de elaboración de dicho guión.

Atendiendo al terreno cinematográfico, el director madrileño José Luis Sáenz de Heredia[142] estrena en 1935 su nueva película titulada *La hija de Juan Simón*. Esta obra se trata de un drama musical protagonizado por Carmen Amaya, Rafaela Aparicio y Manuel Arbó. Además, con este *film*, Sáenz de Heredia presenta una historia sonora, con una duración de 69 minutos y rodada en blanco y negro.

En otro orden de cosas, y profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, esta investigación debe destaca el trabajo de José Luis Sáenz de Heredia, director de la cinta; y el de Nemesio M. Sobrevila, guionista de la misma. Continuando con el resto de departamentos, Luis Buñuel, José María Beltrán y Monique Lacombe, fueron los encargados de la producción, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente; mientras que los compositores Daniel Montorio y Fernando Remacha fueron los responsables de la música del *film*. Por otro lado, y atendiendo al equipo actoral, esta obra estuvo protagonizada por Carmen Amaya, Rafaela Aparicio, Ángel Sampedro "Angelillo", Pilar Muñoz, Ena Sedeño, Manuel Arbó y Porfiria Sanchíz, entre otros.

Por otro lado, y en cuanto a la producción de este nuevo largometraje, la compañía nacional Filmófono S.A. fue la empresa encargada de la producción y de la distribución del

[142] En varias ocasiones, el director Sáenz de Heredia llegó a afirmar que la persona que se encargó de la obra fue Luis Buñuel y aseguraba que él tan sólo estaba allí para dar la cara, estar en el plató y realizar lo que Buñuel le explicaba cada mañana antes de comenzar la jornada. Después, ambos visionaban las tomas y era Buñuel el que trabajaba en el montaje. Heredia no llegó a pisar la sala de montaje.

film[143]. Atendiendo a los aspectos económicos de la obra, los investigadores Román Gubert y Paul Hammond (2009) aseguran que la obra de 1935 fue financiada por Nemesio M. Sobrevila, Ricardo María de Urgoiti[144] y la productora española Filmófono S.A., siendo ésta la que destinó una mayor cantidad económica al proyecto (p. 244). Cabe destacar que dichas inversiones fueron recuperadas poco después debido al éxito de la obra en taquilla. En este sentido, durante el primer trimestre de 1936, la obra a estudio ya "había recaudado cerca de 600.000 pesetas y al llegar el semestre ya había rebasado el millón" (Gubern y Hammond, 2009, p. 250). Además, y como señala el investigador José Cabeza San Deogracias (2005), esta nueva cinta se convirtió en la quinta película española que más tiempo permaneció en la taquilla madrileña durante la Guerra Civil (p. 44), llegando a estar 19 semanas seguidas en cartel (p. 78).

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de la película a estudio en este apartado, esta investigación ha querido citar textualmente el resumen argumental recogido por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su estudio *Catálogo del cine español. Volumen F-·. Films de Ficción (1931 – 1940),* con el objetivo de conocer todos los detalles relacionados con la obra de 1935:

> El noviazgo de Carmen con el cantaor Angelillo no cuenta con la aprobación de Angustias, madre de la chica y esposa de Juan Simón, el enterrador de un pequeño pueblo andaluz. Carmen ha quedado embarazada, y sin que su prometido tenga oportunidad de regularizar la situación mediante una propuesta formal de matrimonio, Angustias lo expulsa violentamente. Al no encontrar trabajo en el pueblo, Angelillo marcha a la ciudad para ganarse el sustento cantando, pero en la taberna donde debuta se produce una algarada, siendo detenido y encarcelado como presunto agresor de un señorito que ha sido apuñalado en la reyerta. La noticia llega al hogar de Juan Simón y se entabla una acalorada discusión a consecuencia de la cual Carmen huye convencida de que sus padres están al corriente de su estado de gestación. Perdida en la ciudad, la fugitiva cae en manos de Celes y don Paco, una pareja de rufianes que la utilizan en ilícitos menesteres y la obligan a desprenderse de su recién nacido. Celes lleva el niño a casa de Juan Simón, diciendo que Carmen ha fallecido en el parto, y aunque Angustias rechaza en un principio a su nieto, termina por aceptarlo presa de

[143] Cabe destacar que esta obra será la segunda de las producciones nacionales que Filmófono realiza en su historia.
[144] Fundador, junto a Luis Buñuel, de la compañía cinematográfica Filmófono S.A.

> emoción y arrepentida por no haber perdonado antes a su pobre hija. Por su parte, Angelillo logra demostrar su inocencia y con el tiempo se convierte en un célebre cantaor de flamenco, sin saber que su novia, a la que también cree muerta, alterna como tanguista en un cabaret madrileño de ínfima categoría, frecuentado por clientes indeseables. En este ambiente sórdido, Carmen cuenta con dos sinceros amigos, su compañera la Roja y un estudiante llamado Carlos, quienes deseosos de sacarla de aquel antro deciden llevarla al teatro donde actúa Angelillo y arreglar un encuentro con él. Durante el recital, cuando Carmen escucha una copla en la que se hace alusión a su propia muerte, aprovechando el entusiasmo del público y de sus amigos, abandona la sala y regresa al cabaret. Mientras la Roja sale en su búsqueda, Carlos informa a Angelillo de que su antigua novia vive y del difícil trance por el que atraviesa, partiendo ambos en dirección al cabaret. La Roja localiza a Carmen encerrada en su camerino, después de derribar la puerta, Carmen acaba de ingerir un veneno con la intención de quitarse la vida. Más enamorado que nunca y comprendiendo lo que ha sufrido, Angelillo asiste compungido a la desdichada que suplica la remisión de sus culpas. Milagrosamente, Carmen se salva, dejando vía libre hacia un futuro radiante de felicidad que compensará con creces sus pasadas vivencias de abnegación y martirio (p. 141).

Como se puede comprobar, esta película narra una melodramática historia de amor con final feliz. A pesar de la dureza de los acontecimientos los que se deben enfrentar los personajes protagonistas, Sáenz de Heredia decide añadir un atisbo de esperanza y permite que Carmen y Ángel pueda comenzar una vida feliz juntos. Profundizando en la historia a narrar, Ortega (2005) no duda en afirmar que este melodrama sentimental "propone una visión amable y solidaria sobre los problemas de las clases populares, cuyas condiciones de vida se presentan con negritud" (p. 227). Según este investigador, Sáenz no duda en realizar "ácidas observaciones sobre esa fracción de la burguesía que no tardará en nutrir las filas de los insurrectos franquistas" (p. 227). Además, el director Sáenz de Heredia logra reflejar importantes temas sociales a lo largo de su obra. No obstante, se encontrarán en un segundo plano debido a que la trama amorosa de los protagonistas cuenta con un mayor peso narrativo. Entre estos temas se encuentra la inmigración del pueblo a la ciudad y la falta de motivación de las clases campesinas de la época.

Como se ha comentado anteriormente, la obra de 1935 cuenta con ejemplares conservados que permiten la visualización directa del material. Gracias a ellos, esta investigación ha podido conocer la existencia de importantes números musicales a lo largo del *film*. Dichos momentos cuentan con un gran peso narrativo, añadiendo sentimiento, emoción y pasión a la historia que se está narrando. Además, el Repositorio Digital de la Filmoteca de Cataluña alberga un gran número de fotogramas de la obra a estudio, a través de los cuales se pueden conocer diversos aspectos estéticos de la obra, el *atrezzo* empleado o el vestuario elegido para el *film*, entre otros.

Atendiendo a la prensa de la época, la obra de 1935 obtuvo, mayoritariamente, críticas positivas. Así, el diario *Ahora* (17/12/1935) considera que cinta cuenta con un "guión interesante y hábil" (p. 31). Por su parte, el periódico *Heraldo de Madrid* (12/12/1935) afirma que la realización de esta obra debe señalarse como un "punto decisivo de la creación de una técnica cinematográfica española" (p. 12). Esto se debe, en su opinión, a que es "la primera película nacional donde un tema absolutamente español está vivo y tratado con una técnica perfectamente ajustada al tema; es decir, con una técnica absolutamente española" (p. 12). Por otro lado, el crítico de *ABC* (18/12/1935) Antonio Barbero asegura que la cinta de 1935 "es una buena película" (p. 50). Además, Barbera puntualiza que "el argumento está conducido con soltura: la acción no pierde nunca ni el ritmo cinematográfico ni la continuidad; tiene ambiente, y no carece de ese equilibrio y esa ponderación que sólo se consiguen con una escenario pensado en *cinema*" (p. 50). No obstante, Barbero no duda en criticar "las intervenciones de Angelillo […], que se producen con una falta de lógica absolutamente zarzuelera" o el final complaciente plasmado por Heredia en el cine (p. 50 – 51). De este modo, el director madrileño rompe con el mensaje original de la milonga de 1926, ya que en ella se llora la tragedia de Juan Simón al verse obligado a enterrar a su hija, una acción obviada en la cinta de 1935 (pp. 50 – 51).

Continuando con el séptimo arte español, el director y productor barcelonés Gonzalo Delgrás estrena en 1957 su nueva película titulada *La hija de Juan Simón*. Esta obra se trata de una drama romántico, con un desenlace desgarrador, y protagonizada por Antonio Molina, María Cuadra y Mario Berriatúa. Con esta película, Delgrás presenta una cinta sonora, con una duración de 82 minutos y rodada en blanco y negro.

Con esta película, el realizador catalán presenta una nueva versión cinematográfica de la famosa historia del enterrador Juan Simón. Al igual que ocurre con la obra de 1935, la base argumental de esta nueva película continúa siendo dudosa. No obstante, la gran mayoría de fuentes consultadas consideran que la obra de referencia que inspira esta nueva versión es la milonga de 1926 compuesta por el sevillano Manuel Escacena.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1957, esta investigación debe destacar que Gonzalo Delgrás como director de la cinta, y el de Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal como guionistas de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Daniel Montorio, Antonio Macasoli, Eduardo Torre de la Fuente y Pedro del Rey fueron los responsables de la música, la fotografía, los decorados y el montaje de la obra, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, este *film* estuvo protagonizada por Antonio Molina, María Cuadra, Mario Berriatúa, Manuel de Juan, Maruja García Alonso y Celia Condado, entre otros. Por otro lado, las encargada de este largometraje fueron las empresas Estela Films y Unión Films, compañía fundada por Eduardo Manzanos y Arturo Marcos.

En lo que respecta al argumento, Delgrás narra la historia de Carmela, una joven que se enamora de un galán de cine llamado Alfonso. Éste se encuentra en el pueblo de la chica para rodar la película "La hija de Juan Simón" y una vez terminado el rodaje, debe volver a Madrid. Sin embargo, antes de machar le promete a la ingenua Carmela que nunca la olvidará. Lo que no sabe esta pobre chica es que el actor rápidamente incumplirá su promesa ya que para él la muchacha era tan sólo una diversión pasajera. Por otro lado, la joven deja a su padre Don Ramón, el enterrador del pueblo, y a Antonio, un joven que su padre acogió y al que considera como su hermano, para irse a Madrid en busca de su amor.

Una vez en la capital, Carmela descubre que sus planes de futuro nada tienen que ver con la realidad, ya que Alfonso no es el hombre amable y enamorado que la joven conoció en su pueblo. A pesar de todo, ambos comienzan una breve relación ya que el actor se cansa pronto de Carmela. Durante su tiempo en Madrid, la protagonista oculta sus dificultades a su padre y decide inventarse una supuesta vida de felicidad al lado de Alfonso. Debido a esas mentiras, y ante la idea de volver al pueblo sola y sin marido, Carmela termina en una casa de citas dirigida por una *madame* francesa.

Mientras tanto, Ramón y Antonio deciden ir a Madrid ya que este último participa en un concurso radiofónico de canto que se realiza en la radio. Ante la inesperada visita, la joven no duda en organizarlo todo para intentar tapar su mentira, pero todo termina descubriéndose. De este modo, Carmela debe contar la verdad, lo que le provoca a Ramón un gran disgusto. Además, Antonio termina en la cárcel por haber agredido a un hombre que besaba a Carmela, su enamorada. Después de lo ocurrido, Carmela deja ese oscuro mundo y decide comenzar de cero.

Poco tiempo después, Antonio sale de cárcel y logra triunfar por los escenarios de todo el mundo con su voz y sus canciones. Mientras tanto, Carmela no logra sobrellevar la mala racha que le ha tocado vivir y cae enferma. Debido a su mal estado de salud, la joven protagonista decide volver a su pueblo y fallece mientras caminaba por la calle. De este modo, la famosa copla Manuel Escacena se cumple y debe ser Ramón, el enterrador del pueblo, el que dé sepultura a su hija.

Como se puede comprobar, la obra de 1956 presenta una película melodramática en la que las canciones continúan teniendo un gran peso narrativo. En esta nueva cinta, Delgrás se centra, como señala Juan A. Ríos Carratalá (1995), "en el elemento melodramático con mujeres buenas que pecan y acaban pagando con la muerte su inocente culpa" (p. 72). De este modo, el director barcelonés decide finalizar su obra con un desenlace dramático y emotivo, en el que la protagonista no logra vivir con su culpa.

Una vez detalladas y analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta tesis doctoral se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos obras son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, categorizadas dentro del género dramático y rodadas en blanco y negro. Además, cuentan con una duración similar y con importantes y emotivos números musicales. Por otro lado, también se debe señalar que la cinta de 1956 cuenta con una mayor calidad técnica y narrativa, ya que Delgrás incorpora nuevos recursos fílmicos, se mejora el lenguaje cinematográfico y se dota a la obra de un gran dinamismo. En este sentido, y debido a las mejoras en los equipos y en el presupuesto, Delgrás presenta una película superior técnicamente a la de Sáenz de Heredia.

Continuando con las semejanzas, estas dos películas se contextualizan en espacios geográficos similares, ya que ambas comienzan en un pueblo y posteriormente trasladan la acción a Madrid. Sin embargo, se ubican en épocas distintas ya que cada cineasta adecúa al presente su obra, mostrando la sociedad del momento en el que filman sus metrajes.

En lo que respecta a los personajes principales, Gonzalo Delgrás tan sólo mantiene a Carmen/Carmela y a su padre. Atendiendo a este último, su nombre varía según el *film*, ya que Gonzalo Delgrás decide llamarlo Ramón mientras que Sáenz de Heredia lo presenta como don Juan Simón. Debido a las modificaciones argumentales llevadas a cabo por Gonzalo Delgrás, esta nueva película elimina a Angustias, Ángel, Solea, Trini, Rosa, Ángel, don Carlos y don Severo, y con ellos también suprime sus tramas personales, sus evoluciones y sus vinculaciones con la protagonista. Atendiendo a los personajes incorporados en esta nueva narración, se debe destacar la presencia de Alfonso, Antonio, el Marqués y la madame. De este modo, el director barcelonés altera una gran parte del argumento narrativo original para la realización de su nuevo proyecto cinematográfico.

Como se ha podido comprobar a través del estudio de los personajes, estas dos obras mantienen muy poco puntos en común debido al planteamiento narrativo llevado a cabo por Gonzalo Delgrás en su obra. Las únicas tramas argumentales que se respetan, y que por lo tanto guardan ciertas similitudes con la obra original, están vinculadas a los dos personajes de la cinta de 1935 que no han sido eliminados o modificados en esta nueva película.

En lo que respecta a la estructura narrativa base entre las dos obras a estudio, ambas películas mantienen la deshonra, el dolor y la tragedia familiar como elementos comunes entre sí. Atendiendo a las similitudes argumentales, estos dos *films* utilizan un mismo esquema narrativo: Carmen/Carmela, hija del enterrado del pueblo, se enamora de un hombre llamado Ángel/Alfonso, que debe marcharse a Madrid. Sin embargo ella va a buscarlo y, una vez allí, descubre que nada es como tenía pensado. Finalmente, la joven termina trabajando como chica de compañía/cabaretera. A partir de este momento, y dependiendo de la obra, la historia de Carmen/Carmela varía.

Profundizando en las diferencias existentes entre ambas cintas, cabe destacar que la historia de amor de la protagonista es distinta dependiendo de la obra. Así, en la cinta de 1935 Carmen y Ángel están enamorados y esperan un hijo. Además, este personaje es un

cantaor que debe alejarse del lado de su enamorada para poder ganar dinero con el que comenzar una vida juntos. No obstante, Ángel es detenido y acusado injustamente de haber asesinado a un hombre. Esto hace que termine en la cárcel, lugar en el que recibe la falsa noticia del supuesto fallecimiento de Carmen mientras daba a luz a su hijo. Una vez fuera de la cárcel, Ángel comienza a triunfar en la música y se hace cargo de su hijo, ayudando a los padres de Carmen con la manutención del pequeño. Además, el joven cantaor continúa cantando por los escenarios de manera profesional mientras recuerda a su enamorada. Por otro lado, en la obra de 1957 Carmela se enamora de Alfonso, pero éste no siente nada por ella y se desentiende en cuanto que se marcha del pueblo. Sin embargo, una vez en la capital ambos tienen una breve relación, pero Alfonso se vuelve a cansar de la joven y la deja definitivamente.

Continuando con las alteraciones existentes entre ambas, cabe destacar que ambas finalizan de una manera distinta. De este modo, Sáenz de Heredia presenta un final positivo en el que Ángel salva a Carmen después de que ésta intentara suicidarse ante la posibilidad de que su amado supiera que trabajaba en un cabaret. Finalmente, ambos comienzan una vida juntos al lado de su hijo. Sin embargo, Gonzalo Delgrás decide que su historia tenga un final dramático en el que Carmela deja el trabajo en la casa de citas y decide empezar de cero. No obstante, el dinero poco a poco se va acabando y ella enferma. En un último esfuerzo, la protagonista llega a su pueblo, lugar en el que se desmaya y fallece. Así, debe ser su padre, el enterrador del pueblo, quien dé sepultura su hija. Por otro lado, y siguiendo con las modificaciones, se debe señalar que Carmen/Carmela comienza a trabajar en un cabaret en la cinta de 1935 y en una casa de citas en la película de 1957. No obstante, ambos lugares están mal vistos por la sociedad de la época ya que la protagonista debe acompañar a hombres por dinero.

Atendiendo a las incorporaciones, el director barcelonés añade una escena de metacine al comienzo de la película, momentos del rodaje en el pueblo, comentarios de la gente sobre la relación entre Carmela y Alfonso, las mentiras sobre su matrimonio con éste y numerosas escenas relacionadas con la trama de Antonio. En este sentido, se debe señalar que la incorporación de este personaje es una de las grandes diferencias entre ambos *films*. Así, Antonio es un joven que vivía con Carmen y su padre en el pueblo y desde siempre estuvo enamorado de ella. Además, éste acude a un concurso en Madrid con la idea de conseguir su sueño de ser cantante. Durante una cena en la casa de citas, el joven cantante agrede a un

marqués que está molestando a la protagonista, acción por la que es detenido y encarcelado. A partir de ese momento, descubre todas las mentiras de Carmela y su amor se rompe. Finalmente, el joven triunfa sin saber nada más de Carmen.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las tramas y a los acontecimientos de la cinta original eliminados por Gonzalo Delgrás en su nuevo proyecto cinematográfico, el director barcelonés elimina las escenas vinculadas a la trama de Ángel, como el embarazo de Carmen, la presencia del hijo de ambos, la falsa noticia de la muerte de la joven y las escenas en las que los abuelos de la criatura se hacen cargo de él.

En resumen, se trata de obras muy diferentes entre sí debido a la manera en la que los directores presentan los acontecimientos, el enfoque empleado por cada uno de ellos y los dos finales contrapuestos. No obstante, y a pesar de las grandes diferencias narrativas detalladas a lo largo de este epígrafe, esta tesis doctoral ha podido establecer un esquema narrativo común entre las dos piezas a estudio, ya que existen ciertos acontecimientos clave que no se alteran. De este modo, y debido a dichas similitudes, esta tesis doctoral establece que la obra filmada por Gonzalo Delgrás en 1957 es un *remake*[145] libre de base argumental de la obra de 1935, dirigida por José L. Sáenz de Heredia.

El Lazarillo de Tormes

- Original: *El Lazarillo de Tormes* (Florián Rey, 1925)
- Primer *remake*: *El Lazarillo de Tormes* (César Ardavín, 1959)

En 1925, el director y guionista aragonés Florián Rey estrena su nueva película *El Lazarillo de Tormes*. Esta obra, una comedia dramática protagonizada por Carmen Viance y Alfredo Hurtado ("Pitusín"), basa su argumento en la famosa novela de mediados del S. XVI titulada *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.* Actualmente, se considera que el año de publicación de dicha novela es 1554 debido a que los primeros ejemplares conservados de esta obra datan de esta fecha[146]. No obstante, y como señalan el investigador Alberto Blecua (1984), es posible que exista una edición previa publicada en

[145] Esta categorización también será empleada por los investigadores y estudiosos cinematográficos Román Gubern y Paul Hammond (2012, p. 224), Juan Antonio Ríos Carratalá (2003, p. 169) y César Santos Fontela (2000, p. 108) en sus publicaciones.
[146] Estas cuatro ediciones de 1554 fueron realizadas en Burgos, Alcalá de Henares, Medina del Campo y Amberes.

1553 o 1552 (p. 8). Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica nacional de tan importante obra.

Continuando con la novela de referencia, esta investigación destaca que en 1559 *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* pasa a considerarse por la Inquisición un libro prohibido y que no será hasta 1573 cuando esta obra vuelva a ser reeditada en España. Además, dicha edición sufrirá cambios argumentales ya que se prohibieron ciertas tramas de los personajes de la obra y se corrigieron algunos capítulos que la Inquisición no consideraba adecuados. Además, la obra contó rápidamente con continuaciones de la historia y con diversas traducciones de la misma, por lo que el intento inquisidor de parar la obra no obtuvo un buen resultado.

Atendiendo a la autoría de esta obra, se debe señalar que inicialmente la novela de referencia fue considerada una pieza literaria anónima, pero con el paso del tiempo la obra se ha ido atribuyendo a Fray Juan de Ortega, a Diego Hurtado de Mendoza, a Sebastián de Orozco o a Juan de Valdés. No obstante, en la actualidad esta obra continúa sin poder atribuirse, con certeza, a ninguno de los escritores anteriormente mencionados[147].

En lo que respecta al *El Lazarillo de Tormes*, forma cotidiana de referirse a la novela de referencia, es una pieza literaria anónima, escrita de forma autobiográfica y con un estilo epistolar. En ella, se narran las aventuras y desventuras de un joven pícaro, llamado Lázaro y al que la vida le pondrá diversas pruebas a las que enfrentarse. Así, Lázaro de Tormes constituye el personaje de referencia de la picaresca española del S. XVI. Esta obra, contada en primera persona y escrita en forma de carta, recogerá la historia del joven desde su infancia hasta su matrimonio en la vida adulta. Esta correspondencia ficticia tendrá como destinatario a "Vuestra Merced", un personaje del que a penas se conocen datos.

En lo que respecta al protagonista de esta obra, Begoña Rodríguez (2005), autora del libro *Antología de la novela picaresca española*, resume de la siguiente manera el papel de Lázaro en la obra literaria: "las páginas de la novela están protagonizadas por un representante del antihonor, por un antihéroe, más preocupado por satisfacer sus necesidades

[147] En 2010, la paleógrafa Mercedes Agulló y Cobo aseguró, a través de su libro *A vueltas con el autor del Lazarillo. Con el testamento y el inventario de bienes de Don Diego Hurtado de Mendoza*, que la novela de *Lazarillo de Tormes* fue escrita por el poeta y diplomático granadino Diego Hurtado de Mendoza debido a unos documentos recuperados durante una de sus investigaciones.

que por proteger su apariencia" (p. 18). Con estas palabras, la investigadora Begoña Rodríguez califica al personaje protagonista, un joven pobre y sin recursos, que no duda en realizar cualquier triquiñuela para poder comer. Además, la falta de cariño, las agresiones, los golpes y la mala vida, hacen que Lázaro deje pronto de ser un niño para convertirse rápidamente en un adulto.

A través de esta novela, el autor critica con ironía la sociedad de la época. Entre las páginas de esta obra, el lector se puede encontrar la realidad de un periodo histórico complicado, en el que la hipocresía, la delincuencia, los abusos o la mendicidad están muy presentes. Además, esta novela no duda en exponer los vicios de un sector importante de la sociedad de la época como es el clero. De hecho, estas tramas llegarán a ser censuradas o modificadas por la censura del momento.

Atendiendo al argumento de la obra de 1554, esta novela narra la historia de Lázaro, un niño de origen humilde, huérfano de padre y que desde temprana edad conoce la dureza la vida. Así, la madre lo pone a trabajar de lazarillo de un ciego, ayudando a su nuevo amo para que no se caiga o golpee. Durante este trabajo, Lázaro deja atrás su ingenuidad, propia de un niño de su edad, y desarrolla rápidamente un instinto de supervivencia, ya que el ciego no le da casi de comer. Ante tal situación, Lázaro no duda en robar pequeños trozos de comida a su amo, intentando que el ciego no se dé cuenta. No obstante, éste no tarda en descubrir la picardía de su acompañante y Lázaro recibe severos castigos. Poco a poco, la relación entre ambos se vuelve insostenible y el muchacho decide abandonar a su amo, no sin antes, vengarse de él, haciendo que se golpee contra un pilar de piedra.

A partir de ese momento, el joven protagonista emprende en solitario un nuevo camino en el que recurre a la mendicidad para poder comer. Más adelante, el joven pícaro se encuentra con un clérigo que necesita a alguien que lo ayude con las misas y decide que Lázaro sea su nuevo ayudante. Se trata de un hombre avaro que no duda en maltratar al joven protagonista. Al igual que con el ciego, Lázaro vuelve a pasar hambre con su nuevo amo y solo logra saciar su apetito cuando acuden a algún entierro. Debido a esta situación, el protagonista también comienza a robar la comida de su amo. Al principio, el clérigo piensa que son ratas, pero luego descubre a su joven ayudante cometiendo dichos robos y Lázaro es golpeado y despedido de su trabajo.

Posteriormente, y de nuevo sólo, el joven pícaro trabajará en diferentes oficios al mando de un sinfín de personajes variopintos. Así, Lázaro será el criado de un escudero, servirá a un fraile de la Merced, trabajará con un buldero[148] y como sirviente de un capellán. Este último trabajo será el primero en ser remunerado, lo que permite al joven Lázaro ahorrar algo de dinero y cubrir así sus necesidades. Después de cuatro años, Lázaro abandona al capellán y consigue el trabajo de pregonero de Toledo. Durante este tiempo, Lázaro contrae matrimonio con una criada del arcipreste de San Salvador, una buena mujer a la que le persigue el rumor de una supuesta relación sentimental con el religioso. A pesar de la boda, los rumores que circulan por la ciudad no cesan y el protagonista se convierte en blanco de todas las burlas. En ese punto, Lázaro decide obviar la infidelidad ya que descubre que en ese momento de su vida es feliz, a pesar de haber perdido su honra.

Atendiendo al séptimo arte nacional, en 1925, el director aragonés Florián Rey lleva por primera vez a la gran pantalla esta famosa novela picaresca. Con ella, el cineasta narra las aventuras y desventuras de Lázaro, un joven pobre y sin recursos que no duda en hacer lo que sea necesario para poder vivir. Por otro lado, se ha podido comprobar que con esta obra, el realizador maño rompe con la estética fílmica empleada hasta el momento en sus creaciones y presenta un proyecto audiovisual totalmente distinto.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe de la película de 1925, esta investigación destaca el trabajo realizado por Florián Rey como director y guionista de la obra. En este sentido, y como señala el investigador Luis Enrique Ruiz (2004), el cineasta maño se anima "a escribir el guión y plasma en él la audacia de trasladar la acción a la época actual. Esta transposición temporal sirve para reforzar el componente realista" (p. 304). Profundizando en el resto de departamentos, Alberto Arroyo y Antonio Molinete fueron los responsables de la fotografía y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de esta obra estuvo formado por Carmen Viance, Alfredo Hurtado, Manuel Alares, María Anaya, Antonio Cabero, José María Jimeno, Antonio Mata, Manuel Montenegro y Guillermo Muñoz, entre otros.

Con esta obra, Rey presenta una comedia dramática, silente y rodada en blanco y negro. Cabe señalar que en este largometraje se combinan los géneros de la comedia y el

[148] Esta palabra hace referencia a una actividad profesional vinculada con la iglesia católica que se realizaba en la Edad Media.

drama, siendo dos elementos característicos de la novela de referencia. Por otro lado, y atendiendo a la producción, esta película fue llevada a cabo por la empresa Atlántida Films, compañía responsable del *film*. En otro orden de cosas, y atendiendo a las localizaciones empleadas para el *film*, la obra fue rodada mayoritariamente en exteriores, empleando "los paisajes de Salamanca, Alba de Tormes (Salamanca), Ávila, Segovia y El Pardo (Madrid)" (Ruíz, 2004, p. 305).

En otro orden de cosas, y antes de continuar, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta, lo que imposibilita el visionado directo de la misma. No obstante, y gracias al gran número de investigaciones previas, a los estudios especializados y a las noticias de la época, esta tesis doctoral ha podido profundizar en la obra cinematográfica a estudio. En este sentido, y debido a la ausencia de ejemplares conservados del trabajo cinematográfico de Florián Rey, esta investigación ha decidido citar textualmente el resumen argumental recogido por el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) en su libro *El cine mudo español en sus películas*. Así, se podrá conocer detalladamente en 1925:

> Lázaro viene al mundo en una mísera casa de la ribera del Tormes. Unos años después muere su madre y Lázaro es expulsado de la casa. Por el camino, el muchacho se encuentra con un ciego dispuesto a enterrar a su perro que acaba de morir. Lázaro se compadece de él y se ofrece a ser su lazarillo. Pero la racanería del invidente, que escatima al muchacho hasta el alimento, obliga a Lázaro a sisarle la comida y bebida utilizando su ingenio. Al descubrirlo, el ciego propina al muchacho una fuerte paliza y éste, en venganza le hace chocar contra un árbol antes de abandonarle.
>
> Lázaro llega a un cruce de caminos, que separan los pueblos de Romeral y Romerilla, cuyos habitantes dirimen a pedradas sus diferencias sobre la propiedad de la imagen de la Virgen de la Paz. Al resultar herido, el muchacho es recogido por el ermitaño encargado del cuidado de la imagen. En Romeral, Lázaro conoce a Soledad, la buena maestra a quien ayuda a adecentar la escuela. La joven se muestra impermeable a los cortijos de los mozos hasta que conoce a José Luis, hijo del alcalde de Romerilla. Lázaro hace de intermediario en el amor de los jóvenes pero, un día los mozos de Romeral tienden una emboscada a José Luis. Éste, en venganza, roba la imagen de la Virgen y la esconde. El incidente sólo sirve para empeorar la situación:

el ermitaño es encarcelado, acusado del robo, y se habla de expulsar a Soledad del pueblo. Lázaro acude a ver a José Luis y le cuenta sus penas desconociendo su autoría del hecho. Viendo en qué ha desembocado su actuación, José Luis devuelve anónimamente la imagen, colocándola en la confluencia de caminos entre los dos pueblos. Su aparición es interpretada como un milagro que sirve para acabar definitivamente con la rivalidad entre los pueblos. Nada impide ahora a José Luis y Soledad hacer efectiva su unión, que no será completa sin la presencia de Lázaro, a quien han decidido adoptar (pp. 303 - 304).

Por otro lado, y en lo que respecta a la realización de este largometraje, Florián Rey contó con tan sólo 25.000 pesetas, un presupuesto pequeño comparado con el de otras producciones de la época. No obstante, el director aragonés decide tomarse esta obra como un reto y no duda en aplicar decisiones arriesgadas, entre las que se encuentra la idea de ubicar las aventuras y desventuras del jóvenes Lázaro en el siglo XX. Para ello, el director debe deformar "el elemento "realista" en detrimento del componente "artístico"" (Sánchez, 1991, p. 54).

Atendiendo al guión de la obra, Rey sostiene que su nuevo proyecto fílmico está inspirado en la historia narrada en la novela de Hurtado de Mendoza[149] y que, por lo tanto, no se trata de una adaptación literal de la misma. Para ello, Rey utiliza "un arranque tomado del libro clásico (los episodios con el ciego, bastante intemporales) al que se ha superpuesto otro más moderno en la segunda parte" (Sánchez, 1991, pp. 54 – 55). De este modo, la nueva película de Rey tiene dos partes claramente diferenciadas. Así, la primera de ellas se basa fielmente en la novela de referencia, utilizando el pasaje del ciego mendigo como una de las primeras aventuras del joven Lázaro, y la segunda corresponde con los acontecimientos que suceden al protagonista una vez que abandona al malvado ciego. En este sentido, cabe resaltar que estos sucesos no están recogidos en el libro de referencia y que provienen de la libertad creativa del realizador. Como consecuencia ello, Rey únicamente retrata en su obra la etapa infantil del joven Lázaro. Con esta decisión, Rey elimina una gran parte de la historia de referencia, pero incorpora nuevas escenas ausentes en el argumento original.

[149] Existen teorías en las que se considera a Hurtado Mendoza como autor del *Lazarillo de Tormes*.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *Heraldo de Madrid* (30/09/1925) califica el argumento de esta obra como "plácido y sabroso" (p. 5), llegando a compararlo con una gominola que da pena que se termine. Esta publicación también destaca las dos partes de las que está formada la obra y alaba las interpretaciones de los actores protagonistas. Por otro lado, el periódico *La Nación* (23/12/1925) considera que la obra es "admirable" (p. 7) y asegura que el decorado está "a tono con la obra" y que la dirección fue "cuidada con cariño" (p. 7). Finalmente, el diario *ABC* (18/12/1925) destaca la combinación que realiza el director aragonés en su obra, al combinar la picaresca original con la época moderna.

En otro orden de cosas, en 1959, el director y guionista madrileño César Fernández Ardavín estrena su nueva película titulada *El lazarillo de Tormes*. Esta obra, un comedia dramática protagonizada por Marco Paoletti y Carlos Casaravilla, basa su argumento en la novela *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* publicada de forma anónima en 1554. En esta ocasión, y al igual que en la obra original de 1925, el director madrileño utiliza el nombre coloquial de la novela como título para su obra. Con esta obra, Ardavín presenta una película sonora, con una duración de 114 minutos y rodada en blanco y negro. Cabe señalar que esta película es la segunda adaptación de la pieza literaria de referencia.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1959, esta tesis doctoral destaca el trabajo realizado por César Fernández Ardavín como director, productor asociado y guionista de esta nueva película. Además, la obra contó con Salvador Ruiz de Luna, Manuel Berenguer, Magdalena Pulido y Eduardo Torre de la Fuente como responsables de la música, la fotografía, el montaje y la dirección de arte, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de esta obra estuvo encabezado por Marco Paoletti, Juanjo Menéndez, Carlos Casaravilla, Memmo Carotenuto, Antonio Molino Rojo, Pilar Sanchemente y Mariano Martín, entre otros. Además, se debe señalar que la cinta de 1959 es una coproducción hispano-italiana llevada a cabo por las compañías Hesperia Films S.A. y Vertix Films. No obstante, y a pesar de tratarse de una coproducción, el rodaje de la misma se realizó en España, siendo Toledo, Salamanca, Frías, Lerma, Tordesillas y Piedralaves, algunos de los lugares elegidos para el rodaje.

Continuando con la obra a estudio, y atendiendo al argumento de la misma, César Fernández Ardavín narra la historia de Lázaro, un joven salmantino que desde su más tierna infancia conoce lo que es el trabajo duro y la pobreza. Así, el protagonista es huérfano de padre y su madre no puede atenderlo como debería. Debido a ello, ésta no duda en aceptar que el joven Lázaro se vaya con un ciego que está pidiendo en la puerta de una iglesia. Poco a poco, y con el paso de los días, el muchacho descubre que el ciego es demasiado pícaro y el alimento, al igual que cuando vivía con su madre, es escaso. Debido a la falta de alimentos, Lázaro no duda en robarle la comida que éste esconde. No obstante, y a pesar de que al principio el ciego no se da cuenta, éste comienza a sospechar y, tras varios desencuentros en los que Lázaro recibe más de un golpe, el joven lazarillo decide, tras vengarse, abandonar al ciego a su suerte.

Tras esto, el joven protagonista continúa su camino en solitario hasta que se encuentra con un sacristán que lo acoge. La mala suerte y el hambre volverán a ser los compañeros del pobre Lázaro ya que, al igual que con el ciego, el muchacho deberá robar para comer. Así, Lázaro comerá a escondidas pequeñas cantidades de comida para que el amo no lo descubra y piense que es cosa de ratones. No obstante, el sacristán no tarda en darse cuenta de que algo está pasando y cuando encuentra a Lázaro en pleno robo, no duda en echarlo de su casa.

De nuevo solo y sin comida, Lázaro vuelve a caminar sin rumbo fijo hasta que se convierte en lacayo de un pobre hidalgo, un hombre que vive en un mundo de superficialidad y falsas apariencia. Este personaje lucha por mantener su estatus, mostrando al resto un estilo de vida incompatible con su pobreza. Poco después de la llegada de Lázaro, los propietarios de la casa donde habita el susodicho los acosan por los impagos. En ese momento, el hidalgo decide huir y Lázaro vuelve a quedarse sólo. En esta ocasión, y a diferencia de sus anteriores amos, el joven hidalgo siempre se portó bien con Lázaro y se despide de una forma emotiva.

Con la marcha de su último amo, Lázaro emprende de nuevo su camino hasta que comienza a trabajar para un compañía cómica. No obstante, estos nuevos personajes se dedican a estafar a la gente y el joven protagonista se ve involucrado en todo ello sin a penas darse cuenta. Sin embargo, el joven Lázaro conoce a una niña ciega de la que rápidamente se enamora. Así, el día que su amo decide cambiar de pueblo, la joven niña pide al estafador un milagro para que su hermano enfermo se cure y otro para que ella pueda recuperar la vista. En ese momento, el estafador abre su corazón y asegura a la joven que él no puede curarlos

ya que no tiene el don de hacer milagros. Finalmente, estos últimos acontecimientos hacen que el pícaro se arrepienta de su mala vida y decida comenzar de nuevo, lejos de los hurtos, las estafas y las malas compañías.

En lo que respecta a la realización de esta obra, Ardavín se centra, como señala el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991), en cuatro de los siete tratados de la novela de referencia, aplicando "muy pocas variaciones"[150] y manteniendo la época historia retratada en la pieza literaria original (p. 54). En este sentido, la investigadora Luisa Shu-Ying Chang (2002), autora del artículo titulado *Lazarillo de Tormes: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine*, respalda las palabras de Sánchez Vidal y considera que la obra de 1959 es una "adaptación fiel" (p. 514). Además, dicha investigadora puntualiza que se han "suprimido varios tratados de la novela, como por ejemplo el cuarto, el sexto y el séptimo" (p. 514). Profundizando en la estructura narrativa de la obra de 1959, Rafael De España (2007) detalla los siguientes aspectos:

> La trama episódica de la novela se sintetiza a través de un *flashback*, en el que el que el protagonista –que, a diferencia del libro, no pasa de la condición infantil – recuerda en confesión sus experiencias con cuatro personajes; el mendigo ciego, el tacaño sacristán que le mata de hambre, el paupérrimo escudero y el charlatán que, disfrazado de fraile, saca dinero a los campesinos vendiendo bulas; es precisamente de su complicidad en las trapacerías de este último de lo que se está confesando (p. 19).

Atendiendo a estas declaraciones, y como se puede comprobar a lo largo de este epígrafe, ambos directores evitan recoger en sus narraciones, aquellos acontecimientos que se encuentran fuera de la etapa infantil del protagonista. De este modo, Rey y Ardavín no muestran a Lázaro en su adolescencia o su vida adulta. Además, los realizadores responsables de ambos proyectos cinematográficos excluyen de sus obras las siguientes tramas recogidas en la novela de referencia: la relación de Lázaro con el fraile mercedario, los otros amos del protagonista, su trabajo como aguador o la relación que mantiene Lázaro con una criada del arcipreste de la iglesia toledana de San Salvador.

[150] Atendiendo a estas palabras, esta tesis doctoral ha querido destacar las palabras de la investigadora Palmira González (1997) en las que asegura que son "abundantes e importantes" (p. 466) las diferencias existentes entre la novela clásica y el *film* del director madrileño. No obstante, esta investigación ha decidido no incidir en este punto debido a ausencia de vinculación con la práctica cinematográfica a estudio.

Como último punto a tratar en relación con la película de 1959, esta investigación ha considerado adecuado detallar la existencia de otra versión cinematográfica de la pieza a estudio. Esta obra fue realizada por el mismo equipo que la versión original de 1959, pero en esta ocasión se trata de una copia que únicamente sería visionada en el extranjero. Por lo tanto, esta nueva versión cuenta con "el acabado que ellos quisieron hacer y que aquí la censura no les permitió" (González, 1997, p. 466). Como señala el periodista Carlos María Stahelin en el número 36 – 37 de la *Revista Internacional del Cine* (Diciembre, 1960), en esta versión paralela, el sacristán de la cinta cuenta con el cargo de cura, el joven Lazarillo no se sube a la carretilla al final de la cinta y los comediantes son detenidos por la Justicia (p. 79). Además, Stahelin también aporta la siguiente valoración con respecto a la obra a estudio:

> El éxito de la proyección correspondió a la expectación que había despertado. Días antes se agotó en Berlín la traducción de "El Lazarillo". Entre los valores de la película sbresalen la vigorosa fotografía y la ambientación monumental: en general, los valores plásticos. Algo flojo el capítulo del ciego y algo pobre el capítulo del escudero, tiene secuencias perfectamente logradas. La música y la interpretación contribuyen valiosamente, aunque el niño Marco Paoletti no aparece tan desnutrido y estropeado como corresponde a un lazaro hambriento (p. 79).

Una vez detalladas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación realizará un análisis comparativo entre ambas, con el objetivo de conocer las diferencias, similitudes y modificaciones narrativas llevadas a cabo entre ellas. Debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta tesis doctoral utilizará las sinopsis argumentales de ambas obras.

En lo que respecta a la época en la que se desarrollan los acontecimientos, estas dos obras está contextualizadas en momentos distintos ya que la película de Florián Rey traslada la historia al S.XX, mientras que la cinta de 1959 respeta la época original en la que se desarrolla la novela de referencia. Atendiendo a los aspectos técnicos, se puede comprobar que la película de 1959 tiene una duración mayor que la cinta original y, además, incorpora el sonido a la narración. No obstante, ambas obras fueron rodadas en blanco y negro.

Continuando con este análisis comparativo, y profundizando en los personajes presentes en ambas obras, estas narraciones tan sólo cuentan con un personaje principal y

otro secundario como elementos comunes entre ambas. El primero de estos personajes es Lázaro de Tormes, un joven salmantino de cortad edad que es el protagonista indiscutible. En cuanto al personaje secundario, ambas obras cuenta con viejo ciego y malhumorado que es el primer amo de Lázaro. A partir de este punto, ambos directores narran sus historias con personajes totalmente distintos. En la obra original, el espectador puede ver a Soledad, José Luis o al ermitaño, entre otros. Mientras, César Ardavín narra las aventuras del joven Lázaro con sus diferentes amos, como el sacristán, el hidalgo o el bulero. Además, el director madrileño incorpora en la vida de Lázaro una trama sentimental con una joven niña ciega.

Atendiendo a las similitudes argumentales, ambos realizadores comienzan sus obras mostrando la vida del pobre Lázaro en el hogar familiar. Poco después, el joven se encuentra con un ciego que necesita un lazarillo que lo acompañe. El muchacho se ofrece y, con el consentimiento de su madre, se marcha con su nuevo amo. Durante este tiempo, el joven descubrirá que éste no es como él pensaba, ya que el ciego no le da de comer y en más de una ocasión le agrede. No obstante, Lázaro no duda en robar pequeños trozos de comida de aquellos alimentos que el ciego esconde. Con el paso del tiempo, la relación entre ambos continúa siendo mala, y los golpes son cada vez son mayores. Esta situación hace que Lázaro abandone a su amo, no sin antes darle una lección. A continuación, ambos directores vuelven a colocar a Lázaro al servicio de un nuevo amo. En este sentido, se puede comprobar que este nuevo personaje está vinculado a la iglesia en ambos *films*. Así, en la primera obra se trata de un ermitaño y en la de 1959 de un sacristán.

A partir de este momento, Rey y Ardavín narran dos historias totalmente distintas, ya que el primero decide utilizar su imaginación a la hora de continuar con las aventuras de Lázaro, mientras que el segundo mantiene el esquema argumental planteado en la novela de referencia. De este modo, ambas obras cuentan con muchas diferencias pero siempre mantienen al personaje de Lázaro y su carácter pícaro como pilares de sus narraciones. Además, y como se ha comentado anteriormente, los comienzos de ambas obras sí guardan una gran relación. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la película de 1959, dirigida por César Ardavín, es un *remake* libre de personaje de la obra de 1925 filmada por el director Florián Rey.

En otro orden de cosas, y antes de finalizar el estudio comparativo entre estas dos obras, se debe señalar que en 2001, los directores Fernando Fernán-Gómez y José L. García

Sánchez estrenan una película titula *Lázaro de Tormes* y basada en un monólogo teatral escrito por el propio Fernando Fernán-Gómez sobre el personaje del Lazarillo de Tomes. No obstante, cabe destacar que dicho largometraje no será estudiado en esta tesis doctoral debido a que se trata de una versión libre de las aventuras del jóvenes pícaro y que obvia totalmente el esquema argumental establecido en la famosa novela anónima. En este sentido, el *film* muestra a un Lázaro adulto que se somete a juicio por unos delitos cometidos. A partir de ahí, y a través de *flashbacks*, se narran diversas situaciones de su pasado. De este modo, el nuevo enfoque aplicado, junto a las incorporaciones y cambios narrativos llevados a cabo en este metraje, hacen que la cinta de 2001 se aleje de la historia base y no se considere, por tanto, un *remake* cinematográfico.

Segundos *remakes*

La hermana San Sulpicio

- Original: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927)
- Primer *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
- Segundo *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952)
- Tercer *remake*: *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971)

En 1952, el director y guionista valenciano Luis Lucia estrena su nueva película titulada *La hermana San Sulpicio*. Esta obra, una comedia románticas con tintes religiosos y protagonizada por Carmen Sevilla y Jorge Mistral, basa su argumento en una novela homónima escrita por el dramaturgo asturiano Armando Palacio Valdés en 1889. Cabe señalar que se trata de la tercera adaptación cinematográfica de la pieza literaria de referencia, que su estreno se produce más de veinte años después de la primera versión.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico de la obra a estudio, esta película fue realizada por Luis Lucia, director y guionista de la cinta. No obstante, y atendiendo al guión de la misma, Lucia contó con la ayuda de José Luis Colina y Manuel Tamayo. Profundizando en el resto de departamentos, Juan Quintero, Antonio L. Ballesteros y Antonio Ramírez de Loaysa fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje del *film*, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de esta película estuvo encabezado por Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Julia Caba Alba, Milagros Carrión, Manuel de Juan, Juana Ginzo, Manolo Gómez Bur, Casimiro Hurtado y Manuel Luna, entre otros. Con esta obra, Lucia presenta una divertida comedia rodada en color y con una duración de 88 minutos. Atendiendo a la producción de la misma, esta película fue llevada a acabo por Producciones Benito Perojo, mientras que la distribución estuvo en mano de Rosa Films S.A.

Profundizando en el argumento de esta obra, Lucia narra la historia Gloria, una hermosa y rica andaluza que decide ingresar voluntariamente en un convento. Allí, la protagonista trabaja como enfermera ayudando con su alegría y su bondad a los pacientes. No obstante, un día se encuentra con el doctor Sanjurjo, un hombre con el que ya había coincidido anteriormente en un balneario. En este encuentro, el personaje se enamora locamente de la joven monja y, a pesar de todos los obstáculos, no duda en luchar por su amor. Como se ha podido comprobar, Luis Lucia realiza una versión libre de la novela de

referencia, adecuando el contenido de la misma a la actualidad del momento. Además, el director también aligera la trama narrativa base, incorporando un mayor dinamismo y una gran agilidad. En este sentido, la película de 1952 aporta un punto de vista más cómico respecto a las adaptaciones anteriores.

Atendiendo a la cinta a estudio, esta investigación debe incidir en la presencia de tópicos típicos que fomentan una imagen estereotipada de la España de la época más concretamente de Andalucía. En este sentido, esto se ve reflejado en la escenas relacionadas con los toros, el flamenco, el baile, las canciones y la juerga. No obstante, y a pesar de dichos contenidos, la obra de 1952 convence al público, quien se divierte con los diálogos graciosos presentes en el metraje, la situaciones hilarantes y la química que existe entre los actores protagonistas.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (23/01/1953) asegura que el nuevo trabajo cinematográfico de Luis Lucia fue realizado "con dinamismo y desenfado, con gracia de soleta y también con ritmo muy moderno, haciendo de esta película […] (sea) una producción simpática, alegre y amena" (p. 14). Además, este artículo también destaca los siguientes elementos de la cinta a estudio:

> La trama ingeniosa y chispeante de "La hermana San Sulpicio", la gracia personal y desbordante de Carmen Sevilla, la simpatía y ductilidad de Jorge Mistral, felicísimo en los rasgos humorístico, y la fina y castiza comicidad de Manuel Luna, Julia Caba, Casimiro Hurtado, Manuel Gómez Bur, Antonio Riquelme y de cuantos interviene en esta producción (p. 14).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo Donald, también analiza para el diario *ABC* (07/10/1952) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica cinematográfica, Pérez Ferrero incide en que esta película es una "interpretación libérrima de los principales personales, y de su psicologías con una peripecia que se aparta deliberadamente de la que millares y millares de lectores conocen" (p. 36). No obstante, el resultado es un obra "simpática, ágil en su desarrollo, y prende el interés del espectador (ya que) Luis Lucía, […], ha sabido dar plasticidad expresiva, y viveza, a las imágenes" (p. 36). Además, este crítico cinematográfico también alaba la maestría del cineasta a la hora de mostrar las escenas de la película relacionadas con los toros y la forma

en la que se muestra Andalucía. En lo que respecta a los aspectos técnicos, este artículo señala que el fotocolor aplicado en la película anima, aunque en esta ocasión, "distante de la perfección, si puede afirmarse que ha dado un paso hacia el feliz resultado que todos deseamos se consiga en plazo breve" (p. 36).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Luis Lucia, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la novela de 1889 escrita por Armando Palacio Valdés y titulada *La hermana San Sulpicio*. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1952 será comparado con la película original de 1927 y, posteriormente, con la obra de 1934 dirigida por Eusebio Fernández.

Antes de continuar con el primero de estos estudios comparativos, se debe señalar que actualmente tan sólo se conservan breves fragmentos de la cinta de 1927. Desafortunadamente, estas imágenes incompletas e inconexas no permiten profundizar en la historia filmada. No obstante, y a través de diversas fuentes de información, se ha podido conocer el argumento de la película. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos obras, cabe destacar que ambas cuentan con grandes diferencias, ya que la cinta de 1952 incorpora el sonido y el color al metraje. Además, el largometraje de Luis Lucia también tiene una duración mayor que la obra de Florián Rey. Sin embargo, estos proyectos cinematográficos basan sus narraciones en una pieza literaria común y están categorizados dentro del género cómico. En otro orden de cosas, la película de 1952 dirigida por Luis Lucia muestra una gran evolución técnica, narrativa y cinematográfica, ya que se incorporan los últimos avances tecnológicos, se agiliza la historia, se muestran números musicales y se añaden recursos fílmicos ausentes en la pieza original.

En lo que respecta al argumento de estas cintas, Lucia y Rey narran una misma historia, manteniendo los acontecimientos clave de la novela de referencia, las tramas principales de la misma, los personajes protagonistas y el mensaje global de la pieza literaria de 1889. De este modo, ambos cineastas llevan a la gran pantalla la historia de Gloria, una joven andaluza que ingresa en un convento para poder cuidar a los más necesitados. Sin embargo, la protagonista conoce a Ceferino, un médico gallego que rápidamente se enamora de ella. Tras ciertas vicisitudes, relacionadas con problemas familiares y a la presencia de un

contrincante que lucha también por el corazón de la joven, Ceferino logra su objetivo y comienza una feliz relación con la susodicha.

Como conclusión, se debe señalar que debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1927 impide determinar con exactitud si existen escenas eliminadas, modificadas o incorporadas por el cineasta valenciano. No obstante, esta investigación ha podido comprobar que ambos largometrajes narran una misma historia, respetando y manteniendo el esquema argumental y los acontecimientos clave de la pieza literaria de referencia. De este modo, se establece que el *film* de 1952 es un *remake* libre de base argumental de la película de Florián Rey estrenada en 1927.

Una vez finalizado este primer análisis, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de Luis Lucia de 1952 y la película de 1934 dirigida también por Florián Rey. Sin embargo, la nueva obra de Luis Lucía es una adaptación libre de la pieza literaria de referencia en la que se simplifica la historia base, eliminando ciertas tramas de la obra original e incorporando un nuevo punto de vista a la narración. Además, Lucia no duda en incorporar toques de comedia a la cinta y diversos momentos musicales.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estos dos largometrajes, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es el color que Luis Lucia incorpora a su metraje. De este modo, y excluyendo este matiz, cabe destacar que estos largometrajes son piezas sonoras, con número musicales, con una duración similar, basan su argumento en la misma novela literaria, ambas transcurre en Andalucía y están categorizadas dentro del género cómico. No obstante, y al igual que en el caso anterior, la obra de Luis Lucia cuenta con una mayor calidad técnica y narrativa que su antecesora ya que incorpora nuevos recursos fílmicos, moderniza el relato y utiliza nuevos avances tecnológicos.

Por otro lado, se debe señalar que una de las principales diferencias es que estas dos obras se desarrollan en épocas distintas, ya que la acción de cada una de ellas tiene lugar en el momento en el que fueron filmadas. De este modo, Rey sitúa su historia a mediados de los años 30 mientras que Lucia lo hace a principios de la década de los cincuenta. Así, se pueden contemplar grandes diferencias a nivel cultural, político, estético y social. En este sentido, se muestra una evolución a todos los niveles, desde el desarrollo tecnológico, la evolución de la mentalidad de la sociedad o el estilo de vestir. Sin embargo, y atendiendo al argumento, se

puede observar que estas dos películas narran una historia similar, utilizando una estructura narrativa común en la que están recogidas todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. Además, Rey y Lucia también respetan las principales tramas, los personajes protagonistas, las ubicaciones geográficas donde se desarrolla la acción y el argumento base establecido por Pérez Lugín en 1889.

A pesar de todo ello, existen escenas de la cinta de 1934 eliminadas por Luis Lucia como las imágenes de Gloria y Ceferino en el balneario, los problemas de salud de la madre superiora, el viaje de Ceferino a Sevilla en busca de su enamorada, las tramas familiares de la joven y la contratación del protagonista en casa de la familia de Gloria. Por otro lado, y en lo que respecta a los cambios argumentales, la cinta de 1952 modifica la forma en la que los personajes se conocen, trasladando la acción de Sevilla a Granada; aligera las tramas de los protagonista; aumenta la comicidad presente en el *film;* y los números musicales de Gloria. Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1952 incorpora un comienzo nuevo de la historia en el que un hombre habla a cámara desde un supuesto cielo y rodeado de ángeles. Además, en el metraje se muestran secuencias de Gloria toreando, la decisión de ésta de ingresar en el convento, los problemas del joven Ceferino con las monjas en un tren y el regreso de Gloria a Sevilla para recapacitar sobre su vocación y los sentimientos hacia el joven.

Finalizado este segundo análisis comparativo, y como se ha comentado anteriormente, se debe afirmar que estas dos películas mantienen una estructura base idéntica, pero lo hacen a través de dos puntos de vista distintos. Así, la película Lucia potencia las situaciones cómicas, simplifica los acontecimientos y agiliza la narración respecto a la cinta de 1934. A pesar del nuevo planteamiento llevado a cabo por Luis Lucia, esta investigación establece que la obra de 1952 es un *remake* libre de base argumental de la cinta de 1924 filmada por Florián Rey, ya que se mantiene el esquema narrativo base de la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma.

Malvaloca

- Original: *Malvaloca* (Benito Perojo, 1927)
- Primer *remake*: *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942)
- Segundo *remake*: *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954)

En 1954, el director y guionista coruñés Ramón Torrado estrena su nueva película titulada *Malvaloca*. Esta obra, un melodrama con elementos musicales protagonizado por Paquita Rico, Emilio Segura y Peter Damon, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912. Cabe señalar que este largometraje es la tercera adaptación cinematográfica de la obra de referencia.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo realizado por Ramón Torrado como director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta cuenta con la colaboración de Francisco Naranjo y Rafael Narbona. Profundizando en el resto de departamentos, José Ruiz de Azagra, Alfredo Fraile y Gaby Peñalba fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la película, respectivamente. Por otro lado, la obra de 1954 estuvo protagonizada por Paquita Rico, Peter Damon, Antonio Riquelme, Julia Caba Alba, Emilio Segura, Arturo Marín, Julia Lajos, Rosario Royo, Xan das Bolas, Pilar Muñoz y Francisco Bernal, entre otros.

Con esta película, Torrado recupera de nuevo la historia de los hermanos Álvarez Quintero y lo hace con un *film* rodado en blanco y negro, y con una duración de 95 minutos. En lo que respecta a la producción de esta cinta, la obra de 1954 fue llevada a cabo por Producciones Cinematográficas Ariel, mientras que la distribución fue responsabilidad de CIFESA.

Profundizando en el argumento de esta obra, el director Ramón Torrado narra la historia de Malvaloca, una joven bailarina y cantante que descubre que Salvador, un antiguo amor, ha resultado herido mientras estaba trabajando y no duda en ir a verle. No obstante, durante esta visita, la joven conoce a Leonardo, socio y compañero del herido y, al instante, ambos personajes comienzan a interesarse el uno por el otro. Así, inician una bonita amistad, que poco tiempo después se convierte en amor. Sin embargo, la pareja tendrá que luchar por

su relación, ya que las envidias de la gente del pueblo y el pasado de Malvaloca hacen que Leonardo comience a dudar. Finalmente, y tras comprobar que la protagonista ha cambiado, éste deja atrás sus inquietudes y comienza una nueva vida junto a su enamorada.

En este sentido, y como se ha podido comprobar tras el visionario directo de la obra a estudio, cabe señalar que el largometraje respeta el argumento teatral original. Así, Torrado recurre al melodrama como elemento principal de su metraje e incorpora el tono moralista y prejuicioso de los autores de la pieza teatral de 1921. De este modo, el espectador se encuentra con las habladurías de la gente, las dudas del enamorado, los prejuicios, el miedo al que dirán y la necesidad de demostrar que se ha roto con el pasado. Así, el autor no duda en mostrar a una mujer de mala vida que se arrepiente de los errores del pasado y que comienza un camino hacia la redención. A pesar de todo ello, también cabe señalar que el cineasta gallego intercala en su narración diversos momentos cómicos que relajan la tensión creada por la historia principal y que permite que el espectador pueda sobrellevar de forma más liviana la historia.

Continuando con el estudio de este *film*, Ramón Torrado incide también en el folclore andaluz a lo largo de su narración, potenciando el carácter alegre de la protagonista y otorgando una importancia destacable a las coplas que interpreta la joven. Además, este largometraje también abunda en tópicos relacionados con la sociedad andaluza, mostrando, por ejemplo, una gran importancia de la religión.

Por otro lado, cabe destacar que, en cuanto a la estructura narrativa de la obra, la película de 1954 muestra los acontecimientos filmados de una forma lineal y cronológica, evitando incorporar saltos en el tiempo. De este modo, el director coruñés facilita al espectador la comprensión de la historia. En lo que respecta a las situaciones ocurridas en el pasado de los protagonistas, Torrado incide en ellas a través de los diálogos que se mantienen en la narración.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (10/08/1955) analiza a través de una pequeña reseña cinematográfica la cinta a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, firmado con las iniciales H.S.G., se critica el toque folclórico aportado a la nueva narración, ya que considera que "la gran mujer quinteriana, ha perdido hondura y ha ganado en apariencia y exhibiciones de tonadillera, con lo cual ha cambiado el oro de los

fundamental por el papel moneda de los accesorio" (p. 17). Además, esta publicación también incide en que "la adaptación ha preferido seguir el camino más fácil y más trillado, sin esforzarse demasiado por elaborar fórmulas que diesen a lo teatral la correspondiente altura cinematográfica imprescindible" (p. 17). No obstante, y profundizando en los aspectos positivos del metraje, este periódico destaca el trabajo interpretativo de la actriz protagonista y la fotografía del *film*.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Ramón Torrado, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la pieza teatral de 1912. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas. Para ello, el *film* de 1954 será comparado con la película original de 1927 y, posteriormente, con la obra de 1942 dirigida por Luis Marquina.

No obstante, y antes de continuar con el estudio de la cinta de 1927, cabe señalar que los ejemplares conservados de esta obra están incompletos y que tan sólo se han podido recuperar pequeños fragmentos de la segunda parte de la narración. De hecho, en el propio metraje conservado en la Filmoteca Nacional, aparece una introducción en la que se afirma que "de la segunda parte de Malvaloca sólo se han conservado pequeños fragmentos que presentamos a continuación con un rótulo que explica el contenido de las escenas perdidas".

Por otro lado, y atendiendo los aspectos técnicos y artísticos de las películas de 1927 y 1954, ambas obras cuentan con ciertas diferencias ya que el nuevo trabajo cinematográfico de Ramón Torrado incorpora el sonido a su metraje y eliminada los intertítulos de la obra original. Además, este director también aumenta la duración de su obra, realizando un planteamiento más detallado y minucioso de los acontecimientos filmados. En este sentido, la nueva cinta de Ramón Torrado refleja una gran evolución cinematográfica ya que este director no duda en utilizar nuevas formas de hacer cine con las que mejorar la narración de la historia original. Para ello, incorpora mejores recursos fílmicos, nuevos planos, transiciones más cuidadas y una mayor calidad de imagen. A pesar de esto, ambas obras guardan importantes semejanzas, debido a que la acción principal de estos dos metrajes transcurre en un pequeño pueblo llamado Las Canteras, ambos fueron rodadas en blanco y negro, pertenecen al mismo género cinematográfico y basan su argumento en un famoso drama de tres actos inspirado en una copla andaluza.

Una diferencia reseñable entre dichas narraciones es que reflejan sociedades distintas ya que cada una de ellas se desarrolla en el momento en el que fueron filmadas. De este modo, Torrado muestra los cambios sociales, culturales y políticos vividos en España en los más de treinta años de diferencia entre estas dos obras, presentando una sociedad más actual, moderna y con nuevos estilos. No obstante, ambas piezas continúan mostrando grandes prejuicios, pensamientos anclados en el pasado y cierto rechazo a la hora de aceptar los cambios.

En lo que respecta al argumento de estas dos películas, ambas narran una misma historia, respetando el esquema narrativo de la pieza teatral de referencia y manteniendo, de forma invariable, los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Perojo y Torrado no dudan en llevar a la gran pantalla las aventuras de la joven Malvaloca, una muchacha andaluza que debe enfrentarse a las habladurías de la gente por su pasado y demostrar, con gran ímpetu y constancia, que ha logrado cambiar. Además, estas cintas también muestran la misma poderosa historia de amor, la forma en la que afectan a los personajes las habladurías de los vecinos del lugar y el deseo de la protagonista de ser aceptada. Por otro lado, estos dos metrajes también utilizan, de forma idéntica, una analogía entre la reconstrucción que sufre una de las campanas de la iglesia del pueblo y la lucha de la protagonista por demostrar que su pasado no tiene nada que ver con su presente.

Continuando con el argumento, se ha podido observar que ambos cineastas utilizan los mismos personajes protagonistas, mantienen las tramas principales base y respetan el mensaje global de la obra de teatro de 1912. Así, Malvaloca, Leandro, Salvador, Jeromo y Juanela, entre otros, están presentes en ambas narraciones. Sin embargo, existen ciertas modificaciones narrativas entre ambas ya que Ramón Torrado elimina, modifica e incorpora nuevos acontecimientos a su metraje. De este modo, y atendiendo a los personajes del *film* de 1954, se debe señalar que suprime la presencia de Fernando, Pitusín y Lobito, e incorpora a Teresona, don Diego y Silbido, tres nuevos personajes con un peso secundario y complementario en la historia principal.

Por otro lado, y prosiguiendo con la narración de estas dos obras cinematográficas, se debe señalar que Ramón Torrado suprime las imágenes vinculadas a la hija de la protagonista y su fallecimiento, las escenas en las que ven a los padre de Rosa, los planos de la Semana Santa del pueblo y reduce las peleas entre los personajes principales. Además, el cineasta

también elimina el primer encuentro entre Leonardo y Salvador en un tren y la escena en la que este último abandona el pueblo. En este sentido, y debido a que Ramón Torrado elimina gran parte de las imágenes que narraban el pasado de la protagonista, este cineasta explica dichos acontecimientos a través de diálogos entre los personajes, dando a conocer la complicada vida de la joven Rosa, el fallecimiento de su hija, la amistad que le une a Salvador o el significado de su nombre Malvaloca.

En lo que respecta a las incorporaciones narrativas, Ramón Torrado no duda en introducir nuevos momentos cómicos y musicales, y en profundizar en los aspectos dramáticos de la historia. De este modo, la obra de 1954 incide en las cómicas fechorías del tío Jeromo, las canciones interpretadas por la protagonista y el paralelismo existente entre la refundición de la campana y la lucha personal de la joven Malvaloca por cambiar. Por otro lado, se aumenta la importancia del honor como tema base de la trama principal y se endurece la crueldad de Juanela. Además, esta nueva obra introduce una gran cantidad de nuevas escenas a la historia, pero estas situaciones son secundarias y complementan los pilares básicos ya recogidos por las pieza teatral de referencia. Así, se puede ver a Leonardo viajando a Sevilla, ciudad en la que conoce por primera vez a Malvaloca, la llegada de la joven al pueblo para ver a Salvador, la decisión de la protagonista de acudir sola al evento ante la negativa de Leonardo y las ayudas económicas que Malvaloca da a las monjas de la zona.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y pesar de que Ramón Torrado desarrolle una manera más cuidadosa las tramas principales de su obra e incorpora el sonido como gran avance técnico, se debe señalar que el cineasta no modifica la estructura argumental base que comparte con la película original de 1927. De este modo, se establece que la cinta de 1954 dirigida por el cineasta gallego Ramón Torrado es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la obra de 1927 filmada por Benito Perojo.

A continuación, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de Luis Marquina estrenada en 1942 y la película de Ramón Torrado de 1954. De este modo, se podrá determinar si entre ambos largometrajes se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. En este sentido, y comenzando por los aspectos técnicos y artísticos de estos *films*, ambos largometrajes pertenecen al cine sonoro español, se encuentran dentro del mismo género cinematográfico, desarrollan sus

tramas en una localización común que es un pequeño pueblo de la comunidad andaluza y fueron rodados en blanco y negro.

Por otro lado, se debe señalar que estas dos cintas narran una misma historia, ya que ambas mantienen los acontecimientos clave establecidos en la pieza teatral de referencia. Así, e independientemente de los elementos secundarios incorporados a cada narración, la estructura narrativa base de la obra de 1921 permanece invariable. Además, Marquina y Torrado respetan los mismos personajes protagonistas, las tramas principales, los elementos característicos del pueblo en el que transcurren los acontecimientos y el sentido global de la historia. Sin embargo, se debe hacer hincapié en que ambas cintas difieren en el periodo temporal en el que transcurren los hechos filmados ya que representan la actualidad del momento en el que cada una de ellas fueron rodadas, adecuando la historia al tiempo presente y mostrando los cambios culturales, políticos y sociales que han tenido lugar en España.

En otro orden de cosas, y teniendo en cuenta las modificaciones narrativas, Ramón Torrado no duda en eliminar, modificar e incorporar nuevas situaciones a la narración de 1942. Atendiendo a estos cambios, se debe señalar la supresión de determinadas escenas relacionadas con la vida de Malvaloca con sus padres, la forma en la que debe trabajar para ganar dinero y los problemas de alcoholismo del cabeza de familia. Además, esta nueva película también suprime las secuencias que muestran la relación, y posterior ruptura, de Malvaloca y Salvador, la forma en la que se conocen Leonardo y Salvador durante un viaje en tren y la Semana Santa del pueblo.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones, cabe destacar que la obra de 1954 no comienza con imágenes de la vida de Malvaloca, sino que muestra a los vecinos de un pueblo andaluz expectantes ante los repiques de las campanas de la iglesia. Además, esta cinta aumenta la comicidad de la historia, los momentos musicales protagonizados por la joven y la dureza con la que es tratada. De este modo, Torrado no duda en incidir en las críticas que recibe Malvaloca por parte de la vecinas del pueblo, la frialdad, el desprecio de Juanela y las dudas de Leonardo respecto a su amor por la joven. Por último, el *film* de 1954 no concluye durante la Semana Santa, sino que lo hace en Navidad, momento en el que Leonardo descubre que su amor por la protagonista es más fuerte que cualquier otro obstáculo.

Una vez finalizado este segundo análisis comparativo, y tras conocer las diferencias y semejanzas existentes entre estos dos largometrajes, esta investigación establece que la obra de 1954 es un *remake* semipuro de ampliación de la película de 1942 dirigida por Luis Marquina. De este modo, y a pesar de que se incorporan nuevos acontecimientos a la trama principal, la historia de referencia no sufre alteraciones y el mensaje de la pieza teatral de 1921 se mantiene intacto.

La reina mora

- Original: *La reina mora* (José Buchs, 1922)
- Primer *remake: La reina mora* (Eusebio Fernández, 1937)
- Segundo *remake*: *La reina mora* (Raúl Alfonso, 1955)

En 1955, el director y guionista Raúl Alfonso Boix[151] estrena su nueva película titulada *La reina mora*. Esta obra, una comedia musical protagonizada por Antoñita Moreno, Pepe Marchena y Miguel Ligero, basa su argumento en una zarzuela titulada de igual forma y escrita en 1903 por los dramaturgos andaluces Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Cabe señalar que esta cinta es la tercera adaptación cinematográfica de la zarzuela de referencia. Con esta obra, Alfonso presenta una comedia musical rodada en color y con una duración de 87 minutos.

En otro orden de cosas, se debe hacer hincapié en que diversas fuentes afirman que el cineasta Eusebio Fernández Ardavín codirigió la obra de 1955 junto a Raúl Alfonso. Sin embargo, y tras visionar la obra, se ha podido comprobar que, según los títulos de crédito de la película, la función de Fernández Ardavín fue únicamente la de supervisar el *film*, sin participar en su dirección.

Atendiendo al equipo técnico y artístico de este largometraje, se debe destacar el trabajo realizado por Raúl Alfonso como director y guionista del proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Francisco Naranjo, Camilo Murillo y José María Ochoa. Profundizando en el resto de departamentos,

[151] Cabe señalar que Raúl Alfonso Boix nace en 1912 en La Habana, pero varios años después logra la nacionalidad española durante su estancia en Madrid. (Fuente: Anuario del cine español (1955), nº 036, p. 437. Madrid: Sindicato Nacional de Espectáculos, Servicios de estadística y publicaciones)

José Serrano y Aldó Giordani fueron los responsables de la música y la fotografía de la obra, mientras que Antonio Gimeno y Mercedes Gimeno se encargaron del montaje de la misma. Por otro lado, la obra de 1955 estuvo protagonizada por Antoñita Moreno, Pepe Marchena, Miguel Ligero, Antonio Riquelme, Casimiro Hurtado, Juanita Azores, Conchita Bautista, Antonio Vega y Julia Delgado Caro, entre otros. En lo que respecta a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por la compañía Cervantes Films.

Profundizando en el argumento de esta película, Raúl Alfonso narra la historia de Coral, una joven que está enamorada de Esteban, un hombre que se encuentra en prisión debido a una reyerta. Ante esto, la protagonista decide permanecer encerrada durante todo el tiempo que su enamorado esté en prisión. Para ello, Coral deja atrás su antigua casa y se muda a un nuevo barrio donde nadie la conoce. No obstante, y debido al misterio que despierta su encierro, todos los vecinos comienzan a elucubrar sobre la historia que rodea a la joven y, de hecho, la gente del lugar no duda en bautizarla como "La reina mora". Durante este encierro, Coral sólo sale de casa para visitar a su enamorado en la cárcel. Debido a ello, su único nexo con el exterior es su hermano Antonio, quien la ayude con la comida o cualquier otra cosa que la muchacha necesite. Finalmente, Esteban logra salir de prisión y se reúne con su enamorada. Así, Coral deja de vivir en penitencia y los rumores sobre ella se terminan ya que los vecinos logran poner cara a la muchacha misteriosa.

Como se puede comprobar, la película cuenta con un desenlace positivo para la mayoría de los protagonistas, ya que Esteban y Coral vuelven a estar juntos y Antonio logra conquistar a Mercedes, una joven modista de la que se había enamorado. Sin embargo, don Nuez, un pretendiente incansable que intenta conquistar a la joven durante todo la obra, debe desistir de sus intentos debido a la salida de Esteban. Además, se debe tener en cuenta que esta obra incorpora al fantasma de un viejo moro llamado Pepe, un personaje que no se encuentra en la historia original. Este duende, que habita en la nueva casa de la protagonista, debe aprender a vivir con Coral y su hermano, ya que estos alteran su rutina y tranquilidad. Por otro lado, y a pesar de que Coral y Antonio no pueden ver ni interactuar con el espectro, Juan, un vecino del barrio sí puede verlo. Así, ambos se hacen rápidamente amigos, llegando incluso a beber juntos en la taberna de Antonia y a planear diversas maldades.

En otro orden de cosas, se debe señalar que este largometraje es una adaptación libre de la pieza teatral de referencia. Así, Raúl Alfonso no duda en adecuar la historia teatral de

1903 a la actualidad, trasladando la trama principal y los personajes protagonistas al presente. En este sentido, se modifican e incorporan ciertos elementos de narración, no obstante, son elementos secundarios que no alteran el mensaje global de la obra. Por otro lado, este cineasta muestra los acontecimientos de manera lineal y cronológica, combinando la comedia, el romanticismo y el género musical en un mismo proyecto audiovisual.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *ABC* (02/02/1955) recoge una breve reseña cinematográfica sobre la obra a estudio en este epígrafe. En ella, se incide en las múltiples incorporaciones argumentales y musicales llevadas a cabo a lo largo de este nueva adaptación cinematográfica, e incluso, se llega a considerar que son demasiadas. Debido a esto, afirma que "en algunos momentos la acción se hace premiosa, lenta, y la película llega a pesar, sobre todo cuando el gesto o la frase de determinado actor o actriz, no produce el efecto hilarante o dramático que se pretendió" (p. 34). Por otro lado, el 5 de marzo de 1955, el periódico *ABC* analiza de nueva el trabajo cinematográfico realizado por Ricardo Núñez. En este artículo se considera que el cineasta "ha dirigido una nueva película sobre Andalucía –concretamente Sevilla-, que al mismo tiempo ha servido de experimento para ensayar un nuevo sistema de color […] y las aptitudes de un músico para alterar la bellísima partitura original" (p. 27). Por su parte, el diario *La Vanguardia Española* (10/09/1955), este periódico asegura que la película de 1955 es una adaptación libre de la pieza teatral de 1903 y que con ella se ha buscado "halagar los oídos de quienes gusten de las coplas flamencas en varias versiones" (p. 15). Por lo tanto, asegura que "el interés de "La reina mora" se reduce, pues, a los términos folklóricos apuntados, en cuya apariencia visual, pesa al Ferranoiacolor, no se han puesto excesivas preocupaciones de composición" (p. 15).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Raúl Alfonso, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la zarzuela de 1903. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas. Para ello, el *film* de 1953 será comparado con la película original de 1922 y, posteriormente, con la obra de 1937 dirigida por Eusebio Fernández. En este sentido, y antes de continuar con el primero de estos estudios comparativos, se debe señalar que actualmente la cinta de 1922 carece de ejemplares conservados por lo resulta imposible conocer el contenido filmado. No obstante, y debido a múltiples fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de la misma.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras son diferentes ya que el nuevo trabajo cinematográfico de Raúl Alfonso incorpora el sonido y el color a su metraje. Además, son de épocas totalmente distintas debido a que el autor adecúa la historia a la sociedad del momento en el que se rueda el *film*. En este sentido, se debe señalar que este cambio permite mostrar a una sociedad más actual y moderna que la retratada en el largometraje de José Buchs.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento, ambos *films* cuentan una misma historia, ya que utilizan un esquema narrativo común y mantienen los acontecimientos clave recogidos en el sainete de referencia. Además, estas películas también utilizan los mismos personajes protagonistas, muestran tramas idénticas y respetan los momentos cómicos y dramáticos de la narración original. Por último, cabe señalar que ambas piezas transcurren en Sevilla. En otro orden de cosas, y debido a que no se conservan ejemplares de la cinta de 1922, esta tesis doctoral no podrá determinar si Raúl Alfonso realiza más cambios argumentales en su película. No obstante, y tras comprobar que la estructura narrativa, los personajes y las tramas principales de la película de 1922 se mantienen en esta nueva obra, se establece que el *film* de 1943 es un *remake* del largometraje dirigido por Jesús Buchs en 1922.

Continuando con el segundo análisis comparativo, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que entre las cintas de 1937 y 1955 existe una gran diferencia estética ya que el nuevo largometraje Raúl Alfonso incorpora el color a sus imágenes. Sin embargo, estas dos obras también presentan numerosas semejanzas como la presencia del sonido en ambas, están dentro del mismo género cinematográfico y cuentan con una duración muy similar.

Por otro lado, y a pesar de que los acontecimientos que se narran en ambas piezas se desarrollan en Sevilla, cabe señalar que cada una de ellas transcurren en épocas distintas ya que retratan a la sociedad del momento en el que cada metraje fue filmado. En este sentido, el *film* de 1955 se desarrolla a mediados de los años 50, reflejando los avances sociales, culturales y artísticos del momento con respecto a la cinta de 1937. De este modo, se plasma una España más moderna, más divertida y con más luz.

Continuando con este estudio, se debe señalar que la película de 1955 cuenta con una mayor calidad técnica y cinematográfica, ya que desarrolla mejores planos, cuida mejor las transiciones y tiene un ritmo narrativo más ágil y dinámico. Por otro lado, se debe señalar que Raúl Alfonso incorpora un "sueño musical", es decir, una secuencia surrealista y fuera de la narración en la que muestra a los protagonistas bailando y cantando en unos decorado artificiales y teatrales con enormes guitarras de fondo.

Atendiendo al argumento de estas dos obras, ambas recogen los mismos acontecimientos clave, manteniendo una estructura narrativa común y respetando todos los elementos principales de la zarzuela de referencia. De este modo, dichos piezas llevan de nuevo a la gran pantalla la relación de amor entre Coral y Esteban, el encarcelamiento del joven al defender el honor de su enamorada, la penitencia que Coral sufre al encerrarse en su hogar mientras que su pareja está prisión y el desenlace positivo y feliz de los protagonistas. Sin embargo, se debe señalar que el cineasta Raúl Alfonso incorpora una trama en la que se muestra a Pepe, un fantasma que vive en la misma casa que los protagonistas. Este personaje interactúa con Juan, un cochero sevillano que es el único que puede verlo, con el que vivirá diversas aventuras. Así, esta trama dota de un mayor carácter cómico a dicho *film*.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras analizar las similitudes y diferencias existentes entre ambas películas, esta investigación de establecer que la cinta de 1955 dirigida por Raúl Alfonso es un *remake* semipuro de actualización de la cinta de Francisco Elías estrenada en 1937. Esta categorización se debe a que ambas obras son prácticamente idénticas, a excepción de ciertos elementos complementarios, narran una misma historia, mantienen la esencia y el mensaje del sainete de referencia.

<u>Lo que cuesta vivir</u>

- Original: *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927)
- Primer *remake*: *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934)
- Segundo *remake*. *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1957)
- Tercer *remake*: *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil, 1966)

En 1957, el director, guionista, actor y productor coruñés Ricardo Núñez estrena su nueva película *Lo que cuesta vivir*. Esta cinta, una comedia dramática protagonizada por Lolita Sevilla, José Isbert y Ángel Ter, basa su argumento en una obra de teatro titulada *Es mi hombre* y escrita por el dramaturgo alicantino Carlos Arniches en 1921. Cabe destacar que esta película es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral. Por otro lado, y como se puede observar, este cineasta cambia el título de la obra de referencia, aportando a su proyecto fílmico un nombre totalmente distinto.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio en este epígrafe, se debe destacar el trabajo realizado por Ricardo Núñez como director y guionista de este proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión de la cinta, este cineasta contó con la ayuda de Mauricio Torres. Profundizando en el resto de departamentos, Augusto Algueró, Federico G. Larraya, Albert Gasset Nicolau y Alfonso de Luca fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la cinta, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral de este largometraje, la obra de 1957 estuvo protagonizada por Lolita Sevilla, José Isbert, Francisco Camoiras, Ángel Ter, Mercedes Monterrey, Francisco Piquer, María Isbert, José María Caffarel, Tony Castel y Alejo del Peral, entre otros.

Con esta obra, Núñez presenta una comedia dramática, rodada en color y con una duración de 92 minutos. En otro orden de cosas, la producción de esta película estuvo a cargo de la compañía Orbe Films, mientras que la distribución se encargó Sánchez Ramade.

Profundizando en el argumento de este largometraje, Ricardo Núñez narra la historia de don Antonio, un hombre viudo que se desvive por encontrar un trabajo con el que poder mantener a su hija Leonor. Para ello, el protagonista no duda en aceptar cualquier empleo por muy disparatado que sea, aunque siempre acaba por abandonar dichos trabajos en busca de

algo mejor. Tras una complicada racha, este personaje es contratado como guardia de seguridad en un casino de Tánger, lugar al que se muda con su hija para comenzar una nueva vida. Poco a poco, y tras varias confusiones con clientes insatisfechos, don Antonio se labra una reputación como persona dura y sin escrúpulos. Así, el protagonista no tarda en crearse enemigos que le complican su trabajo y que, incluso, quieren secuestrarlo para vengarse de él. Finalmente, y tras hacer frente a sus problemas, padre e hija regresan a España.

Por otro lado, ésta la trama personal de Leonor, la joven hija de don Antonio, quien a lo largo de la película tiene varios pretendientes. De este modo, y durante su estancia en España, la protagonista mantiene una amistad con Mariano, un chico tartamudo que está enamorado en secreto de ella. Más adelante, y tras su llegada a Tánger conoce a Terry, un chico inglés con el que rápidamente entabla conversación ella. En este sentido, cabe destacar que será Terry quien impida el secuestro de don Antonio y Leonor. Más adelante, cuando padre e hija regresan a España, descubren que Mariano ha tenido un accidente durante una peligrosa carrera de motos y está hospitalizado. Así, en el hospital donde Mariano confiesa sus sentimientos por la joven, pero ésta lo rechaza debido a que lo ve como un hermano. Finalmente, Leonor tampoco se marcha con Terry ya que decide quedarse en España mientras que Mariano se recupera.

Como se ha podido comprobar, Raúl Alfonso modifica sustancialmente la historia teatral, respetando tan sólo los acontecimientos clave del esquema argumental de referencia e incorporando nuevas situaciones a la trama principal. Además, se debe señalar que la película de 1957 transcurre en una época distinta a la original, ya que Raúl Alfonso actualiza la historia de referencia, que adecúa a la sociedad del momento. De este modo, los personajes protagonistas refleja la precariedad de las clases humildes, la moda del momento o la forma de vida de la España de finales de los años 50. Con esto, se busca que el espectador se sienta identificado con la trama principal y conecte con los acontecimientos recogidos en ella.

En lo que respecta a la estructura narrativa de la obra a estudio, Raúl Alfonso muestra los acontecimientos de esta cinta de forma lineal y cronológica, sin saltos en el tiempo y con pequeñas elipsis temporales que ayudan a agilizar la historia del *film*. Por otro lado, se debe incidir en la forma en la que el cineasta combina la comedia y el drama del metraje, realizando una película divertida, emotiva y amena, lo que permite al público disfrutar de la historia narrada y recordar con ella un famoso argumento del teatro arnichesco.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *ABC* (03/10/1959) analiza, a través de una breve reseña cinematográfica, la obra a estudio en este epígrafe. En esta publicación se afirma que la película de 1957 ha logrado contar con una narración distraída a pesar de incorporar "situaciones inverosímiles" (p. 25) y de haber realizado una adaptación convencional de la pieza de referencia. Además, este periódico destaca las tramas principales de la obra, la emotividad presente en ciertas situaciones del metraje y la comicidad que existe en gran parte del *film*. Finalmente, este artículo también alaba el trabajo de los actores protagonistas, la fotografía de la película y la música empleada en ella.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Ricardo Núñez, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones de la obra de teatro de 1921. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1957 será comparado con la película original de 1927 y, posteriormente, con la obra de 1934 dirigida por Benito Perojo.

Comenzando con el primero de estos dos estudios comparativos, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la película de 1957 y la cinta de 1927 guardan grandes diferencias, ya que el nuevo trabajo cinematográfico de Ricardo Núñez es un largometraje sonoro, rodado en color y con una duración mayor que la pieza original. De este modo, dicha obra muestra un claro avance tecnológico, mejoras narrativas y nuevos recursos cinematográficos. Sin embargo, estas dos películas se encuentran dentro del género de la comedia, basan su argumento en una pieza teatral común y narran los acontecimientos de forma lineal y cronológica sin saltos en el tiempo.

Por otro lado, ambas cintas transcurren en épocas distintas, adecuando la historia al presente y a la sociedad del momento. De este modo, este nuevo proyecto cinematográfico muestra los cambios sociales, culturales y políticos que ha vivido España en los treinta años de diferencia entre ambas cintas. Así, Núñez lograr plasmar a una sociedad actual, moderna, con preocupaciones distintas a las que la gente tenía en los años 20, nuevas modas y grandes cambios tecnológicos.

Atendiendo al argumento, estas dos cintas narran una misma historia ya que utilizan un esquema narrativo común y mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de

1921. De este modo, ambas obras recogen los problemas económicos de Antonio y Leonor, un padre y una hija que viven en la gran ciudad y que no tienen dinero para mantenerse. Además, también se muestra la insistencia del casero por cobrar el alquiler, el cambio de vida que sufren los protagonistas al encontrar un buen trabajo, el nuevo empleo de Antonio como portero/seguridad de una bar, los malentendidos que se generan en su nuevo oficio y el desenlace positivo de ambas piezas.

En otro orden de cosas, y una vez establecidas las semejanzas narrativas, esta investigación debe profundizar en las diferencias existentes entre ambas, con el objetivo de determinar las escenas eliminadas, modificadas o incorporadas a la historia base. De este modo, y en lo que respecta a los personajes, Ricardo Núñez no duda en suprimir la presencia de Paquita y la Sole e incorporar a Calista y Terry. Además, este cineasta cambia la trama personal de Mariano, ya que en esta obra es un joven enamorado de Leonor y no el padrino de la misma como en la cinta original.

Continuando con el argumento de estas dos películas, y atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Núñez suprime la trama amorosa de Antonio y la mujer del guardarropa, las escenas de los matones que quieren matar al protagonista, el plan que Leonor y su padre idean para librarse de ellos, la relación amorosa de la joven y la trama vinculada con el dinero que gana Antonio. Además, se incide menos en la pobreza de los protagonistas y se reducen los problemas que ocasionan los clientes del bar.

En lo que respecta a los cambios narrativos, esta nueva cinta modifica la forma en la que Antonio es contratado, ya que en la obra de 1957 este personaje no necesita la ayuda de Mariano, padrino de Leonor, sino que son los dueños del local quienes lo contratan por su carácter y su valentía. Además, también se cambia el lugar donde está ubicado el bar, ya que en este nueva película está en Tánger y no en España como en la obra de 1927.

Por último y atendiendo a las incorporaciones presentes en esta nueva obra, Ricardo Núñez amplía la importancia que tiene Leonor en la obra. Así, muestra a la protagonista cosiendo trajes de comunión para ganar algo de dinero, el trabajo que ésta encuentra en un bar de Tánger cantando y vendiendo flores, sus coqueteos con un hombre inglés, la necesidad que tiene la joven por regresar a España y los sentimientos que Mariano siente por Leonor. Además, se añaden escenas del viaje de los protagonistas a Tánger, la nueva vida que ambos

tienen allí, el interés que despierta Antonio en varias mujeres del bar y el secuestro que sufre Antonio por parte de unos matones. Por otro lado, este *film* también recoge el regreso a España de los protagonistas, la carrera de motos en la que participa Mariano y a la que Leonor acude preocupada, la marcha del joven inglés y la forma en la que la protagonista rechaza a Mariano. Por último, Núñez amplía las tramas amorosas de la joven Leonor y añade mayor tensión dramática a la vida de don Antonio.

Una vez finalizado este primer análisis, y tras comprobar que, a pesar de las incorporaciones y modificaciones realizadas por el cineasta Ricardo Núñez, ambas cintas narran una misma historia, esta investigación establece que la obra de 1956 es un *remake* libre de base argumental de la película original de 1927 filmada por Carlos Fernández Cuenca.

Por otro lado, y continuando con el estudio comparativo de las películas basadas en la obra teatral *Es mi hombre* (Carlos Arniches, 1921), esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la cinta de 1957 y el largometraje de Benito Perojo estrenado en 1934. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la obra de Ricardo Núñez incorpora el color a su metraje. Además, estas películas también cuentan con títulos distintos, ya que Núñez no utiliza el nombre de la pieza teatral de referencia. Sin embargo, estas dos piezas cinematográficas son proyectos sonoros, basados en una obra de teatro común, categorizados dentro del género de la comedia y protagonizados por unos personajes idénticos.

En otro orden de cosas, y antes de proseguir con este segundo análisis comparativo, cabe destacar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1934, lo que imposibilita el visionado directo de la misma. No obstante, y debido a múltiples fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de esta película. En este sentido, estos dos *films* utilizan una estructura narrativa común, respetan los acontecimientos clave de la obra de teatro de 1921 y mantienen el sentido global de la misma. De este modo, ambas obras muestran la historia de Antonio y Leonor, un padre y una hija con problemas económicos, las dificultades del cabeza de familia por lograr un empleo, los intentos de la protagonista por realizar pequeños trabajos y la ayuda que recibe Antonio por parte del padrino de su hija, quien le consigue un nuevo empleo como inspector de sala en una casa de juego. Además, también recogen como, poco a poco, Antonio se va haciendo respetar en su

nuevo trabajo, el duro carácter del protagonista, los malentendidos entre éste y los truhanes que frecuentan la sala de juegos, y el desenlace positivo de ambas obras.

Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares de la película de Benito Perojo, esta tesis doctoral no podrá determinar si la nueva obra de Ricardo Núñez, elimina, modifica o incorpora algún elemento nuevo a la historia filmada en 1924. Sin embargo, y atendiendo al argumento base, cabe destacar que la cinta de 1957 no muestra al personaje protagonista en la cárcel acusado por un delito de falsificación como en la pieza de 1934. A pesar de todo ello, y tras comprobar las semejanzas argumentales entre ambas, esta investigación debe establecer que la cinta de 1957 es un *remake* libre de base argumental del *film* de 1934 rodada por el cineasta madrileño Benito Perojo.

El niño de las monjas

- Original: *El niño de las monjas* (Antonio Calvache "Walken", 1926)
- Primer *remake*: *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935)
- Segundo *remake*: *El niño de las monjas* (Ignacio F. Iquino, 1958)

En 1958, el director, guionista y productor vallense Ignacio F. Iquino presenta su nueva película titulada *El niño de las monjas*. Esta obra, un drama taurino protagonizado por Enrique Vera, Paquito Cano y Rosita Arenas, basa su argumento en una novela homónima escrita por Juan López Núñez en 1922. Por otro lado, se debe señalar que esta cinta es la tercera adaptación cinematográfica de la novela de referencia. Además, este nuevo trabajo fílmico es una coproducción hispanomexicana llevada a cabo por las productoras IFESA y Oro Films.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1922, se debe hacer hincapié en el trabajo realizado por Ignacio F. Iquino como director, guionista y productor de este largometraje. No obstante, y atendiendo al guión de esta obra, el cineasta contó con la ayuda de Joaquina Algars, José Gallardo y Luis Lucas Ojeda. Profundizando en el resto de departamentos, José Casas Augé, Ricardo Albiñana, Pilar Serrano y Miguel Lluch fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la cinta, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de este metraje estuvo encabezado por

Enrique Vera, Ángel Garasa, Paquito Cano, Rosita Arenas, María de los Ángeles Hortelano, María Jesús Groy, María Francés, Manuel Gas y Marta Flores, entre otros.

Con esta película, Iquino presenta una obra taurina, rodada en color y con una duración de 96 minutos. Profundizando en el argumento de este largometraje, la cinta de 1958 narra la historia de Rafael, un joven huérfano que es acogido por Ramón, un jardinero que trabaja en el pequeño huerto de un convento andaluz, y por las monjas de dicho beaterio. Con el paso de los años, el protagonista comienza a mostrar una gran pasión por el mundo de los toros, queriendo convertirse en matador para alcanzar fama y dinero. A pesar de que esto no agrada a su padre adoptivo, Rafael lucha por su sueño, toreando en capeas de pueblos y en ganaderías particulares.

Más adelante, el protagonista conoce a Gloria, hija del dueño de uno de los cortijos donde torea y ambos se enamoran rápidamente. Así, la joven decide presentarle a su padre para que le ayude en el mundo taurino pero esto se frustra debido al accidente que sufre la susodicha. Por otro lado, Rafael también es herido de gravedad en una capea y durante su recuperación descubre que no es hijo de Ramón. Tras su convalecencia, el protagonista intenta ver a Gloria, pero se produce un malentendido y el joven cree que ésta se ha olvidado de él. Con el tiempo, Rafael logra convertirse en un importante y famoso torero apodado "El niño de las monjas". Finalmente, éste regresa al convento para agradecer los cuidados que recibió durante su niñez. Finalmente, durante la visita se reencuentra con Gloria y resurge el amor entre ambos.

Además, a lo largo de esta historia, también está la trama de Soledad, hija biológica de Ramón y hermana, en cierto modo, de Rafael. Cabe señalar que esta joven está enamorada en secreto del torero, aunque sus sentimientos no son correspondidos ya que el protagonista simplemente la ve como su hermana. Sin embargo, Perico, amigo de Rafael, sí está enamorado de la susodicha y no duda en demostrárselo a cada instante.

En otro orden de cosas, Ignacio F. Iquino presenta un melodrama taurino, una temática en auge en la década de los años 50. Por otro lado, se debe señalar que este director no duda en incorporar a su nuevo proyecto cinematográfico diversos elementos folletinescos para facilitar la comercialización de la obra y permitir que el público conecte mejor con la historia. Profundizando en algunas de estas situaciones, se puede ver que la obra de 1958

muestra a un niño abandonado, diferencias sociales, amores no correspondidos y el ascenso a la fama del protagonista, entre otros.

Continuando con la cinta a estudio en este epígrafe, cabe destacar que, a pesar de ser fiel al texto de la novela de referencia, Iquino incorpora ciertas novedades como el desenlace positivo, las canciones de Antoñita Morena, el formato más documental de las corridas de toros y el color al metraje. Además, aumenta el dramatismo que rodea al mundo taurino y da mayor protagonismo a las faenas del joven matador.

Atendiendo a la obra de 1958, Iquino presenta una historia sencilla y agradable para el público. En ella, el director barcelonés respeta los elementos base de la pieza literaria de referencia, como la emoción de la trama principal, el amor de los protagonistas, la simpatía de los personajes y la comicidad presente en la historia. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, Iquino incide en los aspectos más comerciales de la historia para que la película tenga un largo recorrido.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás escribe para el diario *La Vanguardia Española* (29/11/1961) una breve crítica acerca de la nueva cinta a estudio. En ella, este experto cinematográfico asegura que esta adaptación de la novela de 1922 es la mejor de las tres que se han realizado hasta la fecha y lo atribuye a la "pericia e intrepidez de Ignacio F. Iquino" (p. 33). Además, asegura que "con el aditamento del color y la pantalla grande, el "Niño" se ha crecido y ha cobrado importancia" (p. 33). Continuando con el estudio de esta obra, Martínez Tomás incide en que se trata de un *film* comercial en el que el director no ha dudado en "prestarle brillantez, dinamismo y colorido, y ha prodigado al efecto los bellos paisajes, las estampas de toros […], las canciones flamencas, las mujeres bonitas…" (p. 33). De este modo, y "con la suma de tales ingredientes, (Iquino) ha obtenido una buena "espagnolade" que se visiona con cierta complacencia, precisamente porque es sensiblerilla, vagamente folletinesca y fuertemente multicolor" (p. 33).

Por su parte, el periódico *ABC* (19/06/1959) también incide en la cinta de 1958 dirigida por Ignacio I. Iquino. En dicho artículo, firmado por Miguel Pérez Ferrero bajo el seudónimo Donald, se define la película a estudio como una nueva versión en color de la novela publicada en 1922. Además, asegura que el resultado de este largometraje se podría

resumir con dos palabras: “ternurimos y tauromaquia” (p. 59). Además, este diario también destaca los conocimientos artísticos del cineasta encargado del proyecto y la sensibilidad del mismo para lograr una gran comercialización de la película.

Una vez finalizado el estudio individual de la nueva obra cinematográfica de Ignacio F. Iquino, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta película y las cintas anteriores basadas en la novela de 1922 y escritas por Juan López Núñez. De este modo, y a través de un detallado análisis, se podrá conocer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre estas cintas. Para ello, el *film* de 1958 será comparado con la película de 1926 y, posteriormente, con el largometraje de 1935. No obstante, y antes de comenzar con el primer análisis comparativo, se debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la obra original de 1926, lo que dificulta su estudio. Sin embargo, y gracias a diversas fuentes de información, esta tesis doctoral ha tenido acceso a una pequeña sinopsis argumental que resume la historia narrada en la gran pantalla.

En lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos, ambas piezas son distintas, ya que el nuevo largometraje de Ignacio F. Iquino es una cinta sonora rodada en color, mientras que la película de 1926 es una obra silente y filmada en blanco y negro. No obstante, y a pesar de dichas diferencias, estas dos películas están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, utilizan el mundo del toro como eje central sobre el que se sustentan ambas narraciones y además se desarrollan en tierras andaluzas, plasmando así la cultura y las costumbres de este pueblo.

En otro orden de cosas, las películas a estudio transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas muestra la sociedad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, Iquino no duda en retratar una sociedad más actual y moderna, con una nueva estética y en un contexto cultural y político diferente. Por otro lado, y debido al periodo de tiempo entre ambas, se debe señalar que el *film* de 1958 cuenta con una gran mejora técnica al introducir nuevas formas y avances tecnológicos.

Atendiendo al argumento de estas dos obras, se puede afirmar que ambas mantienen una estructura narrativa común, en la que se han respetado los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, dichas piezas muestran a un joven huérfano que desea ser torero y lucha por hacer realidad su sueño. Durante su largo camino el protagonista

deberá enfrentarse a las envidias y los peligros que existen en el mundo del toro. Sin embargo, el muchacho logra finalmente su objetivo.

Por otro lado, y a pesar de que estas dos cintas muestran un gran número de situaciones idénticas, se debe señalar que también existen diferencias entre ambas, como el nombre de varios de los personajes protagonistas. De este modo, en el *film* de 1958, José Luis, Salomón y Cristobitas pasan a llamarse Rafael, Ramón y Perico, respectivamente. Además, la gran diferencia entre ambas películas es que sus desenlaces son distintos ya que en la cinta de 1958 Rafael se enamora de Gloria y no de Soledad, como ocurre en el *film* de 1926.

En otro orden de cosas, y ante la imposibilidad de visionar la obra dirigida por Antonio Calvache en 1922, esta investigación no puede descartar que Ignacio F. Iquino modificara o incorporara nuevas situaciones a la historia base. No obstante, y tras comprobar que ambas piezas utilizan una estructura argumental común en la que se mantienen todos los acontecimientos clave de la novela de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1958 es un *remake* semipuro del *film* de 1922.

Una vez finalizado el primer análisis comparativo, ahora se estudiarán las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de José Buchs estrenada en 1935 y el nuevo trabajo cinematográfico de Ignacio F. Iquino filmado en 1958. Así, y comenzando por los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la cina de 1958 incorpora el color a su metraje y aumenta su duración respecto a la película de los años 30. Además, y como ocurre con la obra original, cada uno de estos largometraje se desarrollan en la época en la que fueron filmados, retratando así la sociedad del momento. De este modo, Iquino presenta una sociedad más actual y moderna en todos los aspectos. Por último, y atendiendo a las semejanzas entre ambas, se debe señalar que estos dos *films* están categorizados dentro del mismo género cinematográfico y abordan el mundo taurino, el drama y el amor.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento, estas dos películas utilizan un esquema narrativo común sobre el que se sustentan los acontecimientos clave recogidos en la novela de referencia. A pesar de ello, Ignacio F. Iquino no duda en realizar ciertas modificaciones respecto al *film* de 1935, incorporando, modificando y eliminando escenas presentes en dicha obra. En lo que respecta a los personajes protagonistas, se cambia el

nombre de Salmerón y Pepe Luis por el de Ramón y Rafael, se suprime a Fernando Simón, Martita y Torbellino, y se incorpora a Perico, don Miguel y don Jesús, entre otros.

Atendiendo al argumento, la película de 1958 elimina las escenas de la fiesta del protagonista por Sevilla, los celos del joven torero ante los coqueteos de Gloria con Fernando, la trama personal de Simón, la visita que Soleá y su padre le hacen a Pepe Luis/Rafael, y la boda entre Soleá y el torero. Por otro lado, y en lo que respecta a las incorporaciones, se deben señalar las secuencias donde se ve como Ramón encuentra al joven abandonado, la infancia del pequeño, la negativa del padre a que el muchacho comience en el mundo taurino, los intentos del protagonista por torear en ganaderías cercanas al convento, las capeas que realiza por diversos pueblos españoles, el accidente de Gloria, la forma en la que Rafael descubre que es adoptado y el desenlace positivo en el que el protagonista termina al lado de Gloria.

Una vez finalizado este segundo análisis, se ha podido comprobar que la película de 1958, aunque incorpora múltiples escenas a la historia original, no modifica la estructura base del *film* de 1935, sino que la complementa y amplía con nuevas situaciones. De este modo, se establece que la cinta de 1958 dirigida por Ignacio F. Iquino es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la obra de José Buchs.

La casa de la Troya

- Original: *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1925)
- Primer *remake*: *La casa de la Troya* (Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, 1936)
- Segundo *remake*: *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959)

En 1959, el director y guionista madrileño Rafael Gil estrena su nuevo largometraje titulado *La casa de la Troya*. Esta obra, una divertida comedia romántica protagonizada por Arturo Fernández y Ana Esmeralda, basa su argumento en una novela homónima escrita por el dramaturgo madrileño Alejandro Pérez Lugín en 1915. Cabe señalar que esta obra es la tercera adaptación cinematográfica del texto literario de referencia y la primera que se realiza en color.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo de Rafael Gil como director y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión de este largometraje, este cineasta contó con la ayuda de Rafael García Serrano. Además, y profundizando en el resto de departamentos, Manuel Parada, Michel Kelber y Julio Peña fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de este nuevo proyecto cinematográfico, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de la cinta de 1959 estuvo configurado por Ana Fernández, Arturo Fernández, Pepe Rubio, Julio Riscal, Rafael Bardem, Félix de Pomés, Cándida Losada, Félix Fernández y Erasmo Pascual, entre otros.

Con esta obra, Gil presenta una entretenida comedia romántica, rodada en color y con una duración de 94 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de este largometraje, la cinta de 1959 fue llevada a cabo por la empresa Coral Producciones Cinematográficas.

Profundizando en el argumento de esta película, Rafael Gil narra la historia de Gerardo Roquer, un estudiante madrileño que debido a su alocada vida en la capital española es enviado por su padre, un adinerado burgués cansado de los despilfarros de su hijo, a la Universidad de Santiago de Compostela. En esta ciudad, más apacible y sosegada, el protagonista debe encaminar su vida y centrarse en los estudios.

Una vez allí, el muchacho se desespera ya que está fuera de su ambiente, no conoce a nadie y le agota el complicado clima de la capital gallega. Sin embargo, y gracias al paso del tiempo, Gerardo comienza a integrarse y pasa a formar parte de un grupo de jóvenes que viven en una pensión llamada La casa de la Troya, lugar al que éste no duda en mudarse. Además, conoce a Carmiña Castro, una joven gallega de la que se enamora y a la que, tras muchos esfuerzos, logra conquistar. Finalmente, el protagonista cambia su actitud respecto a los estudios, la ciudad y los gallegos, consiguiendo aprobar con éxito sus exámenes y logrando ser correspondido por su enamorada.

En otro orden de cosas, y tras la visualización directa de la obra a estudio en este epígrafe, esta película es una adaptación fiel de la novela literaria de referencia. Así, Rafael Gil lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Gerardo y sus problemas para adaptarse a una nueva ciudad donde no conoce a nadie. Sin embargo, esta versión cinematográfica de la

novela de 1915 incorpora adelantos técnicos, nuevos procedimientos narrativos y una interpretación personal del director encargado del proyecto.

Por otro lado, se debe señalar que esta cinta no transcurre en el presente ya que Rafael Gil quiso respetar la época retratada en la pieza literaria de referencia. Por lo tanto, y como recoge el periodista Miguel Pérez Ferrero en el diario *ABC* (19/04/1959), el cineasta realizar "una estampa de antaño, que descubre a los jóvenes cómo era la vida universitaria de sus antecesores no tan remotos y que a los que fueron dejando atrás la juventud les remoce amables recuerdos" (p. 7).

Atendiendo a las incorporaciones llevadas a cabo a lo largo de esta narración, Rafael Gil modifica el género original de la novela de referencia, convirtiendo la historia de Gerardo y sus amigos en una comedia divertida e hilarante. Además, este cineasta potencia elementos propios de la cultura gallega, añadiendo grupos folclóricos, bailes y cantes de la zona. En este sentido, Rafael Gil realiza una película sencilla, divertida y amena cuyo único objetivo es entretener al espectador. Así, el director madrileño narra una historia alegre y despreocupada con la que se muestra a la sociedad universitaria y estudiantil de principios de siglo XXI. En otro orden de cosas, y atendiendo a la estructura de esta cinta, Gil muestra los acontecimientos de forma lineal y cronológica, incorporando pequeñas elipsis temporales a lo largo del metraje.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza en el diario *La Vanguardia Española* (30/09/1960) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto asegura que "esta nueva versión es la más ajustada al libro y la más rica de valores estéticos" (p. 24). Sin embargo, Martínez Tomás también afirma que "han transcurrido tantos años desde que escribiera Lugín esta novela de estudiantes que su encanto se ha volatizado" (p. 24). Como señala este periodista, el público actual ha cambiado, los interesas de la sociedad ya no son los mismos y la novela original resulta desfasada. No obstante, "Rafael Gil ha procurado recoger lo mejor y lo más pintoresco de la Compostela universitaria de hace medio siglo. Su labor se ha distinguido por la probidad y, en muchos momentos, el acierto artístico. Pero no ha pretendido ir más allá" (p. 24). Por otro lado, esta crítica cinematográfica alaba, como se ha podido comprobar, el trabajo realizado por Rafael Gil, la fotografía del *film* y la interpretación de los actores protagonistas.

En otro orden de cosas, el periódico *ABC* (20/10/1959) también incide en la obra a estudio en este epígrafe, y lo hace a través de una crítica cinematográfica realizada por Miguel Pérez Ferrero bajo el seudónimo de Donald. En dicha publicación, este experto en el séptimo arte no duda en asegurar que actualmente el libro de Pérez Lugín "es un resonador, y como ende, un suscitador de nostalgias, y como tal lo ha comprendido al llevarlo nuevamente al celuloide Rafael Gil" (p. 63). Continuando con el estudio de esta obra, y profundizando en ella, se debe señalar que esta película es fiel al texto original y se desarrolla en "una serie de imágenes bien articuladas" (p. 63). En este sentido, los autores de esta cinta han centrado su relato "en la historia amorosa de los protagonistas; pero […] han tenido que prescindir de determinados lances y dar sólo un apunte de personajes de más consistencia en la novela" (p. 63). De este modo, Gil y García Serrano han tenido que realizar "una labor de síntesis, cosa que han hecho muy certeramente. No se echa de menos, sin embargo, nada importante, y los grandes y fundamentales pasajes los vamos reconociendo conforme se suceden" (p. 63). Por otro lado, Pérez Ferrero también alaba la pericia técnica del director de la obra y la interpretación de los actores protagonistas presentes a lo largo del *film*.

Una vez finalizado el análisis individual de la obra a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta película y las cintas anteriores vinculadas a ella. Así, esta tesis doctoral establecerá si se produce, o no, la práctica cinematográfica a tratar en esta investigación. Para ello, el *film* de 1959 será comparado con la película de 1925 y, posteriormente, con el largometraje de 1936.

Con respecto a la obra original, el nuevo trabajo cinematográfico de Rafael Gil cuenta con grandes diferencias técnicas y artísticas, ya que incorpora el color y el sonido a su largometraje. Además, Gil modifica la duración de la obra, reduciendo de los 147 minutos de la pieza de referencia a sólo 94. En este sentido, también se muestra una gran evolución a la hora de hacer cine ya que aparecen nuevas formas de narrar los acontecimientos recogidos en el celuloide como las elipsis temporales, se imprime una mayor agilidad y dinamismo en las historias y se eliminan los intertítulos durante el *film*.

Profundizando en el argumento, estas dos cintas narran una misma historia, ya que respetan el esquema literario y los acontecimientos clave recogidos por Alejandro Pérez Lugín en 1915. Además, también se mantienen todos los personajes protagonistas, las tramas principales de la narración, los lugares donde transcurren los acontecimientos y el mensaje

base de la novela de referencia. Por otro lado, cabe destacar que ambas narraciones también se desarrollan a principios del siglo XXI, por tanto, se respeta el mismo periodo temporal.

A pesar de todas estas similitudes, Rafael Gil no duda eliminar ciertas situaciones de la obra original, reduciendo, por ejemplo, el número de escenas en las que Gerardo se encuentra con mujeres en Madrid, los acontecimientos en la cafetería y los planes que el protagonista realiza con sus amigos de la Universidad durante el verano. Además, Gil incorpora una secuencia en una librería en la que conoce a Carmiña y agiliza la narración original, dándole un mayor dinamismo y aportando nuevos momentos de comicidad.

Una vez finalizado este análisis compartido, y tras comprobar que ambas piezas cinematográficas narran de forma idéntica una misma historia, respetando el esquema narrativo base y manteniendo todos y cada uno de los acometimientos primordiales de la obra de referencia, esta investigación establece que la cinta de 1959 dirigida por Rafael Gil es un *remake* semipuro de actualización de la obra de Alejandro Pérez Lugín estrenada en 1925.

Por otro lado, y atendiendo a la cinta de 1936, cabe señalar que no se conservan ejemplares de esta obra, lo que imposibilita la visualización directa del contenido filmado. Sin embargo, existe una gran cantidad de información que permite que este largometraje pueda ser analizado. Así, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color al metraje de Rafael Gil, siendo la primera adaptación de la novela de 1915 que narra dichos acontecimientos en color.

Atendiendo al argumento de estas dos películas, se ha podido comprobar que ambas cuentan una misma historia, ya que respetan el esquema narrativo de referencia y los acontecimientos clave de la novela de 1915. Además, y gracias a la información recuperada de la cinta de 1936, esta investigación ha podido conocer que ambos largometrajes tienen los mismos personajes protagonistas, transcurren en espacios temporales y geográficos idénticos, cuentan con las mismas tramas principales y los arcos argumentales de los personajes no sufren ninguna alteración.

Como conclusión, y ante la imposibilidad de visionar la obra dirigida por Juan Vilá y Adolfo Aznar en 1922, esta investigación no puede descartar que Rafael Gil haya modificado o incorporado nuevas escenas ausentes en la cinta base, ya que no se puede conocer si están o no presentes. No obstante, y tras comprobar que ambas narran una misma historia, respetando

una estructura narrativa común y manteniendo los acontecimientos claves de la novela de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1959 es un *remake* semipuro del *film* de 1922.

5.7. Años 60 (1960 – 1969)

Con la llegada de esta nueva década, España pone punto y final a la larga posguerra española y comienza a desarrollarse una etapa de cambios para la sociedad española, que también se refleja en el panorama del cine nacional. Como se verá a lo largo de este epígrafe, los intentos aperturistas del régimen llegan también al cine de la mano de numerosas medidas impulsadas desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Además, aparecen innovadoras tendencias en el cine español, nuevos estilos cinematográficos y se amplía el abanico de géneros presentes en el séptimo arte nacional.

Por otro lado, y en lo que respecta a las nuevas producciones nacionales, se debe señalar que los años 60 comienzan con el estreno de la película *Los Golfos* (Carlos Saura, 1960). Esta obra testimonial es la ópera prima del cineasta oscense Carlos Saura y narra la historia de un grupo de jóvenes del extrarradio de Madrid que se convierten en delincuentes.

En otro orden de cosas, en 1962, el escritor, militar y crítico cinematográfico José María García Escudero regresa, por segunda vez, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, institución desde la que pretende reformar el séptimo arte nacional. En este sentido, García Escudero comienza instaurando nuevas normas de censura y un sistema de protección cinematográfico a dos niveles: uno para las películas comerciales y otro para las obras culturales y artísticas. Además, durante esta segunda etapa se refuerzan los cine-clubs, se busca un mayor control de taquilla, se ajusta la cuota de pantalla y se permite la apertura de salas de "Arte y Ensayo". Por otro lado, García Escudero también fomenta, sin éxito, el cine para niños, un público tradicionalmente olvidado en el panorama cinematográfico nacional.

Continuando con las nuevas políticas de García Escudero, se debe señalar la búsqueda de una protección económica más justa para las películas españolas que desembocará en la instauración de un nuevo sistema y la creación de un texto legal único que agrupe todos los aspectos relacionados con la cinematografía nacional. También se pretende dar mayores oportunidades a los jóvenes realizadores, a través de la Escuela Oficial de Cinematografía, para que puedan filmar sus primeros trabajos. Además, y como se ha comentado anteriormente, García Escudero aborda el tema de la censura cinematográfica, estableciendo unas normas que clarifiquen los límites de lo que se puede hacer. A pesar de todo ello,

muchas de estas propuestas realizadas por García Escudero no consiguen su objetivo. De hecho, en 1967, García Escudero es sustituido por Carlos Robles Piquer, quien a partir de este momento toma las riendas del cine español.

Por otro lado, y como consecuencia de estas nuevas políticas, en España nace un movimiento cinematográfico denominado 'Nuevo Cine Español' (NCE). Profundizando en esta corriente fílmica, se debe señalar que existen dos tendencias nacionales, la madrileña y la barcelonesa. Atendiendo a la primera de ellas, este cine 'mesetario' de los años 60 está constituido, fundamentalmente, por futuros cineastas que se encuentran formándose en la Escuela Oficial de Cinematografía y que buscan realizar una pequeña revolución contra los cineastas comerciales o del régimen, ya que consideran que estos profesionales son los que bloquean su acceso a la industria cinematográfica nacional.

Incidiendo en esta corriente, se ha podido comprobar que los resultados obtenidos por parte de estos jóvenes realizadores son películas con una calidad desigual y un impacto escaso entre los espectadores de la época. Además, cabe destacar que los miembros de este nuevo movimiento cinematográfico forman un grupo muy heterogéneo, con inquietudes y planteamientos fílmicos contrapuestos. Como consecuencia de todo ello, este Nuevo Cine Español madrileño pierde fuerza y no consigue su pretendida renovación estética de la industria cinematográfica nacional. Esto se debe a que el estilo que utilizan, a pesar de ser más elaborados, no llega a conectar con el público. En este sentido, se debe afirmar que esta corriente no supuso ningún cambio radical respecto a la industria fílmica de la época. Por último, entre las obras y cineastas partícipes en el nuevo cine mesetario destacan *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *La caza* (Carlos Saura, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *De cuerpo presente* (Antonio Aceiza, 1965) y *La piel quemada* (Vicente Aranda, 1966).

En otro orden de cosas, y profundizando en el cine barcelonés vinculado a esta nueva tendencia fílmica, se ha podido comprobar que esta vertiente catalana surge durante los últimos años del mandato de García Escudero. Así, dicha corriente está formada por un grupo heterogéneo de cineastas que están en contra del cine establecido hasta la época, incluido también el realizado por el NCE 'mesetario'. Estos profesionales, jóvenes realizadores de origen antifranquista que aspiran a convertirse en grandes cineastas, desprecian el cine comercial español y no duda en luchar en contra del séptimo arte establecido. Además,

también se burlan de sus compañeros del NCE, ya que consideran que realizan un cine antiguo, se enfrentan a la izquierda cinematográfica y al nacionalismo catalán por su elitismo cultural y sus posturas cosmopolitas. Finalmente, los resultados fílmicos de esta tendencia barcelonesa, al igual que el NCE madrileño, son fallidos ya que tampoco encuentran un público fiel que desee disfrutar de estas creaciones.

Continuando con las características del cine de los años 60, también hay que señalar que las nuevas políticas cinematográficas de García Escudero repercutieron negativamente en la producción de varios directores de la época. En este sentido, el investigador Casimiro Torreiro (2010) en su estudio *¿Una dictadura liberal? (1962 – 1969),* afirma que a lo largo de los años 60 existen ciertos damnificados por estas nuevas directrices políticas debido al "interés controlador y ordenancista del director general, su apuesta por una generación de recambio a la que pudiese controlar a través de la concesión de prebendas tuvo bastante que ver con el ostracismo de la generación de la disidencia" (p. 326 – 327). Así, cineastas como Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga ven obstaculizada su trayectoria profesional por parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro debido a ciertos problemas con el contenido de sus obras.

Por otro lado, y atendiendo a las películas estrenadas a lo largo de esta década, el cine español muestra una gran y variada cantidad de obras, géneros y temáticas más allá de las corrientes mencionadas anteriormente. En este sentido, se deben destacar los intentos de Mariano Ozores y Sáenz de Heredia por mantener vigente el cine del régimen a través de películas como *Morir en España* (1965) y *Franco, ese hombre* (1964), respectivamente. Además, el cine español también se caracteriza por comedias hilarantes como *La ciudad no es para mi* (Pedro Lazaga, 1965), *No desearás a la mujer del prójimo* (Pedro Lazaga, 1968) o *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965), entre otras.

Siguiendo con los distintos estilos presentes en esta década, también hay que señalar el cine musical, las películas de terror y las comedias protagonizadas por curas y monjas. Entre estas últimas destacan *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967), *Soy Ye-ye* (Ramón Fernández, 1967) y *El padre Coplillas* (Ramón Comas, 1968), entre otras. No obstante, se debe señalar que la gran mayoría de estas películas narran historias conservadoras, que respetan el régimen franquista y refuerzan las instituciones del Estado. Además, estas cintas también están repletas de tópicos típicos de la sociedad del momento y recurren a la sátira en

numerosas ocasiones. Otro aspecto reseñable es que estas películas no dudan en reforzar el modelo de familia tradicional y en insistir en la necesidad de tener hijos. En este sentido, también abundan las tramas y elementos machistas, mostrando una superioridad masculina frente a la sumisión y el silencio femenino.

En otro orden de cosas, y profundizando en la práctica a estudio, se debe señalar que en los años 60 se estrenan un total de 23 nuevos *remakes* cinematográficos, de los cuales quince son primeros *remakes*, seis son segundos y tan sólo dos son terceros. Por otro lado cabe destacar que, aunque se mantiene el interés de los cineasta nacionales de la época por dicha praxis, ésta comienza a mostrar síntomas de agotamiento. Así, se inicia una tendencia en la que el número de *remakes* cinematográficos estrenados en España desciende progresivamente, llegando, en un futuro, a convertirse en una práctica secundaria y carente de interés para el público.

Por otro lado, y en lo que respecta a estos nuevos *remakes*, se ha podido comprobar que la inmensa mayoría de estas películas, 21 de 23, basan su argumento en obras literarias, teatrales y musicales. Profundizando en alguna de ellas, se debe destacar que *Fedra West* (Joaquín Romero Marchent, 1968) utiliza como base argumental un famoso mito griego protagonizado por una princesa cretense llamada Fedra, y que la narración de comedia sexista *¡Abajo las mujeres!* (Julio Salvador, 1965) parte de una opereta, un género musical derivado de la ópera. Por otro lado, la única excepción a esta tendencia son dos *remakes* que no basan su argumento en ninguna obra literaria previa y éstos son *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962) o *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1963).

Profundizando en el *film* de Román, cabe destacar que esta obra es el único *autoremake* de la década y que se basa en un guión original escrito por el mismo cineasta para la obra base de 1949. Profundizando en este *film*, Antonio Román muestra una historia de suspense, intriga y misterio que se mantiene durante gran parte del *film*. Además, se ha podido comprobar que el cineasta orensano realiza leves modificaciones argumentales con respecto a la pieza fílmica original, ya que se adecúa la historia al presente, cambia el conflicto bélico en el que, supuestamente, fallece el marido de la protagonista y refuerza el clima de misterio y secretismo de la película base.

En lo que respecta al resto de *remakes* cinematográficos, también se debe señalar que en 15 de las cintas a estudio, aunque se respeta fielmente el argumento de referencia, los directores realizan una actualización técnica de la obra original incorporando a sus metrajes el color. A modo de ejemplo se puede señalar el caso de *Detective con faldas* (Ricardo Núñez, 1962), *Rogelia* (Rafael Gil, 1963), *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), *Nobleza Baturra* (Juan de Orduña) o *Botón de ancla en color* (Miguel Lluch, 1960). De hecho, Miguel Lluch ya indica en el título de la cinta la diferencia tecnológica respecto a la cinta de referencia de 1948. Sin embargo, aún existen nueve *remakes* cinematográficos que, a pesar de realizarse en los años 60, son filmados en blanco y negro. Es el caso, por ejemplo, de las películas *Los claveles* (Miguel Lluch, 1960), *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1960), *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964), *María Rosa* (Armando Moreno, 1965) o *Fantasmas en la casa* (Pedro Luis Ramírez, 1961).

Continuando con los *remakes* a estudio, esta investigación ha querido profundizar en la versión cinematográfica que el director zaragozano José María Forqué realiza, en la cinta *Un diablo bajo la almohada* (1968), de la novela corta *El curioso impertinente* (Miguel de Cervantes, 1605). En este sentido, el cineasta adecúa a la actualidad la historia cervantina de principio del siglo XVII, trasladando la acción al presente y mostrando a la sociedad de la España de la época. De esta manera, permite que el espectador pueda identificarse en mayor medida con una narración que originalmente pertenecía a otra época completamente distinta. Con este trabajo, Forqué realiza un *remake* actualidad y ampliado de la historia original, ya que no duda en aportar nuevas tramas secundarias, personajes y acontecimientos a la narración base. Sin embargo, y a pesar de todos los cambios detallados anteriormente, respeta el esquema argumental de la pieza literaria de referencia escrita por Miguel de Cervantes.

Por otro lado, y prosiguiendo con las actualizaciones argumentales que se llevan a cabo en las obras a estudio en este epígrafe, se debe señalar que la gran mayoría *remakes* adecúan sus historias al presente, actualizando así las tramas principales, las características de los personajes protagonistas y ciertos acontecimientos, con el objetivo de conectar mejor con el espectador y permitir que el público se sienta identificado por los hechos que ve en la gran pantalla. A modo de ejemplo, algunos de los *remakes* que llevan a cabo un actualización argumental son *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966), *Currito de la Cruz* (Rafael Gil, 1965), *Detective con faldas* (Ricardo Núñez, 1962) o *Botón de ancla en color* (Miguel Lluch, 1960).

Por el contrario, tan sólo seis de los veintitrés *remakes* estrenados en los años 60 respetan el espacio temporal de la pieza de referencia. Entre ellos destacan *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962), *Dulcinea* (Vicente Escrivá, 1963), *El escándalo* (Javier Setó, 1964), *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), *Nobleza baturra* (Juan de Orduña, 1965) y *La verbena de la Paloma* (Sáenz de Heredia, 1963). No obstante, y en lo que respecta a esta última película, se ha podido comprobar que el cineasta madrileño combina en su narración dos épocas totalmente distintas. Así, el *film* de 1963 comienza y finaliza mostrando a los personajes principales en el presente pero, pocos minutos después del inicio del largometraje, Sáenz de Heredia traslada la acción a finales del S.XIX, fecha en la que se desarrolla el sainete lírico de referencia. De este modo, el *film* de 1963 combina las novedades de la España de los años 60 con el tono castizo que los libretistas de dicho sainete recogen en su obra de finales de siglo.

Por otro lado, y analizando los géneros cinematográficos que más se repiten dentro de esta práctica fílmica, se ha podido comprobar que la comedia es el tipo de cine que más se versiona. Además, géneros como el melodrama también cuentan con una gran representación en esta década. Por otro lado, se debe señalar que esta nueva década muestra una evolución temática, reduciendo la presencia del costumbrismo nacional y el folclore a tan sólo cinco *remakes*. Así, se adecúan historias sencillas, divertidas y exitosas en el pasado al público de la época con el objetivo de atraer a los nuevos espectadores.

Sin embargo, es llamativo que los segundos y terceros *remakes* estrenados a lo largo de los años 60 rompen esta tendencia. Así, recuperan narraciones características de la historia del cine español, en las que hay una gran presencia de elementos costumbristas, estereotipos sociales y folclore nacional. De este modo, obras como *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963) o *La verbena de la Paloma* (Sáenz de Heredia, 1963) recuperan el ambiente madrileño y castizo de finales del siglo XIX, mientras que *Nobleza baturra* (Juan de Orduña, 1965) plasma, por tercera vez en la gran pantalla, el costumbrismo aragonés de finales de siglo. En este sentido, llevan de nuevo a la gran pantalla famosas narraciones, ya tratadas a lo largo de la historia del cine, pero incorporan múltiples mejoras técnicas, profesionalizan los números musicales presentes en la mayoría de ellas y cuidan, de forma más detalla, la calidad de imagen y de sonido.

Continuando con el estudio de los *remakes* nacionales estrenadas en los años 60, esta investigación ha querido incidir en una obra titulada *Isidro, el labrador* y dirigida por Rafael J. Salvia en 1964. Esta cinta, un drama biográfico sobre ciertos aspectos de la vida y los milagros logrados por San Isidro Labrador, no debe ser confundida con otro proyecto cinematográfico titulado de igual forma que el protagonista y filmado por Sabino Antonio Micón en 1922. En este sentido, se debe señalar que la obra de Micón es una pieza breve, cómica y en la que se narra la historia jocosa de un hombre llamado Isidro Labrador y una muchacha. De este modo, se debe hacer hincapié en que la cinta de 1922 no guarda relación con la vida del santo y, por lo tanto, la película de 1964 no es un *remake* del *film* de 1922.

En definitiva, y tras el estudio pormenorizado del *remake* cinematográfico español en los años 60, se debe señalar que esta praxis continúa, a pesar de un leve descenso, estando en auge ya que sigue siendo un tipo de cine rentable para los productores de la época. Además, esta nuevas versiones son abaladas, en su mayoría, por la crítica de la época y por los espectadores del momento. Por otro lado, y como se ha podido comprobar, en estos diez años existe una gran variedad de temáticas y géneros, siendo la comedia el tipo de cine más versionado a los largo de los años 60. Continuando con el *remake*, y al igual que en década anteriores, cabe destacar que casi todos ellos basan su argumento en un obra literaria, teatral o musical de referencia, a excepción de dos largometrajes, cuyo guión es original.

En otro orden de cosas, también se debe señalar que se han encontrado ciertas diferencias entre los primeros *remakes* frente a los segundos y terceros. Profundizando en este aspecto, cabe destacar que los primeros *remakes* estrenados en los años 60 muestran un cine más divertido, actual, dinámico y alejado de las temáticas características de la historia del cine español, mientras que los segundos y terceros *remakes*, a pesar de sus mejoras técnicas y visuales, cuentan con una gran presencia de historias costumbristas y enfoques folclóricos vinculados a décadas pasadas.

Botón de ancla en color

- Original: *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948)
- Primer *remake*: *Botón de ancla en color* (Miguel Lluch, 1961)
- Segundo *remake*: *Los caballeros del botón de ancla* (Ramón Torrado, 1974)

En 1948, el director y guionista coruñés Ramón Torrado estrena su nueva película titulada *Botón de ancla*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Antonio Casal, Jorge Mistral y Fernando Fernán-Gómez, basa su argumento en un novela homónima escrita por José Luis de Azcárraga en 1947. Cabe señalar que esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria y con ella se muestra la cara más cercana de la Armada española.

Por otro lado, y antes de proseguir con la cinta a estudio, esta investigación ha querido profundizar en la filmografía del director Ramón Torrado. Así, y atendiendo a las palabras del investigador José Luis Castro de Paz (1993), se debe señalar que la carrera cinematográfica de este realizador gallego "constituye un significativo ejemplo de las características y la evolución del «grueso» de la producción hispana durante los cuarenta años del régimen del general Franco" (p. 291). Además, Castro de Paz también hace hincapié en la buena relación que Torrado mantenía con el régimen franquista.

En otro orden de cosas, e incidiendo en la pieza literaria de referencia, ésta se trata de un relato corto, un proyecto literario en el que Ramón Torrado también participó debido a la amistad que le unía con el autor. En este sentido, Azcárraga[152] fue el encargado de proporcionar los conocimientos necesario sobre la Marina y las vivencias que allí se tenían, mientras que Ramón Torrado era el responsable de la redacción de la parte dramática del argumento. Finalmente, la novela fue publicada en 1947, compuesta por más de 250 páginas y estructurada en 28 capítulos y un epígrafe. Por otro lado, cabe señalar que cada capítulo concluye con una pequeña caricatura realizada por el dibujante Emilio Buisán. Por su parte, esta obra destaca por su estilo fresco, divertido y breve. Así, Azcárraga no duda en aportar un tono lúdico a su historia, incorporando un gran número de conceptos marinero y militares a su narración.

[152] José Luis de Azcárraga obtuvo el premio Virgen del Carmen por la novela *Botón de Ancla* (1947).

Profundizando en el argumento de este relato corto, Azcárraga narra las aventuras de tres amigos marines que se encuentran en el último año de su formación. Estos personajes acuden a la Escuela Militar Naval de Marín, lugar en que desarrollan las últimas actividades de su formación y en el que viven grandes acontecimientos. Desde un primer momento, el lector se percata de la buena relación que existe entre este trío protagonista, quienes aseguran que su amistad está por encima de todo. No obstante, uno de estos jóvenes comienza una relación con una muchacha de la zona, lo que provoca grandes problemas en su amistad, llegando incluso a que cada uno siga su camino.

A pesar de sus diferencias, este trío de marines continúa realizando sus actividades dentro de la escuela con normalidad, cumpliendo sus misiones y estudiando para los exámenes finales. Durante uno de esos días en la escuela, los jóvenes son avisado de que debido al temporal que azotaba la costa, un barco está en peligro. Sin dudarlo ni un momento, estos tres protagonistas, junto a más compañeros de la escuela, comienzan las actividades de rescate. No obstante, y tras lograr devolver a la tripulación de dicho barco a tierra, los protagonistas se percatan de que uno de sus amigos ha sufrido un golpe mortal durante las maniobras de rescate, falleciendo en el acto. Este acontecimiento hace que los otros dos jóvenes se den cuenta de lo valiosa que es la vida, olvidando su enfado y volviendo a ser amigos.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, en 1948, el director y guionista gallego Ramón Torrado adapta por primera vez a la gran pantalla la novela de referencia. Así, el espectador conocer la historia de estos tres amigos que deberán enfrentarse, en su último año de formación, a más de un contratiempo. Con esta película, Torrado presenta una divertida comedia de enredos, categorizada dentro del cine sonoro, con una duración de 100 minutos y rodada en blanco y negro.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, y como señala el cineasta Fernando Fernán-Gómez (1990), autor del libro *El tiempo Amarillo. Memorias (1943 – 1987),* la realización de esta obra no fue casual, ya que "no entraba en los planes de la productora ni partió de ella el proyecto" (p. 31). No obstante, "a un alto mando de la Marina, o al Ministro, no recuerdo, le gustó la novelita y le dio al capitán auditor una carta de presentación para Cesáreo González, que era un productor muy bien tratado por la Administración" (p. 31). Así, Cesáreo se vio obligado a producir este nuevo proyecto cinematográfico, que estaría

dirigido por Rafael Gil. Sin embargo, y a pesar de la falta de interés inicial, esta obra será "bien recibida por la crítica, por el público y, lo que entonces era más importante, por las autoridades" (p. 34).

Profundizando al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta tesis doctoral destaca el trabajo realizado por Ramón Torrado como director, y el de Alfonso Torrado y Heriberto S. Valdés como guionistas. Continuando con el resto de departamentos, Jesús García Leoz, Gaby Peñalba y Enrique Alarcón fueron los responsables de la música, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Atendiendo a la fotografía del *film*, esta nuevo proyecto contó con Manuel Berenguer para las escenas interiores y Andrés Pérez Cubero como encargado de las imágenes rodadas en exteriores. Además, y en lo que respecta al elenco actoral, esta obra fue protagonizada por Antonio Casal, Jorge Mistral, Isabel de Pomés, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Fernández de Córdoba, Félix Fernández y María Isbert, entre otros. Por último, se debe señalar que nueva cinta fue llevada a cabo por dos compañías cinematográficas nacionales, Suevia Films-Cesáreo González y Cesáreo González Producciones Cinematográficas.

Antes de continuar, se debe señalar que actualmente existen ejemplares conservados de la obra a estudio, lo que permite un visionado director y personal del material filmado por Ramón Torrado. Así, y atendiendo al argumento de la cinta a estudio en este epígrafe, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950) Volumen F-4*, resume de la siguiente manera la historia narrada en esta nueva película:

> "Botón de ancla" es el nombre con que son conocidos Carlos, José Luis y Enrique, tres alumnos de la Escuela Naval Militar de Marín que forman un trío inseparable. En Combarro, Carlos conoce a María Rosa y se enamora de ella olvidando a su antigua novia Dorita Beltrán. Ésta, que es artista de variedades, acepta un trabajo en Vigo para estar cerca de él. Casualmente, Dorita conoce a los amigos de Carlos y José Luis se enamora de ella. El joven, al enterarse, decide hablar con su antigua novia para pedirle que no hiera los sentimientos de su amigo. José Luis les sorprende juntos originando el malentendido una fuerte disputa entre ambos. Un temporal pone en peligro el barco de pesca del padre de María Rosa; algunos alumnos de la Escuela Naval deciden intervenir y, aunque todos los marineros son rescatados,

> un golpe de mar hiere mortalmente a Enrique sin que puedan hacer nada para salvarle. La muerte del amigo une definitivamente a José Luis y Carlos y consolida la relación entre este último y María Rosa (pp. 61 – 62).

Profundizando en el rodaje de la obra, Torrado decide filmar los interiores de su obra en los estudios madrileños Sevilla Films, mientras que las escenas exteriores fueron rodadas, como señala el investigador Jaime J. Pena (1997), "en la Escuela Naval Militar de Marín (Pontevedra), contando para ello con todo el apoyo de la Marina y con el asesoramiento técnico del guionista" (p. 225). De este modo, el cineasta cuenta, desde un primer momento, con todas las facilidades ministeriales. En lo que respecta al rodaje de las escenas en exteriores, se debe señalar que esta obra contó con ciertos problemas climatológicos que dificultaron su filmación, atrasando el rodaje de las mismas varios meses. En este sentido, el mal tiempo "hizo que las imágenes del mar embravecido fueran rodadas en Gibraltar y no en Galicia" (Escudero, 2007, p. 391).

Continuando con el estudio de esta obra esta película utiliza en su desarrollo elementos de la comedia, el melodrama y el del cine de ambiente militar. Para ello, Torrado cuenta con actores muy populares como Antonio Casal y Jorge Mistral y Fernando Fernán-Gómez. De este modo, el director gallego no duda en trasladar a la gran pantalla la cómica y fresca historia publicada, un año antes, por el capitán José Luis de Azcárraga.

En otro orden de cosas, y atendiendo al planteamiento inicial de la historia a narrar, se debe señalar que existía "cierto recelo sobre las posibles reacciones del régimen ante un film que […] intentaba humanizar un poco la vida militar. Esa inseguridad provocó una autocensura de sus autores, quienes eliminaron del guión cualquier detalle humorístico que pudiese ser visto como excesivo" (Castro, 1993, p. 295). Así, los responsables de la obra prefirieron no sobrepasarse con la comicidad de la narración, realizando una historia divertida, entretenido y sencilla, en su justa medida.

Por otro lado, esta investigación ha querido destacar el tono empleado por Ramón Torrado a lo largo de su largometraje. En esta cinta, el director gallego utiliza un enfoque distinto al de las otras obras de la época, ya que el cineasta se aleja de las encorsetadas producciones militares de la etapa franquista. Como se ha comentado anteriormente, el *film* de 1948 narra las aventuras y travesuras de tres jóvenes cadetes con un humor cercano al de

las comedias americanas. A pesar del tono jocoso y divertido con el que Ramón Torrado presenta su obra, el director gallego no duda en transmitir un mensaje propagandístico a través de las acciones de los personajes protagonistas. Además, Torrado también exalta al ejercito nacional en ciertas ocasiones, mostrando su valor y elogiando sus hazañas. Profundizando en este último aspecto, el investigador Jaime J. Pena (1997) asegura que la obra de Torrado no oculta "su condición de film de propaganda; un texto cuya inequívoca carga ideológica está puesta al servicio del estamento militar" (p. 225). Además, este investigador sostiene que:

> El hecho de servirse del curso académico de la Escuela Naval de Marín como marco temporal del relato permite la inclusión de numerosas secuencias de carácter documental entre las que se deslizan recurrentes discursos castrenses, desfiles, misas, vivas a España y a la Marina, y que culminan en un plano de clausura lo suficientemente explícito: una imagen crepuscular de la estela de un barco en la que se sobreimpresiona la bandera española, a los sones de una marcha miliar (pp. 225 – 226).

En lo que respecta al estreno nacional del *film* de 1948, Ramón Torrado obtuvo un gran éxito de público y crítica, llegando a permanecer casi un mes en cartel. En este sentido, el investigador José Luis Castro de Paz (1993) afirma que la película se presentó "en sesión de gran gala, patrocinada por el Ministerio de Marina, […] en el cine Avenida de Madrid, y fue muy del agrado de Franco, que llegó a invitar al productor y a Ramón Torrado al Palacio de El Pardo" (pp. 295 – 296). Además, Castro no duda en considerar esta cinta como "el primer gran triunfo" (p. 295) del director gallego Ramón Torrado. Por otro lado, y en lo que respecta a los galardones, este largometraje obtuvo el segundo premio del Sindicato del Espectáculo y la categoría de Interés Nacional, un premio creado por el régimen franquista.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (14/01/1948) considera que a la nueva obra de Ramón Torrado "ni le falta ni le sobran alicientes grandioso, ni desenfado juvenil, ni patetismo dramático" (p. 16). Atendiendo al guión, este periódico asegura que el interés del mismo "va creciendo continuamente hasta que, en los últimos momentos, entre marcial y patético, llega a su punto culminante y arranca el entusiasmo del público" (p. 16). Además, se alaban los recursos fílmicos empleados por el realizador gallego, la interpretación

actoral y los diálogos escritos para el *film* por el hermano del director gallego Adolfo Torrado.

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1961, el director y guionista Miguel Lluch estrena su nueva película titula *Botón de Ancla en color*. Esta cinta, una divertida comedia protagonizada por Ramón Arcusa, Manuel Gil y Manuel de la Calva, basa su argumento en un novela homónima escrita por José Luis de Azcárraga en 1947. Cabe señalar que esta es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria. Así, Miguel Lluch presenta una comedia musical en color, cuya duración es de 93 minutos. y la primera en color.

Profundizando en los aspectos técnicos, se debe destacar que Ignacio F. Iquino, Enrique Escobar, Ricardo Albiñana, Manuel Infiesta fueron los encargados de la producción, la música, la fotografía y los decorados, respectivamente, mientras que Ramón Quadreny y Pilar Serrano se ocuparon del montaje. En cuando al elenco actoral, la obra de 1961 con el trabajo de Manuel Gil, Armonía Montez, José María Caffarel, Manuel de Melero, Mary Ely, Juanita Espín, Isabel osca, Berta Carbonell, María del Sol Arce, Vicente Haro, Miguel Gila, Manuel Gas y Luis Induni, entre otros. En lo que respecta a la realización de la obra, este nuevo proyecto fue producido por la compañía nacional IFI Producción S.A, y distribuida estuvo a cargo de la empresa IFISA.

Uno de los aspectos a destacar de este *film* es el enfoque musical que aporta el autor a esta comedia. Así, Lluch incorpora la presencia del Dúo Dinámico, una pareja musical española formada por Ramón Arcusa y Manuel de la Calva. Así, además de actuar por primera vez en la gran pantalla, éstos interpretarán sus canciones más conocidas a lo largo de la película. En este sentido, el investigador Gonzalo Escudero (2007) asegura que se trata "una modernización al estilo hollywoodense de la primigenia (la cinta de 1948), que tiene en los temas musicales su gran novedad" (p. 393). En lo que respecta a los personajes que interpretan este dúo musical, ambos dieron vida a dos de los guardiamarinas protagonistas de la narración[153]. Curiosamente, estos dos cantantes, y como señala Gonzalo Escudero en su publicación, "estaban haciendo el servicio militar en el Ejército del Aire. La productora tuvo

[153] El tercer personaje protagonista fue interpretado pro el actor logroñés Manuel Gil.

que pedir un permiso al Ministerio y, una vez finalizó el rodaje, los dos cantantes se incorporaron hasta finalizar su compromiso, recuperando el tiempo perdido" (p. 393).

Atendiendo al argumento, y debido a Lluch narra la misma historia que Torrado, sin incorporar prácticamente variaciones narrativas, esta investigación ha decidido no resumir de nuevo las tramas principales de esta obra, con el objetivo de evitar caer en la reiteración de contenido. Sin embargo, se debe señalar que este cineasta traslada la historia original al presente, actualizando así el mensaje que la obra transmite. De este modo, Lluch busca adecuar las tramas principales del film y sus personales al momento en el que se filmó la obra, permitiendo que el espectador se identifique con lo que veía en la pantalla. En este sentido, y como señala Ángel Comas (2001), los responsables del proyecto deciden respetar la historia original, y a los mismos guionistas, pero añadiendo "tres número musicales para el lucimiento del Dúo Dinámico" (p. 300). Así, la cinta de 1961 cuenta con nuevos elementos estéticos ausentes en la película de 1948. Para ello, Lluch aumenta el número de situaciones cómicas, incorpora momentos musicales y reduce el dramatismo de la cinta original.

En lo que respecta a la crítica, el investigador Ángel Comas (2001) asegura que la nueva película de Lluch "no estuvo a la altura de la vieja película de Torrado. Los gags cómicos parecen incompleto y se diluyen sin sacárseles provecho" (p. 300). Además, este investigador sostiene que "el guión peca de falta de elaboración lo cual conduce a la falta de claridad en el desarrollo de la historia. Es una realización que pretende ser funcional pero que no acaba de sacar partido del guión" (p. 300). Continuando con las valoraciones personales de los expertos fílmicos, Gonzalo Escudero (2007), autor del artículo *Trescientos años y cuatro películas*, considera que este nuevo *film* "no alcanza en calidad a la primera versión, pero tampoco parece que fuera su objetivo" (p. 393). Así, la mayoría las críticas de la época asegura que la nueva obra no estuvo a la altura de su predecesora, independientemente de las actualizaciones técnicas, llegando incluso a considerar que se pierde el sentido de la historia original con la incorporación de ciertos personajes o los números musicales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Parafraseando al doctor Comas, la principal diferencia entre estas dos obras son las actualizaciones. En este sentido, se debe comenzar mencionando que, debido al gran desarrollo de la industria cinematográfica y de

las técnicas audiovisuales, la cinta de 1961 incorpora nuevas formas de hacer cine, sustituyendo los textos fijos por diálogos entre personajes. Además, se debe mencionar la incorporación del color y los momentos musicales como aspectos nuevos en la obra de Lluch.

En lo que respecta a los personajes partícipes en ambas narraciones, estas dos obras respetan a los mismos protagonistas. No obstante, cabe destacar la importancia que Miguel Lluch otorga a Trinquete, un empleado de la Escuela Militar y amigo de los protagonistas. Este personaje contará con un gran número de situaciones cómicas que ayudarán a divertir a los espectadores. Además, la obra de 1961 incorpora la presencia de la novia de Trinquete, un personaje secundario ausente en la cinta original de 1948.

Atendiendo al argumento, y como se ha podido comprobar, estas dos obras narran una misma historia, manteniendo los personajes, tramas principales y acontecimientos clave del texto literario de referencia. Además, también se respetan las localizaciones, el ambiente militar y las aventuras y desventuras que vive el trío protagonista. No obstante, la pieza de 1961 cuenta con ciertas actualizaciones narrativas que están relacionadas con el punto de vista aportado por el cineasta Miguel Lluch. Así, y a pesar de que el esquema base que ambas piezas comparten no varía, sí se modifican pequeños elementos secundarios que otorgan un aire fresco y moderno a la narración, alejándola del estilo fílmico de la pieza original.

En este sentido, Lluch no duda en refrescar los ejercicios militares llevados a cabo por los protagonistas y añadir un mayor realismo a las escenas que reflejan la vida militar. Además, este *film* incorpora una ceremonia de bienvenida al comienzo del metraje, incluye clases de natación y artes marciales para los alumnos de la escuela y se aumentan las travesuras de los protagonistas. Por otro lado, la cinta de 1961 añade a su metraje la trama personal de la novia de Trinquete y divertidos momentos musicales. Atendiendo al desenlace, se ha podido observar que entre estas dos obra se produce una modificación mínima, ya que mientras que en la cinta de 1961 los protagonistas deben salvar a unos náufragos que se encuentras prisioneros en unas rocas, en la obra original dichos accidentados están en un barco encallado en unas rocas. Además, en esta nueva cinta se utiliza un helicóptero, cambiando así también la forma del rescate.

Como conclusión, esta tesis doctoral establece que la obra de 1961, dirigida por Miguel Lluch, es un *remake* semipuro de actualización técnica de la película de Ramón

Torrado, Botón de *anclas* (1948). Esto se debe a que los dos *films* narran dos historias casi idénticas, protagonizadas por unos mismos personajes, y que se desarrollan dentro de unas localizaciones muy similares. No obstante, existen ciertas actualizaciones que adaptan la historia narrada por Miguel Lluch a la época actual.

Los claveles

- Original: *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1936)[154]
- Primer *remake*: *Los claveles* (Miguel Lluch, 1960)

En 1936, el director y actor cántabro Santiago Ontañón estrena su nueva película[155] titulada *Los claveles*. Esta obra, un drama romántico protagonismo por María Arias, Mary Amparo Boch y Ramón Cebrián, basa su argumento en un sainete homónimo escrita por Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño en 1929. Cabe señalar que esta es la primera adaptación cinematográfica de dicha obra. Además, se debe destacar que este *film* es la primera y última película del cineasta cántabro, ya que, a partir de ese momento, Ontañón continúo su carrera como actor.

Atendiendo a la pieza de referencia, este sainete es una obra escrita en prosa y estructura en un único acto, que a su vez, se divide en tres cuadros. En lo que respecta a la ambientación de la misma, Fernández de Sevilla y Cuadrado Carreño presenta una historia ambientada en el Madrid de finales de los años 20. Profundizando en el argumento, esta zarzuela se basa en una doble historia de amor. Por un lado está Rosa, una bella obrera que trabaja en la fábrica madrileña de perfumes "Los Claveles" y cuya hermosura le permite jugar a su antojo con los sentimientos de los hombres. Por otro lado, está Fernando, un cajero de la fábrica, que se ha enamorado de la joven. Sin embargo, éste descubre que la susodicha sólo pretende burlarse de él, y decide volverse frío y despreciarla. No obstante, esto aumenta el interés de Rosa y se da cuenta de que verdaderamente está enamorada de él.

Más adelante, Rosa organiza una cita para conquistar a Fernando, pero el joven decide no acudir y la deja plantada para irse, supuestamente, con otra mujer tan guapa como ella. Lo

[154] En algunas de las fuentes consultadas aparece Eusebio F. Ardavín como codirector de la obra a estudio, mientras que en otras simplemente ocupa la función de supervisor y guionista.
[155] En 1934 codirigió junto a Ricardo Soriano un cortometraje titulado *Un chien qui raccroche*.

que no sabe Rosa es que esa mujer en realidad es la hermana de éste. Así, Fernando consigue su objetivo y los celos pueden con Rosa. Más adelante, la joven abre su corazón a Fernando y el joven se da cuenta de que la vanidad de Rosa está curada. Finalmente, el amor triunfa y ambos terminan casándose.

Por otro lado está la historia de Jacinta y Goro, un relación fomentada por la madre del muchacho. Así, Goro quiere casarse con Jacinta, pero su padre Evaristo se lo prohíbe debido al chantaje que sufre por parte de don Bienvenido, tío de Jacinta. En este sentido, éste le ha contado a Evaristo que Jacinta es hija suya y, por tanto, hermanastra de Goro. El padre le confiesa todo a su hijo, pidiéndole que deje a la joven y que no desvele la infidelidad que cometió en el pasado. No obstante, y tras comprobar que algo estaba ocurriendo, la señora Remedios sonsaca toca la información a Goro. De este modo, e informada de lo ocurrido, Remedios tranquiliza a su hijo y le comenta que no se preocupe porque él no es hijo de Evaristo, sino de un amor que ella tuvo con un señor de Barcelona. Además, Remedios aclara que todo lo que Bienvenido le ha contado es mentira, llegando a desenmascararlo delante de todos. Ante tal giro de los acontecimientos, Goro y Jacinta se casan sin problemas, pudiendo vivir su amor sin ninguna preocupación. Por otro lado, y ante los secretos desvelados, Remedios y Evaristo aceptan sus infidelidades sin rencores, y mantiene su relación.

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la cinta de 1936, lo que imposibilita el visionado directo del material filmado. Dificultando así el estudio de los aspectos técnicos, sociales y narrativos del metraje. No obstante, y gracias a las investigaciones previas, la prensa de la época y los estudios vinculados a esta cinta, esta tesis doctoral ha podido analizar y detallar la obra de 1936.

Por otro lado, y profundizando en el estudio de esta obra, el nº 275 de revista *Films Selectos* (25/01/1936) asegura que esta producción, "de extraordinarios valores cinematográficos, toma del pueblo rasgos de sainete, acción intensa, y candente humanismo" (p. 8). Además, esta publicación añade que la obra cuenta con grandes interpretaciones, destacable música popular y "magníficas imágenes populacheras y apasionantes" (p. 8). De este modo, y a través de estas palabras, se pueden conocer los primeros matices de la cinta a estudio y destacar los elegíos que el metraje recibe en dicho artículo.

Con esta obra, Ontañón presenta dos complicadas historias de amor, rodadas en color y filmadas en blanco y negro. Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta, se debe señalar el trabajo realizado por Ontañón como director y el de Eusebio F. Ardavín como guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, José Serrano, José María Beltrán, Susana Lemoine y Fernando Mignoni son los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados, respectivamente Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, el *film* de 1936 está protagonizado por María Arias, Mary Amparo Bosh, Ramón Cebrián, Manuel Corbacho, Anselmo Fernández, Mario Gabarrón, María García, Amadeo Llauradó, Alberto López y María Zaldívar, entre otros. En lo que respecta a la producción, el film de 1936 fue llevado a cabo por Producción Cinematográfica Española (PCE), empresa que también se hizo cargo de la distribución de la misma.

En lo que respecta al argumento de este nuevo largometraje, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940*, resumen, de la siguiente forma, la historia narrada por Santiago Ontañón a lo largo de su nueva película:

> Entre los empleados de la fabrica de perfumes Los Claveles proliferan los enredos amorosos. Rosa, maestra de obreras, está enamorada de Fernando, el cajero de la empresa, pero prefiere que no sepan sus sentimientos y hace creer a una de sus amigas que sólo pretende burlarse de él. En la misma fábrica, otra pareja desea casarse: se trata de Goro, el hijo de la portera, y su novia Jacinta. Pero Evaristo, el padre de Goro, se opone a esta boda porque pueden existir lazos consanguinidad que impidan la unión de la joven pareja. Según revela Bienvenido, padre de Jacinta, la chica es fruto de las relaciones que mantuvo tiempo atrás con la hermana de Evaristo, de manera que Goro y Jacinta resultan ser primos carnales. En realidad todo este enrede es una historia inventada por Bienvenido para aprovecharse de la hospitalidad de Evaristo y conquistar a su mujer, la portera Remedios, a la que asedia sin cesar para convencerla de que se separe de su marido. Jacinta está muy apenada por los impedimentos que ponen a su amor sin saber el motivo y se desahoga contándoselo todo a su amigo Fernando. También aprovecha para advertirle de que Rosa sólo busca reírse de él. Fernando le agradece la confidencia y decide escarmentar a Rosa, ignorándola y simulando ser un hombre casado. Ante este cambio de actitud, Rosa está desesperada porque ama de verdad a ese hombre y llora de rabia al verle del

> brazo de otra mujer, que en realidad resulta ser la hermana de Fernando. Por otro lado, Evaristo cree que su esposa le es infiel con Bienvenido y se dispone a vengarse. Sin embargo, todo se arregla en el último momento, cuando se percatan de las patrañas de Bienvenido y la pareja hace las paces. Al descubrir la verdad, nada impide la unión de Goro y Jacinta, puesto que no son primos. Incluso Fernando perdona a Rosa y todos obtienen lo que deseaban, excepto el insidioso Bienvenido que es despachado sin miramientos (pp. 80 – 81).

Como se ha podido comprobar, Santiago Ontañón narra un melodrama romántico que se sustenta sobre dos importantes tramas amorosas, protagonizadas por cuatro personajes protagonistas. Así, y a lo largo del desarrollo del metraje, el espectador puede ver distintos estados de amor, sentimientos muy variados y tramas pasionales. Sin embargo, éstas se combinan con una serie de elementos cómicos que agilizan y suavizan la narración. En este sentido, cabe señalar que Ontañón realiza una adaptación fiel del sainete de referencia, respetando las tramas principales, los protagonistas, la ambientación y los acontecimientos clave de la misma. Además, también se respetan las personalidades de los personajes y su desarrollo dentro de la historia. No obstante, se ha podido comprobar que en el largometraje de 1936 se sustituye la supuesta relación incestuosa entre Jacinta y Goro, por una relación entre primos carnales. Además, la película de 1936 también elimina las infidelidades del matrimonio, evitando mostrar los "deslices" amorosos de Remedios y Evaristo. En este sentido, dicho cambio afecta directamente a la trama de Bienvenido y la posible paternidad de Jacinta. No obstante, Ontañón mantiene en su obra los celos de Evaristo, ya que cree que tienen una relación a sus espaldas, aunque finalmente todo se resuelve, siendo éste un matriz importante en la zarzuela de referencia. En definitiva, se debe apuntar que la obra de 1936 suaviza ciertos temas controvertidos.

Sin embargo, este nuevo largometraje mantiene la historia original de forma casi idéntica. Así, y a pesar de estos cambios, la prensa especializada de la época señala que la zarzuela "ha sido llevada a la pantalla sin perder sus esencias musicales y sin desvirtuar su contenido anecdótico" (*Popular Film*, 16/01/1936, pp. 10 – 11). No obstante, y continuando con la prensa de la época, el número 27 de la revista *Filmópolis* (Febrero, 1936) que "el tema de Los Claveles es pobre para sacar buen partido cinematográfico, de forma que su realizador ha hecho todo lo que se podría hacer […]. Lo que naturalmente gusta es la música, que puede considerarse como su único valor" (p. 29).

Prosiguiendo con el estudio de esta cinta, y a pesar de que no se conservan ejemplares de la misma, se ha podido conocer que la Filmoteca de Cataluña recoge, entre sus archivos digitalizados en su Repositorio Digital, un total de siete fotogramas de la película original. Atendiendo a estas imágenes se puede ver a Fernando observando a Rosa, Jacinta y otra compañera mientras las jóvenes trabajan; la conversación entre Remedios, Bienvenido y Jacinta donde la joven entrega un pequeño paquete a Bienvenido o una fiesta en la que la gente baila en pareja, entre otras escenas. Además, existen dos fotogramas en los que se recoge de forma individual a María Arias, actriz que interpreta el papel de Rosa, y otro en el que se encuentra Mario Gabarrón, actor que da vida a Fernando.

Por otro lado, la revista *Films Selectos*, en sus números 274 y 275, también publica entre sus artículos nuevos fotogramas de la obra de 1936. Entre ellos se puede ver como Remedios agarra por el cuello de la chaqueta a su hijo Goro mientras Jacinta contempla la escena un poco apartada; a Fernando hablando con Rosa sin que ella le preste atención; a Bienvenido, Remedios, Goro y Jacinta sentados en una mesa, durante una fiesta, contemplando algo de forma muy atenta; y una imagen de Goro. En este sentido, y gracias a dichos fotogramas, se ha podido conocer la estética, el vestuario y el *atrezzo* empleado en el *film*. Debido a esto, el cineasta cántabro sitúa la película en los años treinta, caracterizando a sus personajes con los peinados, complementos y ropas típicas de la época. En este sentido, el cineasta respeta las tendencias, los estilos y los avances en la moda. Además, se potencia la diferencia estética entre los protagonistas con un mayor nivel económicos y aquellos que tienen una mayor pobreza. En definitiva, se debe señalar que el director santanderino actualiza la zarzuela de referencia a la nueva década en la que se realiza la película, adecuando el contenido de la misma al momento en el que fue filmada la cinta.

Continuando con el séptimo arte nacional, el director y realizador de televisión, Miguel Lluch estrena en 1960 su nueva película titulada *Los Claveles*. Esta obra, un drama amoroso protagonizado por Tomás Zori, Fernando Santos y Manolo Codeso, basa su argumento en un sainete homónimo escrito por Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño en 1929. Cabe señalar que esta obra es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza lírica.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Miguel Lluch como director de la obra y el de Raúl Alfonso,

Aureliano Campa e Ignacio F. Iquino como guionistas de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Ricardo Albiñana y Manuel Infiesta fueron los responsables de la fotografía y los decorados de la obra, mientras que Enrique Escobar, Jaume Mestres y José Serrano fueron los encargados de la música. Además, cabe señalar el trabajo de Ramón Quadreny y Pilar Serrano en el terreno del montaje. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, Tomas Zori, Fernando Santos, Manolo Codeso, Lilián de Celis, José Campos, Conchita Bautista, María del Sol Arce, Maruja Tamayo, Pilar Cano y Roberto Cobo, entre otros.

Con este *film*, Lluch presenta una película sonora, con una duración de 80 minutos y rodada en blanco y negro. Profundizando en el elenco actoral, la obra de 1960 cuenta con Lilian de Celis en el papel protagonista. En este sentido, cabe señalar que la joven actriz procede de la zarzuela y que fue considerada como una de las rivales de Sara Montiel, a pesar de no lograr nunca su fama. Por otro lado y acompañando a la actriz principal, "Iquino impuso si criterio de arropar a la cantante con tres cómicos teatrales de peso –Zori, Santos y Codeso- y conceptualizando el film se parece más a una revista que a una zarzuela. " (Comas, 2001, p. 284). En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa IFI Producción S.A., mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Filmayer.

En lo que respecta al argumento, Lluch narra la historia de Jacinta, una joven trabajadora de la fábrica "Los Claveles S.A" que se encuentra locamente enamorada de Goro, el contable de la empresa e hijo de Remedios y Evaristo, los responsables de la portería. Por su parte, Jacinta es sobrina de Bienvenido, un caradura sin oficio que no duda en chantajear a Evaristo para que éste le de dinero e, incluso, que coloque a su sobrina en la empresa. En este sentido, el tío de la joven se inventa que Jacinta es hija de Evaristo. Por ese motivo, Evaristo prohíbe a su hijo que salga con Jacinta, pero le pide que no lo delate ante su mujer. Lógicamente, la muchacha no comprende el repentino cambio de Goro y ambos caen en una gran tristeza al no poder estar juntos.

Por otro lado, esta obra también recoge la historia de Rosa y Fernando, dos trabajadores de la fábrica compañeros de Jacinta y Goro. Así, Rosa, una mujer hermosa y con un gran éxito entre los hombres, no puede comprender que Fernando no le preste la atención que ella requiere y decide hacer todo lo posible por conquistarlo. Paralelamente, Jacinta

advierte a Fernando de los planes de Rosa, lo que hace que el susodicho idee un plan para que la joven no se salga con la suya. Así, Fernando se cita a su hermana para que ésta piense que ha quedado con otra chica y se ponga todavía más celosa. El plan funciona a la perfección. Poco después, todos los personajes acuden a una fiesta organizada por la empresa. Durante el transcurso del acto, Rosa es animada para que cante y demuestre su talento. La joven comienza a cantar y su actuación hace que gane el premio del concurso, a pesar de que ella deja muy claro que no quiere ser artista.

En otro orden de cosas, y tras varios días de preocupación, Remedios logra que Goro le cuente lo que le pasa con Jacinta, descubriendo así el secreto de Evaristo. Días después, la empresa organiza una excursión a las afueras de la ciudad a la que acuden todos los personajes. En ella, Bienvenido le confiesa a Evaristo que Jacinta no es su hija y que todo ha sido una mentira. Gracias a su confesión, Goro puede al fin casarse con Jacinta y Remedios termina perdonando a su marido. Además, Fernando logra explicar a Rosa que la otra mujer es simplemente su hermana y se declaran mutuamente su amor.

Por otro lado y atendiendo al proceso de adaptación, Juan de Mata Moncho (2000), autor de la tesis doctoral *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, analiza la actualización llevada a cabo en el argumento de la historia, afirmando que la nueva obra está "ambientada en la época moderna y puesta al servicio del trío cómico Zori-Santos-Codeso" (p. 249). No obstante, afirma que se mantiene la comedia romántica de líos amorosos que caracteriza la zarzuela de referencia. Por su parte, Ángel Comas (2001), autor de la tesis doctoral *I.F.I Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, realiza un breve análisis de la obra de Lluch en el que señala los siguientes aspectos:

> Miguel Lluch hizo esta adaptación siguiendo fielmente las pautas de Iquino, ya puestas de manifiesto en sus comedias musicales anteriores, haciendo de hecho una modernización de la zarzuela. Transcurre en una fábrica y en su entorno en el Madrid de los 60. Se han puesto al día una gran parte de los diálogos y se han respetado algunos de los números musicales añadiéndoles algunos de corte moderno. La coreografía de estos números se parece casi exactamente a los de cualquier comedia musical de Iquino. […] Hay que destacar toques y tópicos costumbristas desarrollados

para el lucimiento de los actores pero desde conceptos teatrales. Ellos (Zori, Santos y Codeso, tres cómicos teatrales) son el principal atractivo del film" (p. 284).

Por otro lado, una vez analizadas las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existe entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, se debe señalar que debido a que actualmente no se conservan ejemplares de la obra de 1929 esta tesis doctoral ha utilizado la sinopsis argumental de dicha obra como punto de parte. En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambas cintas son idénticas, ya que son películas sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, con elementos románticos, basadas en un sainete común y rodadas en blanco y negro.

En cuanto a la narración de dichas películas, ambos directores respetan el esquema base de la zarzuela de referencia en el que se mantienen los personajes protagonistas de la misma, así como sus características, tramas y arcos argumentales. Sin embargo, la cinta de Miguel Lluch cuenta con una serie personajes secundarios vinculados con las tramas principales que no aparecen en la sinopsis del *film* de 1936, como son Julián, Loli, Paloma, Tere, Paca y el señor fotógrafo. No obstante, y debido a la falta de ejemplares conservados, esta investigación no puede descartar que la participación de dichos personajes también se haya desarrollado en la obra original.

Profundizando en el argumento, se debe señalar que Lluch y Ontañón mantienen una estructura común en la que están recogidos la mayoría de los acontecimientos clave de la zarzuela de referencia. En este sentido, ambas obras se basan en dos grandes historias de amor. Por un lado, está la pareja protagonizada por Jacinta y Goro, que ve obstaculizada su relación por las mentiras de Bienvenido y la ingenuidad de Evaristo. Por otro lado, se narra la historia de Rosa y Fernando, dos personajes que intentan ponerse celosos mutuamente. Finalmente, todos los personajes terminan resolviendo sus diferencias de forma positiva, logrando que el amor triunfe por encima de cualquier obstáculo.

En lo que respecta a las modificaciones narrativas, cabe destacar que Lluch decide mantener la relación familiar entre Bienvenido y Jacinta establecida en la zarzuela de 1929. Así, en la obra de 1960, dichos personajes vuelven a ser tío y sobrina, dejando atrás la

relación de padre e hija de la película de 1936. Por lo tanto, Lluch vuelve a la mentira inicial fomentada por Bienvenido, en la que hace creer a Evaristo que Jacinta es hija suya. En este sentido, cabe recordar que este posible incesto entre Goro y Jacinta fue eliminado de la obra original debido a las restricciones de la época. Finalizada la dictadura, el cine vuelve a contar con mayor libertad creativa.

Continuando con las alteraciones llevadas a cabo en la cinta de 1960, esta tesis profundizará en los aspectos estéticos de este nuevo proyecto cinematográfico. Así, se debe señalar que el autor adapta el argumento original a la época en la que se filma su nueva película y, por tanto, los acontecimientos se trasladan a los años 60. En este sentido, la obra muestra una clara actualización social, cultural y política, que se refleja en la modernización de la sociedad y en cambios en la ropa, la música, la arquitectura y otros elementos culturales.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que ambas obras narran una misma historia, ya que parten de un mismo esquema argumental común que es la zarzuela de 1929. Además, estas dos obras también cuentan con los mismos personajes protagonistas, tramas personales, arcos argumentales y acontecimientos clave. Sin embargo, cabe destacar que Lluch introduce una serie de modificaciones debido a que actualiza la historia para adecuarla al momento en el que fue filmada. Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1936, no se descartan que existan más diferencias entre ambas películas. Finalmente, y ante las semejanzas existentes entre las dos obras a estudio, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1960 es un *remake* semipuro de perspectiva de autor y actualización temporal de la obra original de Santiago Ontañón, dirigida en 1936.

Fantasmas en la casa

- Original: *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo Pardo Delgrás, 1946)
- Primer *remake*: *Fantasmas en la casa* (Pedro L. Ramírez, 1961)

En 1946, el director y productor barcelonés Gonzalo Pardo Delgrás estrena en la gran pantalla la película titulada *Los habitantes de la casa deshabitada*. Esta cinta basa su argumento en un obra teatral homónima escrita por el dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela en 1942. Con esta obra, el cineasta catalán presenta una divertida comedia de enredos disparatados, con una duración de 93 minutos y rodada en blanco y negro. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación cinematográfica de dicha obra teatral.

Atendiendo a la pieza de referencia, Jardiel presenta un drama cómico, escrito en prosa, que transcurre en un solo día y estructurado en un prólogo y dos actos. Con respecto a los lugares elegidos para ubicar las acciones de dicha historia, el escritor madrileño utiliza dos únicas localizaciones: un campo al anochecer, lugar en el que se desarrollar el prólogo de la obra, y una mansión deshabitada en Castillejo del Condestable, situada en medio camino entre Salamanca y Madrid, ubicación empleada en los dos actos que constituyen la pieza teatral. Además, cabe señalar que la obra transcurre en la época en la que fue escrita.

En lo que respecta al argumento de la obra, este dramaturgo narra la historia de Raimundo y su chófer, dos hombres que, debido a una avería de su coche, pasan la noche en una casa en donde suceden una serie de misterios, aparentemente inexplicables. Dentro de ella, se encuentra una banda húngara de falsificadores de dinero que utilizan los misterios y el miedo que asocian a la casa para realizar sus trapicheos. Además, dentro de la casa viven dos hermanas que han sido secuestradas hasta enloquecer. Una de ellas, Sibila, estuvo a punto de casarse con Raimundo dos años antes. A medida que avanza la obra, todo se va resolviendo y, poco a poco, se van dando explicaciones a los extraños sucesos. Finalmente, la banda de atracadores es capturada y los protagonistas logran salir de allí. No obstante, la aparición de una muchacha, cerca del desenlace de la obra, provoca que toda la salvación de los protagonistas se tambalee durante unos minutos, a la vez que se aporta una gran cantidad de situaciones cómicas propiciadas por la susodicha.

A través de esta obra, el dramaturgo madrileño logra combinar dos géneros contrapuestos, el drama y la comedia. Para ello, Jardiel utiliza un esquema argumental dramático de base, que se verá alterado y modificado por una gran cantidad de momentos cómicos y humorísticos. Además de los dos género mencionados, el dramaturgo juega con el misterio, la intriga y el terror en ciertas ocasiones, dotando a su obra de una gran cantidad de matices. Así, el investigador Juan Carlos Pueo (2016) autor del libro *Como un motor de avión: Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*, asegura que la nueva obra de Jardiel "oscila entre la comedia humorística y el espectáculo de ilusiones" (p. 586). Además, Pueo sostiene que "la comicidad funciona en todo momento como contrapunto de la espectacularidad" (p. 586).

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a la respuesta del público, se debe señalar que esta obra fue todo un éxito, manteniéndose en cartel "durante más de tres meses, con lo que la comedia llegó a superar las doscientas representaciones" (Pueo, 2016, p. 590). Así, y debido a tan buena aceptación, la obra rápidamente se convirtió en uno de los mayores éxitos del dramaturgo madrileño.

Atendiendo al séptimo arte nacional, en 1946, el director y guionista barcelonés Gonzalo Delgrás estrena su nueva película titulada *Los habitantes de la casa deshabitada.* Con esta obra, Delgrás lleva a la gran pantalla por primera vez la divertida comedia escrita por Jardiel en 1942. Como se ha podido comprobar, este cineasta mantiene el título de la pieza de referencia. Además, se debe señalar que este largometraje fue producida por la empresa Hidalguía Films y distribuida por Estrella Azul.

En lo que respecta al equipo técnico y artísticos partícipe en la cinta, se debe destacar el trabajo realizado por Gonzalo Delgrás como el director y el guionista de la obra. Profundizando en el resto de departamentos, el director barcelonés cuenta con Emilio Foriscot para los aspectos fotográficos; con el compositor Juan Durán Alemany para los temas relacionados con la música del *film* y con Antonio Cánovas para el montaje de la obra. Además, y atendiendo al elenco actoral, la cinta de 1946 estuvo protagonizada por Irene Barroso, María Dolores Pradera, Gerardo Esteban, Fernando Fernán-Gómez, Francisco Linares y María Isbert, entre otros. Antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta a estudio, lo que permite realizar un visionado directo del contenido filmado.

Continuando con el estudio de esta cinta, y atendiendo al argumento, Delgrás narra la historia de Raimundo, un famoso periodista español que, junto a su chofer Gregorio, se ve inmerso en una misteriosa aventura. Después de que su vehículo tuviese una avería durante una noche de otoño, la pareja protagonista se encuentra con un guardia de la zona, quien les informa de la existencia de una mansión deshabitada que está llena de misterios. A pesar de ello, Raimundo decide visitar el lugar y obliga a Gregorio a que lo acompañe. Una vez dentro, Gregorio y el periodista comprueban que algo raro se está ocultando en dicho lugar. Para descubrir lo que está pasando, los protagonistas se separan y comienzan a investigar. Raimundo descubre que en dicho lugar se encuentra encerrada Sibila, una antigua novia de Raimundo que desapareció sin dejar rastro. Esta muchacha está aterrada y cree que se ha vuelto loca debido a los sucesos que ocurren a su alrededor, puesto que ve cosas que otra gente, como su hermana Susana, o su madre Leonora, no ven. No obstante, esas supuestas visiones no son más que un plan para que la joven pierda la cabeza y así Leonora y Fiorli, otro habitante de la casa, puedan ser dueños de la herencia de la muchacha.

Por otro lado, Gregorio se encuentra, a lo largo de su expedición, con varias personas contratadas por Leonora y que deben disfrazarse de esqueletos, fantasmas u hombres sin cabeza, con el único fin de volver loca a la joven Sibila. Desde un primer momento, dicha banda confunde a Gregorio con un nuevo integrante y rápidamente le mandan que se vista de algún ser extraño y cumpla su misión. Con el objetivo de no ser vistos y poder asustar así a la joven, dichos personajes utilizan las trampillas, escondites, recovecos y pasadizos con los que cuenta la mansión para entrar y salir de las habitaciones, bajar al sótano o esconderse cuando lo necesitan.

Durante estas incursiones por la casa, los personajes protagonistas también descubren que en dicha mansión se encuentra una fábrica de dinero falso donde Leonora y Fiorli, cabecillas de la banda de falsificadores, imprimen los billetes falsos y luego los sacan de la casa a través de un camión. En lo que respecta a esta banda, Raimundo se encuentra con el Húngaro, padre de Sibila, formó parte de la misma en el pasado. No obstante, en el momento en el éste decidió dejar el negocio, sus dos socios quisieron chantajearle y por eso raptaron a sus hijas. De este modo, el Húngaro no podría contar nada del negocio o su familia sufriría las consecuencias.

A lo largo de la obra, el espectador puede ver al Húngaro llegando a la casa. No obstante, dicho personaje es confundido por un extraño y la pareja protagonista, ayudada de dos periodista infiltrados que se encuentran en el lugar investigando la mansión para realizar un reportaje, encierran al susodicho en un arcón. Allí, el Húngaro será asesinado y su hija no podrá volver a verlo.

Finalmente, Raimundo salva a Sibila de dicho secuestro, explicándole todo lo ocurrido, y así la joven descubre que no está loca, que su padre ha fallecido, que Susana mató a Leonora y que ésta no era su verdadera madre. De este modo, Sibila comprende que lo único que querían de ella era su herencia y por eso le hicieron pasar por todos los horrores ocurridos dentro de la mansión. Una vez que todo está solucionado y aclarado, Raimundo, Sibila, Susana, Gregorio y los dos periodistas escapan de la casa deshabitada en el camión de la banda de falsificadores mientras que estos les disparan desde la puerta.

Una vez detallado el argumento de este nuevo *film*, y como se puede comprobar, Gonzalo Delgrás respeta la historia base de la obra de teatro de referencia, manteniendo el emplazamiento geográfico, las localizaciones, los personajes protagonistas de la misma y las tramas principales. En este sentido, se debe señalar que el director barcelonés realiza una fiel adaptación cinematográfica de la pieza teatral de 1942. Además, Gonzalo Delgrás también mantiene la estructura argumental de la pieza teatral de referencia, y respeta los géneros recogidos en la obra original, sin realizar alteraciones en ellos. Así, esta nueva película cuenta con un gran ritmo narrativo, propiciado por el elevado número de personajes y los giros argumentales vinculados a los misterios de la trama principal. Otros de los aspectos a destacar en la obra de 1946 es la intriga generada en el espectador, ya que Delgrás hace partícipe al público de la incredulidad inicial de los personaje y permite que el público descubra junto a los protagonistas los secretos de la mansión, sus misterios y todos sus entresijos.

En cuanto a la acogida de la prensa de la época, el diario *ABC* (ABC, 17/07/1947) considera que Delgrás, guionista y director de la película "ha cumplido airosamente su doble misión" (p. 15). En este sentido, el mismo diario asegura que el público "siguió con interés el desarrollo de la misterios trama y celebró ruidosamente las innumerable situaciones jocosas y los bien dosificados chiste "jardielescos"" (p. 15). A través de estas breve crítica se puede comprobar la buena acogida entre el público y el respaldo de los expertos cinematográficos.

Continuando con el terreno cinematográfico, en 1961 el director andaluz Pedro Luis Ramírez estrena su nueva película titulada *Fantasmas en la casa*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Tony Leblanc, Luz Márquez, Fernando Rey, basa su argumento en una obra de teatro homónima y escrita por Enrique Jardiel en 1942. Cabe señalar que esta cinta es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza de referencia y la primera que altera el título original.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo del cineasta Pedro L. Ramírez como director de esta obra y el de Vicente Coello como guionista. Por otro lado, Federico Contreras, Emilio Forest y Enrique Alarcón fueron los responsables de la música, la fotografía y los decorados de la obra, respectivamente. Además, y profundizando en el elenco actoral, la película de 1961 fue protagonizada por Tony Leblanc, Luz Márquez, Fernando Rey, Rosario García Ortega, Alfonso Godá y Rafael Bardem, entre otros.

Con esta obra, Ramírez presenta una divertida comedia sonora, con una duración de 80 minutos, y rodada en blanco y negro. Por otro lado, y atendiendo a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por la empresas nacionales Guión producciones Cinematográficas y Productores Exhibidores Films S.A (PE Films), mientras que la distribución estuvo a cargo de Exclusivas Floralva Distribución S.A. Antes de continuar, esta tesis doctoral debe destacar que la obra de 1961, al igual que la cinta de 1947, cuenta actualmente con ejemplares conservados de la misma. De este modo se puede realizar una visualización directa del contenido, accediendo a la historia grabada por el director andaluz Pedro L. Ramírez.

Por otro lado, y profundizando en el estudio de este *film*, se debe destacar que en esta nueva versión se mantiene la trama principal, pero también se incorporan nuevos elementos. En este sentido, la investigadora María Teresa García-Abad García (2005) asegura que "el adaptador, guionista y dialoguista, Vicente Coello, se permitió el lujo de incluir situaciones nuevas, como las que ocurren en el tren" (p. 69).

En cuanto al argumento de la obra de 1961, Ramírez narra la historia de Raimundo, un joven autor teatral que acaba de regresar a España después de una larga temporada en América. Durante un viaje en tren, Raimundo se encuentra con Cristina, una muchacha con la

que estuvo a punto de casarse pero que había desaparecido misteriosamente poco antes del enlace. Ante esta situación, Raimundo intenta hablar con la joven, quien sorprendida asegura que no lo conoce, algo que intriga al protagonista. Al llegar a la capital española, y debido al barullo de la estación, Cristina desaparece sin que el joven pueda alcanzarla. Este hecho desconcierta al protagonista, quien decide comenzar a buscarla con la ayuda de Gregorio, un antiguo actor de su compañía de teatro. Poco después de haber comenzado la búsqueda, Gregorio recibe una llamada de Cristina informándole de que dentro de poco será llevada a Castillejo del Condestable. Tras esto, Gregorio y Raimundo se dirigen al lugar y allí se encuentran con una casa misteriosa.

En un primer momento la mansión parece deshabitada, pero poco después se encienden las luces de las ventanas y comienzan a escucharse gritos de socorro. Ambos personajes deciden entrar en la casa a pesar de sus miedos y, una vez allí, descubren que Cristina está secuestrada por dos malvados personajes, Andrés Fiorli y Leonora. Estos secuestradores intentan que Cristina se vuelva loca y así poder seguir administrando sus bienes a su antojo. Para ello, han contratado a varias personas para disfrazarse de fantasmas o seres terroríficos y así asustar a la joven. Rápidamente, Raimundo y Gregorio descubren la verdad y deciden sacar a Cristina de aquel lugar. Para ello, los dos protagonistas se visten de fantasmas. Finalmente, la joven es salvada por la pareja protagonista y el resto de personajes son llevados a un psiquiátrico. Durante los últimos minutos de la obra, el espectador puede ver que Raimundo y Cristina vuelven a ser pareja sentimental, y comienzan a organizar su boda de nuevo.

Como se ha podido comprobar, Pedro L. Ramírez mantiene la historia original de referencia, a la que incorpora ciertas alteraciones narrativas. Esta adaptación libre de la pieza teatral de 1942 continúa reflejando el estilo narrativo del dramaturgo Enrique Jardiel al igual que su frenético ritmo y su mezcla de géneros. La obra de 1961 continúa, por tanto, siendo una combinación de comedia, suspense, intriga, terror y acción.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (18/08/1961) recoge a través de una crítica cinematográfica firmada por "Donald" una reseña fílmica que asegura que la obra a estudio en este epígrafe no es "muy encomiable" (p. 39), sosteniendo que la película de 1961 "resulta rutinaria desangelada, y la acción no tiene el nervio de la comedia" (p. 39). Además, esta publicación valora positivamente las interpretaciones actorales masculinas y asegura que

esta nueva adaptación se distancia mucho de la obra teatral de referencia, pero critica la agilidad de la cinta.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnico y artísticos, ambas obras son idénticas, ya que se tratan de película sonoras, basadas en una pieza teatral común, ambientas en localizaciones idénticas y rodadas en blanco y negro. Además, cuentan una duración muy similar.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos obras cuentan con los mismo protagonistas. Además, se mantiene sus tramas personales y sus arcos argumentales a lo largo de la obra. Así, Raimundo, Gregorio, Cristina/Sibila, Melanio, Leonora, el Húngaro, Fiorli, las personas que trabajan en la casa para asustar a la joven protagonista y la banda de falsificadores, están presentes en ambas narraciones. Como se puede comprobar, existe una gran cantidad de personajes idénticos entre ambas obras. No obstante, Ramírez cambia el nombre de la protagonista femenina del *film* de 1961, pasando a llamarse Cristina y no Sibila.

Atendiendo a los personajes eliminados, la cinta de 1961 suprime de su narración la presencia de Susana, Jacinto, Pepe y la hija de Melanio. Además, también se obvian sus tramas personales y sus intervenciones a lo largo del *film*. Por otro lado, la obra de 1961 dota de un mayor protagonismo al padre de la joven, un hombre de avanzada edad, que es conocido como El Húngaro. Así, el espectador conoce quién es este misterioso hombre que aparece al principio de la obra y puede comprender su vinculación con la joven protagonista. Además, este personaje manifiesta su objetivo, un matiz no recogido en el *film* de 1947, y que consiste en poder hablar con su hija, demostrarle que no ha fallecido y explicarle su vinculación con Leonora y Fiorli. En relación a este aspecto, Ramírez también otorga una mayor importancia narrativa al personaje de Fiorli, aumentando así su presencia, al igual que su poder dentro de las tramas de los personajes y su vinculación con Leonora.

Profundizando los personajes protagonistas masculinos, Raimundo y Gregorio mantienen la misma relación personal y de amistad en ambas obras. Además, en el *film* de 1961, dichos personajes cuentan con personalidades idénticas a los protagonistas de la obra de 1947. En ambas películas siempre es Gregorio el temeroso, miedoso y cobarde, mientras

que Raimundo es todo lo contrario. Por otro lado, esta investigación debe señalar que en la obra de 1961, el personaje de Gregorio es algo más cómico y divertido que en la cinta de 1947, aumentando sus momentos de comicidad y diversión a lo largo de la narración. Continuando con los personajes de las obras a estudio, Pedro L. Ramírez altera la profesión de la pareja masculina protagonista. En la película de 1961, Raimundo es un autor teatral, mientras que Gregorio es un actor que debe trabajar como camarero para poder sobrevivir. No obstante, en la obra de 1947, Raimundo ejerce la profesión de periodista, mientras que Gregorio es siempre su chófer. Esta modificación hace que el director andaluz suprima de su obra la presencia de Jacinto y Pepe, dos periodistas que se encuentran investigando todo lo que ocurre en la mansión para realizar un reportaje periodístico sobre dicho lugar. Además, la pareja de protagonizas se disfraza de Melanio y Luciano[156], dos trabajadores de la casa, con el fin de poder entrar y salir del lugar sin levantar sospechar.

En otro orden de cosas, esta investigación destaca el numeroso elenco actoral empleado en ambas obras, ya que ambos directores cuenta con personajes protagonistas, secundarios y extras, durante gran parte de las narraciones. De este modo, estos dos realizadores respetan la gran cantidad de personajes que Enrique Jardiel incluyó en su pieza teatral.

Como último punto relacionado con los personajes, estas dos películas cuentan con una voz en *off* que realiza las funciones de narrador de la historia. De este modo, se puede introducir y explicar ciertas situaciones del *film* aportando información que no está recogida en la escena pero que el espectador debe conocer. Además, cabe señalar que la cinta de 1961 no incorpora a ningún nuevo personaje protagonista.

Atendiendo al argumento de las obras a estudio en este epígrafe, y como se ha podido comprobar a través de la sinopsis argumentales citadas anteriormente, ambos directores narran una misma historia. Para ello, Delgrás y Ramírez utilizan un esquema argumental común, en el que se mantiene, de una forma invariable, los acontecimientos clave de la obra teatral de referencia. Así, estas dos obras muestran como Raimundo y Gregorio llegan a una casa deshabitada pero llena de misterios. En ella se podrá ver que un grupo de granujas, capitaneados por Leonora y Fiorli, intentan que la joven Sibila/Cristina pierda la cabeza con

[156] En la obra de 1947 Luciano también será llamado El Húngaro, ya que este personaje es el padre de la joven Sibila.

el único objetivo de hacerse dueños de su herencia. Para ello, estos dos malvados personajes engañan y asustan a la joven protagonista hasta llevarla a la locura. En otro orden de cosas, Fiorli y Leonora también se encargan de una fábrica de dinero falso que se encuentra en el sótano de la casa. Además, cabe destacar que estas dos obras incorporan una antigua historia de amor entre Raimundo y la joven prisionera. Los sentimientos de ambos todavía están presentes y será Raimundo quien logre salvar a la joven, explicándole todo lo ocurrido y culpabilizando a Leonora de todo el malvado plan.

Continuando con las semejanzas, se debe señalar que ambas cintas abordan la historia del padre de la joven Sibila/Cristina, más conocido como el Húngaro. Este personaje intenta contactar con su hija en las dos obras. No obstante, sólo en una de las películas lo logra. Además, otra de las similitudes vinculadas a este personaje reside en su pasado como falsificador, una faceta compartida con Fiorli y Leonora.

En lo que respecta al desenlace, las dos obras a estudio concluyen de una forma muy similar. En primer lugar, se revelan las actividades ilegales que se realizan en la mansión y el pasado delictivo del padre de Sibila/Cristina. Por otro lado, la joven protagonista también descubre los planes de Leonora y sus intentos por volverla loca. Y finalmente, Raimundo logra salvar a su enamorada, huyendo de la casa deshabitada junto a Gregorio.

En cuanto a las incorporaciones llevadas a cabo en el *film* de 1961, Ramírez comienza su obra con una introducción distinta a la empleada por Gonzalo Delgrás en su película. En ella, el director andaluz muestra al joven Raimundo mientras viaja en un tren, lugar en el que se encontrará con Cristina, una antigua pareja suya. De este modo, Ramírez incluye toda una sucesión de acontecimientos ocurridos dentro de dicho medio de transporte, tales como el reencuentro entre la pareja protagonista, la forma en la que Raimundo y su amigo Gregorio se encuentran en dicho medio de transporte, los momentos en el vagón restaurante, las conversaciones con el revisor y la llegada a la estación de trenes, lugar en el que Raimundo vuelve a perder a Cristina. A partir de ese punto Raimundo no descansará hasta encontrar de nuevo a su enamorada y descubrir toda su historia.

Atendiendo a la obra original, este comienzo narrativo difiere al filmado por Gonzalo Delgrás en su película de 1947. En ella, el director barcelonés inicia su película con la voz en *off* del narrador presentando la casa misteriosa en la que suceden cosas inexplicables,

terroríficas e incomprensibles. Una vez conocido el lugar en el que transcurrirán los acontecimientos de la obra, el espectador puede ver que Raimundo y su chófer Gregorio sufren una avería en su coche, lo que les hace detenerse en medio de la noche y encontrarse con un cazador que les contará diferentes leyendas sobre la casa deshabitada.

Profundizando en las incorporaciones llevadas a cabo en la obra de 1961, esta investigación destaca la presencia del padre de Cristina desde el comienzo de la obra. Este personaje está buscando a su hija desde que ella llega en tren a Madrid y también acudirá a la mansión deshabitada. Esta nueva trama familiar continúa a lo largo de la obra hasta que ambos personajes se vuelven a encontrar y así la joven Cristina descubre que su padre está vivo. En lo que respecta a la cinta original, Delgrás incluye al padre de la joven en un segundo plano. Este personaje no tiene el peso narrativo dado por Ramírez en su obra y además, sus desenlaces son totalmente diferentes, ya que mientras Delgrás recoge que el Húngaro es asesinado con el único fin de que no pueda contar nada de la fábrica falsa de monedas, en la película de 1961 este personaje no fallece y puede volver a estar junto a su hija. Como se puede comprobar, Ramírez presenta una trama familiar mucho más desarrollada y con una mayor presencia del progenitor. Además, incorpora una introducción previa del personaje del padre y un final feliz para ambos.

En otro orden de cosas, Ramírez también incluye la llamada que hace la joven a Gregorio para llevársela a su futura ubicación; la parada de los dos protagonistas en un hostal debido a la avería que sufre su coche y la llegada de un psiquiatra durante los últimos minutos de la obra. Atendiendo a la llegada de este personaje, se debe señalar que el plan de Fiorli y Leonora consistía en ingresar a la joven Cristina en un hospital psiquiátrico y de esta manera inhabilitarla para poder acceder a su herencia. No obstante, dicho plan no tendrá el éxito deseado ya que son ellos y su banda de secuaces los que terminan encerrados en la ambulancia que supuestamente llevaría a la joven a dicho lugar. Como se puede comprobar, Ramírez incorpora una introducción a la historia original que permite que el espectador conozca a los personajes, se intrigue por el misterio que oculta la joven y quiera saber más de lo que se muestra a primer vista. Además, este director desarrolla de una forma más positiva y mejor argumentada la historia familiar de el Húngaro y su hija.

En lo que respecta a las escenas eliminadas, Ramírez únicamente suprime aquellos acontecimientos o acciones vinculadas con los personajes que han sido excluidos de la obra

de 1961. Por lo tanto, esta nueva película elimina las conversaciones entre Susana y la pareja protagonista masculina, el asesinato de Leonora a manos de la hermana de Sibila, la llegada de la hija de Melanio y sus disparatadas ocurrencias, la muerte del padre de Sibila/Cristina o las escenas de los periodistas que se habían desplazado al lugar para realizar un reportaje.

Una vez analizadas y comparadas las dos obras a estudio, esta investigación puede confirmar la gran similitud narrativa existente entre ambas. En este sentido, dichas cintas mantienen un esquema argumental común que no se ve alterado por las modificaciones realizadas por Ramírez en 1961, ya que complementan dicha estructura, aportando un mayor significado a la historia de referencia y presentando al espectador un punto de vista diferente. Atendiendo a lo recogido anteriormente, esta tesis doctoral puede establecer que la obra de 1961 dirigida por Pedro L. Ramírez es un *remake* semipuro de ampliación de la cinta de 1947.

Las estrellas

- Original: *Las estrellas* (Luis R. Alonso, 1930)
- Prime *remake*: *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1961)

En 1930, el director y guionista palentino Luis R. Alonso estrena su nueva película titulada *Las estrellas*. Cabe destacar que esta obra fue el último trabajo cinematográfico de este realizar ya que fallece varios días antes del estreno de dicho *film* Alonso. Atendiendo a la obra a estudio, dicha pieza basa su argumento en un sainete lírico titulado de igual forma y escrito por el comediógrafo y dramaturgo alicantino Carlos Arniches en 1904. En lo que respecta a la estructura de este sainete, Arniches presenta una obra escrita en prosa, compuesta por un único acto y dividida en cuatro cuadros.

Profundizando en dicha narración teatral, el dramaturgo alicantino presenta una historia melodramática contextualizada en el Madrid de la época. Así, y como señala Vicente Ramos (1966) en su libro titulado *Vida y teatro de Carlos Arniches,* "en *Las estrellas*, no se sabe qué admirar más: si la maestría escénica, dosificando exactamente el ritmo del diálogo y de las situaciones, o el contenido humanísimo y su despliegue entre la risa y la lágrima" (p. 114). En este sentido, la obra de 1904 encuentra un equilibrio entre la comedia y el drama

presentes en las tramas personales de los personajes protagonistas. Continuando con la obra de referencia del comediógrafo alicantino, el investigador Vicente Ramos (1966) analiza de la siguiente manera ciertos aspectos de este sainete lírico:

> En el desarrollo argumental, se categoriza con la máxima intensidad melodramática la colisión entre el deseo y la realidad; entre las vanas ilusiones y el pleno asimiento al vivir concreto. El "señor Prudencio", peluquero, encarna el sueño sin fundamento, plena alucinación; por contra, su esposa, la "señá Feliciana", nos hace oír la voz del sentido común y de la firme y sana postura real. Los hijos, "Casildo" y "Antoñita", son las víctimas del sueño, falsamente alimentado por el padre, y protagonistas del más amargo de los ridículos. Sólo el fracaso y el llanto les hizo comprender que únicamente «el cariño y el trabajo son alegría y claridad», lección que resplandece en estas palabras de la «señá Feliciana». Tal es el mensaje humano de Carlos Arniches (pp. 114 - 115).

En lo que respecta argumento de la obra, Arniches narra la historia de Prudencio, un padre de familia que desea que sus hijos lleguen a ser grandes estrellas y esta idea se convierte en una obsesión, llegando a vender el negocio familiar para poder pagar los gastos que esto conlleva. En este sentido, Prudencio quiere que su Antoñita se convierta en una gran artista, mientras que pretende que Casildo logre ser un importante torero. Ante esta situación, Feliciana, madre de la familia, intenta que su marido vea la realidad y lucha con todas sus fuerzas por imponer el sentido común a las ideas de su esposo. Sin embargo, Prudencio no escucha lo que su mujer le intenta explicar, llegando a marcharse de casa junto a sus hijos. Poco a poco, y a medida que avanza la obra, Prudencio descubre que sus hijos fracasan ante sus planes de futuro. Así, el protagonista acaba desistiendo y decide volver al negocio familiar junto a su esposa.

A través de esta obra, y como señala el crítico teatral Alfonso Algarroba (31/12/1904) en el periódico *El País*, el espectador se encuentra con "tipos madrileños bien retratados, situaciones cómicas y chistes de gran fuerza y se advierte la pericia y travesura teatral de su autor" (p. 1). Cabe señalar que dichos elementos son característicos del dramaturgo alicantino y no duda en utilizarlos con asiduidad en sus piezas teatrales.

Continuando con el sainete de referencia de 1904, esta investigación ha querido destacar la buena acogida de público y critica cosechada por dicha obra. En este sentido, la

prensa de la época destaca los grandes aplausos cosechados durante la representación. Además, estas publicaciones alaban la escenografía, la música y la interpretación actoral por parte del elenco de la pieza. No obstante, y atendiendo a los aspectos negativos, los críticos de la época no duda en cuestionar el ritmo narrativo de la obra, asegurando que el primer cuadro es el mejor de todos y que posteriormente se pierde, en ciertas ocasiones, el sentido de la pieza teatral.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, el director palentino Luis R. Alonso estrena en 1930 la primera adaptación cinematográfica de este sainete lírico. Además, esta nueva obra respeta el título original de la pieza teatral de referencia. Con esta obra, este cineasta presenta una comedia dramática, categorizada dentro del cine silente, rodada en blanco y negro y ambientada en el Madrid de la época.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación destaca el trabajo realizado por Luis R. Alonso, guionista y director en este nuevo proyecto fílmico. Además, esta pieza cinematográfica también contó con el trabajo de Tomás Terol de Polerón, encargado de la fotografía del *film*. En lo que respecta al elenco actoral, los actores y actrices escogidos fueron Juan de Orduña, Isabel Alemany, José María Jimeno, Enriqueta Palma y José Montenegro. En cuanto a la producción del *film*, esta narración fue llevada a cabo por la compañía nacional Atlántida Films.

Profundizando en el argumento de la cinta a estudio en este epígrafe, el investigador Rafael Nieto (2012), autor de la tesis doctoral titulada *El cine de Juan de Orduña: Actor, director y productor cinematográfico*, resume de la siguiente manera la historia narrada en la obra de 1930:

> Relata la imprudencia de Prudencio, un modesto barbero, que decide traspasar su negocio a espaldas de su mujer para ayudar a sus hijos a convertirse en estrellas: en bailarina y cantante a su hija Antoñíta, y en torero a su hijo Casildo […]. Como no podía ser de otro modo, dada la evidente mediocridad de ambos, fracasan en sus respectivos debuts. La madre, pese a haber sido abandonada por ellos, les abre de nuevo las puertas de su casa cuando regresan con el rabo entre las piernas. Está claro que han aprendido la lección, y el espectador también (p. 146).

Como se puede comprobar, esta primera adaptación mantiene fielmente la historia de la pieza teatral de referencia. No obstante, esta investigación debe señalar que actualmente los ejemplares conservados de la cinta a estudio están incompletos, dificultando el estudio directo de la misma. Así, y como señala Rafael Nieto (2012) en su estudio, "poco podemos decir del film […] apenas se publicaron críticas" (p. 146). Además, este investigador asegura que las publicaciones que hablan de esta cinta no realizan unas críticas positivas, afirmando que la "técnica era pobre y que el espíritu del sainete original" (p. 146) había sido anulado.

Continuando con el séptimo arte español, en 1961, el director y guionista Miguel Lluch presenta su nueva película titulada *Las estrellas*. Cabe destacar, y como puntualizan los títulos de crédito de esta nueva obra, que se trata de una "adaptación libre" del sainete homónimo de 1904. Con esta obra, Lluch presenta al espectador una película sonora, con una duración de 80 minutos y rodada en blanco y negro. Antes de proseguir, se debe señalar que actualmente la obra de 1961 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa del contenido filmado.

Atendiendo al equipo técnico, y como se ha comentado anteriormente, la obra de 1961 fue dirigida por el realizador Miguel Lluch, mientras que el guión de la misma estuvo a cargo del guionista madrileño José Luis Colina. En lo que respecta al resto de departamentos partícipes en la película, este nuevo proyecto cinematográfico cuenta con el trabajo de Enrique Escobar, Ricardo Albiñana y Manuel Infiesta, como los responsables de la música, la fotografía y los decorados empleados en la obra, respectivamente. En esta ocasión, el montaje del film estuvo a cargo de Ramón Quadreny y Pilar Serrano. En otro orden de cosas, el elenco actoral de esta película estuvo encabezado por Tony Leblanc, Antonio Garisa, María del Sol Arce, Myra Rey, Julián Mateos, Alady, Ángel de Andrés, Lilián de Celis y Carlos Romero Marchent, entre otros. Además, fue llevada a cabo por la compañía IFI Producción S.A. , mientras que la distribución estuvo a cargo de la empresa IFISA. Cabe destacar que estas dos empresas pertenecen al director, guionista y productor alicantino, Ignacio F. Iquino.

Profundizando, el director Miguel Lluch narra la historia de Lorenzo, un barbero de barrio y padre de familia, cuyo único objetivo en la vida es que sus hijos triunfen y puedan convertirse en grande estrellas. Así, Lorenzo quiere que Manolo se convierta en un gran torero y para ello a contrata a un apoderado que este le introduzca en el mundo taurino. En lo que respecta a su hija, este barbero pretende que Antoñita triunfe como cantante. No obstante,

el amor que Lorenzo siente por ellos impide que vea las limitaciones y el poco interés de sus hijos. A pesar de estos grandes planes de futuro, Lorenzo debe soportar las críticas de su mujer Lucía, ya que intenta que el barbero entre en razón. En este sentido, los enfrentamientos entre ellos con continuos ya que Lorenzo pretende vender la barbería para poder sufragar dichos gastos. Debido a esta decisión, el matrimonio se separa. Así, el protagonista continúa con sus planes, mientras que Lucía intenta recuperar el negocio familiar. Poco a poco, el protagonista de esta historia descubre que sus hijos no tienen las cualidades necesarias para cumplir sus sueños. Finalmente, Lorenzo acepta resignado este duro golpe y Lucía lo perdona.

Como se puede observar, Lluch realiza una adaptación fiel, manteniendo prácticamente toda la historia original y trasladándola al Madrid de los años 60. En este sentido, esta nueva cinta también actualiza los diálogos de los protagonistas, adecuando dichas conservaciones a la época en la que el nuevo *film* se desarrolla. Además, continúa incorporando conflictos entre los protagonistas poco creíbles, una discontinuidad en el ritmo narrativo, escenas demasiado largas y el dominio de lo teatral por encima de cinematográfico. En este sentido, la nueva obra de Lluch no logra dejar atrás la teatralidad del sainete de referencia y eso se refleja en la gran pantalla.

Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares completos de la cinta original, esta investigación ha tenido que realizar el análisis comparativo entre ambas obras a partir de los argumentos y las informaciones recogidas anteriormente. A través de estos datos, esta tesis doctoral podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico español entre ambas películas.

Como se ha comentado anteriormente, la primer diferencia técnica entre estos dos *films* reside en el sonido. La película de 1930 se encuentra dentro del cine silente español, mientras que la obra de 1961 se trata de una cinta sonora. Debido a ello, este nuevo proyecto fílmico elimina los intertítulos que la pieza original intercala en su narración con el fin de que el espectador pueda comprender los diálogos de los personajes. En este sentido, la presencia del sonido en la obra, nuevas técnicas cinematográficas y la utilización de distintos tipos de planos demuestran el avance producido en el cine español durante estos treinta años.

Por otro lado, esta tesis doctoral debe hacer hincapié en las actualizaciones argumentales presentes en la cinta de 1961. De este modo, el directo Miguel Lluch adecua la historia original a la década de los 60, actualizando y modernizando la trama, al igual que los diálogos. De este modo, el espectador se siente identificado con los personajes y con la historia que estos están viviendo.

Atendiendo al argumento presente en estas dos narraciones, ambas obras reflejan una misma historia. Para ello, Luis R. Alonso y Miguel Lluch mantiene un esquema argumental idéntico, en el que se respetan todos los acontecimientos claves de la historia original. De este modo, las dos narraciones muestran a un padre deseoso de que sus hijos se conviertan en dos grandes estrellas, a una madre coherente que conoce las limitaciones de sus hijos y a unos jóvenes que siguen la corriente a su padre. Además, estas dos obras también narran las discusiones entre el matrimonio protagonista al no encontrar un entendimiento, la venta del negocio familiar, la separación de la pareja y la decepción por parte del padre de la familia al comprobar que sus hijos no quieren ser lo que él siempre ha deseado que fuesen. No obstante, y pesar de este duro golpe, ambos *films* concluyen de manera positiva, ya que la esposa protagonista perdona a su marido, permitiéndole que vuelva al negocio familiar y puedan volver a ser una familia unida.

Como se ha podido comprobar a través de las sinopsis recogidas anteriormente, la única alteración presente en dicho resúmenes es que en la obra de 1961 ciertos personajes cambian su nombre. Así, don Prudencio y Casildo, pasan a llamarse Lorenzo y Manolo, respectivamente. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas cintas.

Una vez analizadas las dos sinopsis argumentales de las obras a estudio, esta investigación ha podido corroborar que ambas cinta narran una misma historia, respetando las tramas personales de los personajes y manteniendo inalterable el mismo esquema narrativo de la obra de referencia. Por todo esto, esta tesis doctoral establece que la obra de 1961, dirigido por Miguel Lluch, es un *remake* de la cinta de Luis R. Alonso estrenada en 1930.

Detective con faldas

- Original: *El misterioso viajero del Clipper* (Gonzalo Delgrás, 1949)
- Primer *remake*: *Detective con faldas* (Ricardo Núñez, 1962)

En 1949[157], el director y productor barcelonés Gonzalo Delgrás estrena su nueva película titulada *El misterioso viajero del Clipper*. Esta obra, una divertida comedia protagonizada por Margarita Robles, Sara Montiel y Emilio G. Ruiz, basa su argumento en una novela titulada *Napoleón llega en el "Clipper"* y escrita por la dramaturga madrileña Luisa-María Linares[158]. Cabe señalar que esta obra es la primera adaptación de dicha novela. Además, y en lo que respecta a la pieza literaria de referencia, Luis Quesada (1986) no duda en establecer que fue "una de las obras más leídas de su autora" (p. 305).

Profundizando en la autora de la novela de referencia, esta investigación ha querido destacar el amplio trabajo de la escritora madrileña, quien llegó a publicar un total de 32 obras literarias. A lo largo de su carrera, Linares fue encasillada como una escritora de novelas rosas, término que nunca le gustó y que no dudó en criticar al considerarlo un concepto creado para desprestigiar a la literatura escrita y consumida por mujeres.

Por otro lado, y a pesar de que su amplia bibliografía, Luisa María Linares orienta su carrera literaria hacia las novelas romántica y de aventuras, obras donde el papel de la mujer contaba con un importante peso narrativo. Además, estas piezas literarias recogen grandes dosis de humor, suspense, amor y romanticismo, siendo estos elementos los pilares fundamentales de las tramas principales. Cabe destacar que el sexo nunca estuvo presente en sus narraciones, ya que la censura y la cautela de la madrileña se lo impidieron.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento la pieza literaria de 1945, el investigador cinematográfico Francesc Sánchez (2007), autor del libro *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950 – 1965),* resume de la siguiente manera la historia narrada por Linares.

[157] En 1949 se estrenó esta obra, no obstante, la cinta comenzó su proceso de preproducción cuatro años antes, en 1945. Sin embargo, su presentación nacional no fue hasta el 3 de febrero de 1949.

[158] Cabe destacar que Luisa María Linares-Becerra y Martín, nombre completo de la autora de la obra de referencia en este epígrafe, fue una popular escritora madrileña con más de cuarenta años en la profesión. Atendiendo a sus obras, Linares llegó a publicar treinta y dos novelas románticas y de aventuras a lo largo de su carrera como escritora, siendo varias de ellas adaptadas al séptimo arte.

> *Napoleón llega en el Clipper* tiene como personaje a una autora de relatos policiacos que firma con el seudónimo de Oscar Bennett y que tendrá que demostrar que su hija, recientemente casada con un periodista, no ha cometido el crimen del que es sospechosa (p. 103).

Con esta novela, Linares muestra una disparatada comedia con múltiples toques de intriga y misterio, elementos que mantienen al lector atento a cualquier acontecimiento que se relate en la obra. Además, y como se ha detallado anteriormente, esta escritora no duda en utilizar a dos mujeres como protagonistas indiscutibles de su relato. En este sentido, dicha dramaturga muestra a mujeres trabajadoras, inquietas y valientes que no temen por descubrir lo que se esconde detrás de un gran misterio.

En lo que respecto al terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, la novela de 1945 fue adaptada a la gran pantalla tan solo cuatro años después de su publicación, siendo Gonzalo Delgrás el encargado de dicho proyecto. Cabe destacar que esta pieza no fue la primera obra literaria de la escritora madrileña que se convirtió en película, ya que en 1940 el director santanderino José Buchs estrena *En poder de Barba Azul*, una historia basada en una novela de igual título escrita por Linares.

Atendiendo a la cinta a estudio en este epígrafe, en 1949, el director catalán Gonzalo Delgrás estrena su nuevo proyecto cinematográfico titulado *El misterioso viajero del Clipper.* Esta obra, categorizada dentro del género de la comedia, también cuenta con elementos característicos del cine de suspense o policiaco, enriqueciendo así la historia base a narrar en ella. Por otro lado, y como se ha podido comprobar, actualmente se conservan ejemplares de la cinta a estudio, varios de ellos ubicados en la Filmoteca Española. Este hecho permite realizar una visualización directa y personal del contenido filmado por el director barcelonés.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación ha querido destacar el trabajo de Gonzalo Delgrás, director de la cinta; y el de Margarita Robles, guionista y actriz protagonista de dicho *film*. En lo que respecta al resto de departamentos, Juan Durán Alemany y Emilio Foriscot fueron los responsables de la música y la fotografía del largometraje, respectivamente. Por otro lado, y como se comentó anteriormente, el elenco actoral de esta película estuvo encabezado por Margarita Robles,

Sara Montiel, Emilio G. Ruiz, José María Oviés, Lily Vincenti, Manuel de Melero, Ramón Mortori y Camino Garrigó, entre otros.

Con esta obra, Delgrás presenta al espectador una divertida comedia, con una duración de 92 minutos y rodada en blanco y negro. Profundizando en la producción, este metraje fue llevado a cabo por la empresa Kinefon E.C., mientras que la distribución estuvo en manos de Mateu Exc.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de esta película, Gonzalo Delgrás narra la historia de Javier y Cristina, una pareja de recién casados que vuelven de su luna de miel. A su regreso, y tras haber saludado a sus madres, quienes los esperaban deseosas en la estación, la feliz pareja llega a casa, para posteriormente incorporarse de nuevo a sus obligaciones laborales.

Cristina, empleada en una agencia de viajes, recibe el encargado de acompañar durante esa noche a la señora Van Buren, una mujer de nacional inglesa. A su vez, Javier, periodista de profesión, es requerido para que realice una importante entrevista a un famoso hombre de negocios llamado Henry Napoleón. A partir de ese preciso instante, el protagonista comienza a buscar donde se hospeda el magnate al que debe entrevistar. Pasadas unas horas, Javier se desespera al no encontrar a Napoleón, una situación que le dificulta inmensamente su trabajo. En esos momentos, su mujer lo intenta tranquilizar, pero su labor debe ser interrumpida ya que llega tarde a la cita que tiene con su clienta.

Durante este encuentro, ambas conversan y Cristina explica varias cosas de la ciudad. Cabe señalar que dicha velada se produce en el bar del hotel donde se hospeda la recién llegada, un lugar que posteriormente es clave en la narración. A lo largo de este encuentro, Cristina continúa preocupada por su marido, sin embargo, la joven le explica a la señora Van Buren la situación, quien la ayuda encantada. Gracias a los contactos de su clienta, Cristina descubre que Napoleón está hospedado en el mismo hotel en el que ella se encuentra. Ante esta noticia, la protagonista no lo duda y decide que ella le hará la entrevista, facilitándole de este modo el trabajo a su marido. Sin embargo, Cristina se equivoca de habitación y termina confundiendo a Napoleón con otro huésped del hotel. Así, y sin percatarse de su error, la joven realiza de forma concienzuda la entrevista.

Una vez finalizadas las preguntas, el hombre que se encuentra con Cristina intenta propasarse con la joven, quien le golpea en la cabeza con una bombonera antes de salir corriendo del lugar. Ya en casa, la muchacha le explica todo a su madre, una famosa escritora de novelas policiacas, quien decide redactar ella misma la entrevista que ha realizado su hija, así su pequeña puede descansar. Al día siguiente, y tras la publicación de la entrevista, los protagonistas descubren que Napoleón ha aparecido muerto en la habitación de su hotel. En ese momento, Cristina comienza a creer que es ella la asesina, ya que fue la joven la que golpeó al hombre en la cabeza.

A partir de ese momento, Cristina y su madre comienzan a investigar lo ocurrido con el objetivo de limpiar el nombre de su hija y de su yerno, ya que la entrevista estaba firmada con su nombre, y la hora en las que se realizaron las preguntas coincide con el momento de la muerte de Napoleón. De nuevo en el hotel, la protagonista descubre que el hombre fallecido no es el mismo al que ella entrevistó. Además, las habitaciones no coincidían y las vistas de las mismas eran distintas. En ese instante, las dos mujeres deciden investigar lo ocurrido, con el objetivo de saber quién es el hombre al que Cristina golpeó la noche anterior.

Poco a poco, y tras seguir diversas pistas por toda la ciudad, esta pareja de investigadoras descubren que dicho hombre es don Tirso Simón, un vendedor de obras de arte. Por su parte, don Tirso pretendía reunirse con la señora Van Buren para que ella pudiera comprar algunos cuadros de los que el vendedor disponía. Tras estas declaraciones, Cristina y su madre descubren que el misterioso hombre nada ha tenido que ver con la muerte de Napoleón.

Finalmente, el Inspector Aguilar les explica a los protagonistas que Napoleón fue asesinado por un agente comercial de su compañía quien había sido acusado de fraude por el empresario. Dicho motivo había ocasionado una gran discusión entre ambos y, posteriormente, la muerte de Napoleón. Una vez resuelto el misterio, la madre de Cristina se da cuenta de que todo era más sencillo de lo que ella se había imaginado. No obstante, a partir de esta historia, la escritora decide plasmar lo ocurrido en su nueva novela.

Una vez detallado el argumento de este largometraje, se ha podido comprobar que el nuevo proyecto cinematográfico de Gonzalo Delgrás mantiene y respeta el argumento base de la obra literaria de referencia. En este sentido, el director barcelonés evita alterar la

historia original, trasladando a la gran pantalla las aventuras ideadas por la escritora madrileña en su novela.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (25/08/1949) considera que la obra a estudio cuenta con "un fantástico argumento" además de una "trama muy ingeniosa, tomada de una novela de María Luisa Linares, que el film ha llevado con acierto, abunda en situaciones cómicas y está dotada de un diálogo fluido, fácil y chispeante" (p. 12). Además, esta publicación también alaba la comicidad de la obra y el ritmo de la misma. Por otro lado, se debe señalar que este periódico critica la velocidad con la que hablan los actores de dicho *film*, impidiendo comprender todos los diálogos. Cabe destacar que este problema sonoro también se ha acrecentado debido a la mala calidad del sonido con el que cuenta la obra a estudio.

Continuando con las reseñas cinematográficas, y a pesar de las buenas palabras recogidas por el diario *ABC*, el periódico *La Vanguardia* (07/04/1949) no duda en criticar duramente la nueva obra de Gonzalo Delgrás, asegurando que:

> Así se hunde y se desprestigia el cinema español. Cuando se permite la proyección de películas –de alguna forma hay que llamarlas- del estilo de "El misterioso pasajero del Clipper", cuando los decorados son de la más recia estirpe teatral, cuando los aviones son de cartón piedra y están colgados de un hilo, cuando la banda de sonido está tan pésimamente trabajada que no se entiende una palabra del diálogo, cuando en el diálogo las vulgaridades se suceden a una velocidad vertiginosa, cuando lo que tenía que impresionar hace gracias y cuando lo que tenía que hacer gracia da pena (p. 12).

En este sentido, y como se ha podido comprobar a través de la prensa de la época, la nueva película de Gonzalo Delgrás recibe opiniones contrapuestas. Así, el espectador se podrá encontrar con valoraciones positivas o negativas, dependiendo de la fuente de información que consulte o de los gustos personales del crítico que haya publicado el artículo. No obstante, esta tesis doctoral ha querido recoger ambas opiniones, con el objetivo de mostrar dos puntos de vista totalmente distintos.

Por otro lado, en 1962, el actor, productor y director gallego Ricardo Núñez[159] estrena su nueva película titulada *Detective con faldas*. Esta obra, una comedia de intriga y misterio protagonizada por Mary Santpere y Liliane Brousse, basa su argumento en una novela titulada *Napoleón llega en el "Clipper"* (1945) y escrita por Luisa María Linares. Cabe señalar que esta cinta es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza literaria de referencia. Además, y como se ha podido comprobar, Núñez evita utilizar el título de la novela de referencia, presentando su nuevo trabajo con un nombre totalmente distinto.

Antes de proseguir, esta investigación ha querido dejar constancia de la confusión que existe acerca del origen argumental de la cinta a estudio, ya que ciertos investigadores[160] aseguran que la novela en la que se basa la película de 1962 no es *Napoleón llega en el "Clipper"* (1945). Estos expertos cinematográficos establecen que el nuevo proyecto del director Ricardo Núñez es una adaptación fílmica de una novela titulada *Detective con faldas*, también publicada por la escritora madrileña Luisa María Linares. No obstante, y tras consultar diversas fuentes de información, esta tesis doctoral puede confirmar que dicha obra no existe, ya que no se encuentra dentro de la bibliografía de la escritora anteriormente mencionada. Linares nunca llegó a publicar una novela con ese título.

De este modo, y antes todo lo establecido anteriormente, esta investigación sostiene que la novela de referencia utilizada por Ricardo Núñez en la cinta de 1962 es *Napoleón llega en el "Clipper"* (1945). Así, *Detective con faldas* (1962) debe ser considerada la segunda adaptación fílmica de dicha pieza literaria.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1962, se debe señalar el trabajo realizado por Ricardo Núñez, director y productor ejecutivo de este metraje; y el de Juan Carlos Sabaté y Noel Clarasó, guionistas de este nuevo proyecto cinematográfico. Atendiendo al resto de departamentos, Federico G. Larraya, Albert Gassset Nicolau y Alfonso de Lucas fueron los encargados de la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Además, y en lo que respecta a la música, la película

[159] Cabe destacar que la obra a estudio en este epígrafe es la penúltima película de Ricardo Núñez como director cinematográfico. En 1967, este realizador estrena su última obra como realizador, dejando dicho campo cinematográfico para poder centrarse en otras facetas fílmicas como la producción o la escritura. A finales de los años 60, el director gallego presenta en la gran pantalla su última cinta titulada *Lo que cuesta vivir*, un *film* protagonizado por José Isbert, Lolita Sevilla y Francisco Andrada.

[160] Los investigadores que sostiene esta teoría son Luis Quesada (1986, p. 305 - 306), Francesc Sánchez (2007, p. 476), Luis Gasca (1998, p. 160) y Miguel Ángel Escudero y Eva Isabel Cuesta (2005, p. 156), entre otros.

de 1962 contó con Augusto Algueró y José Torregrosa como los responsables de dicho aspecto. En otro orden de cosas, la obra de 1962 estuvo protagonizada por Mary Santpere, Liliane Brousse, Ángel del Pozo, Carlos Casaravilla, José María Caffarel, Lily Vincenti, Manuel de Melero, María Dolores Díaz, Emilio Sancho y Consuelo Vives, entre otros. Con esta obra, Ricardo Núñez presenta al espectador una divertida comedia, con una duración de 99 minutos, y rodada en blanco y negro, y. En lo que respecta a la producción del *film*, esta nueva cinta estuvo a cargo de la compañía Orbe Films P.C., mientras que la distribución nacional de la misma fue llevada a cabo por la empresa Universal Films Española.

Por otro lado, y atendiendo al argumento principal de la cinta de 1962, esta nueva película narra la historia de un periodista que recibe el encargo de entrevista al multimillonario Napoleón, pero fracasa. Su mujer, Nita, gracias a una clienta descubre donde está hospedado el ricachón y no duda en ir. Así, Nita llega un poco bebida a la habitación y confunde al hombre que hay en ella con Napoleón. Cosa que el ocupante aprovecha para intentar abusar de la ella. Sin embargo, Nita no duda en defenderse y le golpea en la cabeza antes de huir. A la mañana siguiente sale en las noticias que el multimillonario ha sido asesinado. Nita preocupada cuenta todo a su madre, escritora de novelas Policíacas y a su marido, quienes comienzan a investigar el misterioso crimen.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (05/08/1962) asegura que el asunto del *film* "está bien urdido, pero luego la realización denota una acentuada lentitud expositiva que sólo han de salvar las chispeantes intervenciones de la "Detective con faldas", cuyas investigaciones son tan efectivas como espectaculares" (p. 62). Por otro lado, dicho periódico alaba la interpretación actoral de Mary Santpere, estableciendo que la actriz de origen catalán ayuda a que el espectador preste atención a la narración, mejorando el ritmo de la historia. Profundizando en esta publicación, el diario *ABC* (08/08/1962) considera que "lo que vemos en la pantalla tiene poco interés y no mucha gracias" (p. 46). Ante estas declaraciones, dicho periódico sostiene que los lances no son ingenioso, ni "las ocurrencias hilarantes" (p. 46), y afirma que "el enredo, en sí, es demasiado fácil" (p. 46). Continuando con las reseñas cinematográficas, el diario *La Vanguardia Española* (01/11/1961) describe la película de 1962 como "extraña" (p. 33) asegurando que "no es una cinta que pueda ser tomada completamente en serio, aún cuando a veces parezca aspirar a este propósito, ni tampoco una cinta festiva o humorística" (p. 33).

Incidiendo en dicha idea, esta publicación explica que "para lo primero le sobra la jocosidad desbordada de la señorita Santpere y para lo segundo le falta humor y gracias" (p. 33).

En definitiva, y como se ha podido comprobar, ambas publicaciones recogen dos criticas cinematográficas muy similares, centrando sus palabras en los puntos negativos del *film* a estudio en este epígrafe. A través de estas valoraciones, el espectador descubre la falta de ritmo de la cinta de 1962, la extraña combinación de géneros que utiliza el director de la obra, el abuso de la comedia en ciertos momentos o la ausencia radical de la misma, etc. En este sentido, y atendiendo a los expertos cinematográficos de la época, la película de 1962 no obtuvo buenas críticas.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas. Así, esta tesis doctoral podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos cintas con idénticas, ya que ambas son largometrajes sonoros, rodados en blanco y negro, cuyo argumento se basa en una novela común y están categorizados dentro del género cómico. Además, estas dos piezas cuentan con una duración muy similar.

Por otro lado, y en lo que respecta a las diferencias, se ha podido comprobar que ambas piezas transcurren en décadas distintas, ya que cada cineasta adecúa la historia base al presente, actualizando las tramas y a los personajes presentes en el *film*. De este modo, los más de trece años de diferencia entre ellas, provocan grandes diferencias social, cultural y política. A través de ellas, el espectador puede ver distintos estilos de ropa, arquitectura o decoración.

En otro orden de cosas, y como se ha detallado a lo largo de este epígrafe, estas dos obra están categorizadas como comedias cinematográficas. No obstante, la obra de 1962 potencia de una forma más visible la comicidad de su historia, aumentando el número de situaciones divertidas presentes en la narración. Así, la nueva cinta de Ricardo Núñez aporta un tono más ameno, dicharachero y entretenido a sus acontecimientos.

Profundizando en los personajes principales, estas dos narraciones cuentan con los mismos protagonistas, aunque Núñez cambia sus nombres. Así, mientras que la cinta de 1949

el espectador se encuentra con Cristina, Javier, la señora Van Buren y don Tirso Simón, y en la película de 1962 dichos personajes pasan a llamarse Bettina, Simenón, Mrs. Brown e Iván, respectivamente. En este sentido, e independientemente de dichos cambios, ambos cineastas respetan y mantiene las tramas personajes de cada uno de ellos, sus desarrollos personales y las personalidades que caracterizan a estos divertidos protagonistas.

Atendiendo al argumento, y tras la visualización directa de estas dos películas, se debe confirmar que ambas cintas narran una historia idéntica, ya que mantienen el esquema argumental base de la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma. Además, se respetan los personajes protagonistas, las tramas, la estructura narrativa y las diversas situaciones vividas por las protagonistas.

En lo que respecta a las similitudes argumentales, estas dos películas comienzan sus metrajes mostrando a la escritora Oscar J. Bennett, pseudónimo con el que este personaje firma sus novelas, en pleno proceso creativo. En ese momento es interrumpida por su criada, quien le avisa de que debe salir ya en dirección a la estación, lugar en el que se encontrará con su hija. Además, durante esta conservación Oscar será interrogada por su sirvienta para que le desvele algo del nuevo libro, logrando así que le adelante ciertos pasajes del mismo. Una vez en la estación, la excéntrica escritora se encuentra con su suegra, quien también está esperando al joven matrimonio. Tras varios minutos, la feliz pareja baja del tren, saludan a sus familiares y rápidamente emprenden el camino a casa. Cabe destacar que la recién pareja decidió no irse de luna de miel, ya que no pueden permitirse económicamente. Estos problemas económicos estarán presentes a lo largo de la obra en varias ocasiones.

A pesar de su reciente regreso, los protagonistas deben comenzar inmediatamente en sus respectivos trabajo. Cristina/Bettina vuelve a la agencia de viaje donde trabaja, y su marido emprende su camino al periódico, lugar en el que ejerce de periodista. Ese mismo día, Javier/Simenón recibe el encargo de que debe entrevistar a Henry Napoleón, un importante hombre de negocios que ha llegado a la ciudad en el Clipper. A partir de ese momento, el joven intenta localizar al susodicho, para así poder entrevistarlo. Paralelamente, Cristina/Bettina descubre que esa misma noche debe trabajar acompañando a una mujer inglesa llamada señora Van Buren/Mrs. Brown. Poco a poco, ambas mujeres comienzan a conocerse y rápidamente se hacen amigas. Gracias a esta cercanía, Cristina/Bettina confiesa que está preocupada por su marido, ya que este no logra encontrar al empresario al que debe

entrevistar. En señal de agradecimiento por la compañía, la señora Van Buren/Mrs. Brown decide utilizar sus contactos en el hotel para poder ayudar a su acompañante. Así, y gracias a sus influencias, la joven esposa descubre que Napoleón está hospedado en el mismo hotel que ella.

En ese momento, la protagonista decide ayudar a su marido y será ella la que entreviste al susodicho. La joven sube a la habitación que le indican, y comienza la entrevista. Cabe destacar que la muchacha está tan emocionada y nerviosa que no se da cuenta de que ese hombre no es Napoleón, por mucho que él se lo deja claro desde un primer momento. Concluida la entrevista, Cristina/Bettina pretende irse cuando el susodicho se propasa con ella. En ese instante, la joven golpea con una bombonera al hombre dejándolo inconsciente y huye del lugar. Finalizada la noche, la protagonista regresa a casa, lugar en el que se encuentra con su madre. Después de contarle lo ocurrido, la escritora decide que ella trascribirá todas las notas que ha tomado su hija y así ahorrarle todo el trabajo. Una vez que la escritora concluye la entrevista, será ella la que la envíe al periódico. No obstante, se debe detallar que Oscar firma dicho trabajo con el nombre de su yerno, otorgándole todos los méritos a él.

A la mañana siguiente, los protagonistas se enteran de que Napoleón ha sido encontrado muerto en su habitación de hotel. Ante esta información, Cristina/Bettina piensa que ha sido ella la que ha matado al empresario, ya que continúa creyendo que el hombre al que entrevistó era el verdadero Napoleón. Con la ayuda de su madre, la joven acude de nuevo al hotel y ambas comienzan a investigar. De nuevo en dicho lugar, Cristina/Bettina descubre que el hombre fallecido no es el mismo al que ella entrevistó, y además, la habitación en la que yace el cuerpo no se corresponde en la que ella estuvo ayer. A partir de ese momento, la protagonista reconstruye los acontecimientos ocurridos la noche anterior y se da cuenta de que estuvo en otra habitación, y con otro hombre. Esta confusión se explica debido a que el número de la habitación en la que ayer realizó la entrevista estaba roto e indicaba otro número. Con estos datos, las dos mujeres bajan a recepción con el objetivo de obtener más información acerca del misterioso hombre al que Cristina/Bettina golpeó en la cabeza. No obstante, la dirección del hotel no quieren hablar del asunto, llegando a asegurar que esa habitación llevaba varios días sin ser usada. Finalmente, Oscar logra que un empleado le confiese que el hombre de ese cuarto es una persona importante, pero que nada tiene que ver con el asesinato del empresario.

A partir de ese momento, las dos protagonistas no dudan en comenzar una investigación por su cuenta, ya que ambas desean saber quién es ese hombre, asegurando que tiene algo que ver con la muerte de Napoleón. Continuando con su búsqueda, ambas mujeres acuden a la pastelería donde se vendió la bombonera con la que Cristina/Bettina golpeó al susodicho. Allí le dicen que no saben el nombre del cliente, pero les informan de que el hombre tenía un perro y que tenía que llevarlo al veterinario. Con esa nueva información, y tras robar un gato de la calle, las dos protagonistas acuden a la clínica de animales, con la idea de poder obtener algún dato nuevo. Una vez allí, estas dos mujeres pueden ver la dirección del hombre que están buscando gracias a la chapa identificativa del perro.

Una vez conocida la dirección del susodicho, Cristina/Bettina y su madre deciden acudir a dicho lugar y poder finalmente resolver el misterio. No obstante, las protagonistas se llevan una gran sorpresa cuando descubren allí a la señora Van Buren/Mrs. Brown, al hombre agredido por la joven y a otro personaje amigo de la mujer inglesa. Tras varias confusiones, Oscar logra llevar a todos ante el comisario y que así todos declarasen allí. En ese instante, las protagonistas descubrirán toda la verdad. Ante esta situación, el hombre misterioso confiesa que él es un simple vendedor de arte que se encontraba en negociaciones con la señora Van Buren/Mrs. Brown y con el otro hombre, quienes deseaban comprar varios cuadros. Por su parte, la mujer inglesa confirma esas palabras, asegurando dicha cuartada. Finalizadas las declaraciones, el comisario toma la palabra y asegura que le asesino del señor Napoleón lleva dos horas detenido. El asesino era un socio del empresario que tras una discusión económica mató al susodicho. Por lo tanto, todas los misterios creados por la escritora no eran nada más que confusiones propias de su mente creativa.

Como se puede comprobar, estas dos obras narran una misma historia. Para ello, ambos realizadores evitan introducir cambios en el argumento base o modificaciones en las tramas personales. Además, estas dos películas también muestran los mismos acontecimientos, llegando incluso a seguir un desarrollo cronológico idéntico de las acciones transcurridas en historia. De este modo, todos los hechos recogidos en la cinta de 1949 están retratados de nuevo, y en el mismo momento, que en la película de 1962.

En lo que respecta a las incorporaciones argumentales, la obra de 1962 únicamente cuenta con dos nuevas situaciones narrativas. Cabe destacar que estos nuevos acontecimientos están vinculados únicamente con el personaje de doña Ana, la excéntrica

escritora de novelas policiacas. Así, Núñez decide mostrar una faceta divertida y cantarina de dicho personaje. Para ello, el director gallego permite a los espectadores ver a doña Ana cantando y actuando en un programa de televisión, y sobre las tablas de un escenario al final de la obra. Estas dos situaciones buscan aportar comicidad, diversión y entretenimiento a la nueva película de Núñez.

Atendiendo a las modificaciones llevadas a cabo en la cinta de 1962 con respecto a la película original, esta investigación únicamente ha encontrado dos aspectos destacables. El primer de ellos corresponde con los número de habitación empleados en ambas cintas. En la película original, la protagonista debe ir a la habitación 211, pero entra erróneamente en el cuarto 217. Estos se debe a que el número 7 está roto, y parece que es un 1. Por otro lado, en la obra de 1962, este personaje entre en la habitación 17 cuando debería acudir al cuarto número 11. Como se puede comprobar, en ambas obras el personaje de Cristina/Bettina se confunde de habitación por un error en los números de las puertas.

La segunda de estas modificaciones está vinculada con Javier/Simenón. En la película de 1949, este personajes e detenido por la Policía al ser sospechoso del asesinato de Henry Napoleón, mientras que en la cinta de 1962 no se produce dicho acontecimiento, ya que Simenón será obligado a esconderse hasta que todo se solucione.

Una vez analizadas las dos obras a estudio en esta investigación, se ha podido comprobar que ambos proyectos cinematográficos narraran, sin apenas variaciones, una misma historia. Para ello, estos dos directores respetan la base literaria de referencia, evitando incorporar alteraciones argumentales a la narración original o modificando las tramas personales de los personajes. Debido a esto, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1962, dirigida por Ricardo Núñez, es un *remake* puro de la obra de 1949 *El misterioso viajero del Clipper*.

Teresa de Jesús

- Original: *Teresa de Jesús* (Arturo y Francisco Beringola, 1926)[161]
- Primer *remake*: *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962)
- Segundo *remake*: *Teresa, vida y muerte* (Ray Loriga, 2006)

A lo largo de la historia del séptimo arte español han sido muchos los personajes célebres retratados en la gran pantalla. En este sentido, el Cid Campeador, Cristóbal Colón, Jesús de Nazaret, María Magdalena o Juana de Castilla, entre otros, son sólo una pequeña muestra de la gran cantidad de personalidades históricas que a día de hoy cuentan con una o varias películas acerca de sus vidas, aventuras y vivencias. En esta ocasión, esta investigación se centra en el personaje de Teresa de Cepeda y Ahumada, más conocida como Santa Teresa de Jesús o Teresa de Ávila.

Con el objetivo de conocer un poco más al personaje protagonista de las cintas a estudio en este epígrafe, esta investigación contextualizará previamente la vida de esta religiosa. Así, se podrán conocer las hazañas y los logros obtenidos por esta religiosa a lo largo de sus años de entrega a Dios.

Como ha recogido la historia, Teresa de Jesús fue una religiosa católica, mística y escritora abulense nacida en 1515. Entre los hechos más destacables de su vida, se debe mencionar la fundación de la Orden de las Carmelitas Descalzas en 1562, un logro que supuso una gran lucha y constancia por parte de la religiosa. Aprobada esta nueva orden, Teresa siguió trabajando en la fundación de diversos conventos por el territorio español, y en la reforma de la orden para hombres. No obstante, en 1582, Teresa fallece en Alba de Tormes, y lo hace en los brazos de la religiosa Ana de San Bartolomé. Varios años después de su fallecimiento, en 1614, Teresa de Jesús es proclamada santa, y no es hasta 1970, cuando las autoridades religiosas la declaran doctora de la Iglesia católica.

Profundizando en la vida de esta santa, se debe señalar que desde su más tierna infancia Teresa se siente atraída por la religión católica, siendo ingresada en el Convento de monjas agustinas de Santa María de Gracia en 1531. Un año después, en 1532, la joven tiene

[161] Cabe destacar que existe una confusión acerca del año en el que se estrenó la cinta dirigida por los hermanos Beringola. Dependiendo de la fuente de información que se consulte, se puede ver que la horquilla temporal oscila desde 1925 a 1927. No obstante, y tras comprobar la prensa de la época, esta investigación puede confirmar que la película a estudio fue estrenada en 1926, esclareciendo de este modo todas las dudas posibles

que regresar al hogar familiar aquejada de una grave enfermedad. No obstante, su determinación a la hora de tomar el hábito carmelita lleva a la muchacha a huir de su casa en contra de la voluntad de su padre. Su nuevo destino es el Convento de la Encarnación de Ávila. En 1536, la joven Teresa consigue vestir el hábito y un año después, hace su profesión.

Una vez logrados sus objetivos, Teresa comienza una difícil etapa de angustia y enfermedad que se prolonga hasta 1542. Así, estos años de duro sufrimiento le llevan a confiar ilimitadamente en Dios y empieza a practicar el método de oración llamado de "recogimiento". Con el paso del tiempo, y gracias a que su salud había mejorado, la joven enseña a las monjas del convento de la Encarnación su nueva vida de oración. Posteriormente, Teresa comienza a reformar la orden del Carmelo, llegando a fundar una nueva orden religiosa de monjas descalzas y de clausura. Esta nueva congregación vuelve a los orígenes del Carmelo, por lo que en los conventos vivirán un máximo de quince religiosas, con voto de pobreza, aprendizaje y clausura. A pesar de su dedicación, y de que contó con la ayuda de sus hermanas y parientes más cercanos, Teresa no lo tuvo fácil. Finalmente, Teresa de Jesús fallece en Alba de Tormes, el 4 de octubre de 1582 a los sesenta y siete años de edad.

A lo largo de los años, la vida de Santa Teresa será narrada a través de múltiples disciplinas artísticas como son la literatura, el teatro, la pintura o la escultura. En lo que respecta al terreno cinematográfico español, la historia de la religiosa abulense no será llevada a la gran pantalla hasta 1926, fecha en la que se estrena la primera película de ficción basada en la vida y obra de Teresa de Jesús.

Antes de proseguir con el análisis de esta obra cinematográfica, y tras la búsqueda de información necesaria para la redacción de este epígrafe, esta investigación ha podido comprobar que, dependiendo de la fuente consultada, la cinta a estudio es nombrada de una u otra forma. Así, algunos investigadores titulan esta pieza como *Teresa de Jesús*, mientras que otros aseguran que el nombre original es *Escenas de la vida de Santa Teresa.* No obstante, el diario *Heraldo de Madrid* (09/06/1926) se refiere a la obra 1926 como *Santa Teresa de Jesús* (p. 4), utilizando así un nuevo título. A pesar de las múltiples opciones, esta tesis doctoral no ha podido esclarecer cual de estos tres títulos es el correcto y, por lo tanto, el escogido por los responsables de la cinta para este nuevo proyecto cinematográfico.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la obra a estudio, la película de 1926 fue dirigida y guionizada por los hermanos Beringola, Arturo y Francisco. Cabe destacar que tras la realización de este nuevo proyecto cinematográfico, ninguno de los dos hermanos Beringola volverá a dirigir una película, ya que ambos orientan sus carreras hacia otros ámbitos fílmicos.

En lo que respecta a la cinta de 1926, Arturo y Francisco[162] presentan al espectador una película biográfica, desarrollada dentro del cine silente español y rodada en blanco y negro. Además, la obra es filmada mayoritariamente en Ávila, aunque también cuenta con escenas grabadas en Toledo y Salamanca. En lo que respecta a la producción, Juan Vilá Vilamala es el profesional encargado de dicho aspecto. Atendiendo al elenco actoral, desconocido durante años, el investigador Adolfo de Mingo Lorente (2015) afirma que dicha obra fue protagonizada por "Manolo Góngora, José Tellaecha y también José (o Pepito) Fernández del Villar, figuras de gran popularidad en la escena teatral de aquel momento" (p. 774). Además, diversos periódicos de la época también confirman la participación de Jacinto Guerrero y Luis de Vargas, entre otros.

Prosiguiendo con el estudio de esta nueva cinta, y profundizando en el argumento de la misma, se debe señalar que los hermanos Beringola, guionistas y directores del proyecto a estudio, narran diversos momentos de la vida de Santa Teresa, con el fin de retratar los aspectos más importantes de su historia. Para ello, ambos realizadores comienzan su obra mostrando la infancia de la protagonista, reflejando en la gran pantalla su interés y su gusto por las novelas de caballerías, obras que leía con gran asiduidad cuando era pequeña. De ahí, la cinta se adentra en la adolescencia de la protagonista, para posteriormente mostrar su acceso al Convento de la Encarnación de Ávila. Además, en dicha obra también se recogen varias escenas de la fundación de la nueva orden. Finalmente, la obra de 1926 concluye con la muerte de la joven rodeada de ángeles y visiones angelicales. En este sentido, y ante tan místico desenlace, los hermanos Beringola no dudan en utilizar diversos efectos especiales, apariciones y visiones, otorgando valor y calidad técnica a la narración.

[162] El investigador Adolfo de Mingo Lorente (2015) considera que la obra de 1926 fue dirigida por "el fotógrafo y cineasta Francisco Beringola". No osbtante, Mingo considera probable que Arturo Beringola, hermano de Francisco, también participase en la obra (p. 774).

Continuando con el estudio de esta obra, el investigador Adolfo de Mingo Lorente (2015), autor del estudio *'Escena de la vida de Santa Teresa' (Francisco Beringola, 1926): El primer biopic cinematográfico sobre Teresa de Jesús*, asegura que en esta película se encuentra "la primera representación cinematográfica de la Transverberación del corazón de la Santa, un episodio de enorme importancia dentro de la configuración del discurso teresiano" (p. 771). Además, este experto afirma que la cinta de 1926 también incluía en su historia "lugares comunes habituales en la representación cinematográfica del siglo XVI, como la referencia a Guerra de las Comunidades y la aparición de Miguel de Cervantes, escritor con el que Santa Teresa mantenía un hipotético encuentro" (p. 772).

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de este *film*, se debe señalar que actualmente existen ejemplares incompletos de la cinta a estudio. Dichas copias, de tan sólo trece minutos de duración, han sido restauradas y conservadas por la Filmoteca Regional de Castilla y León. Así, y a través de estas imágenes, se puede establecer un contacto directo del metraje original y conocer de primera mano nuevos aspectos de la obra a estudio.

No obstante, y como se ha comentado anteriormente, las publicaciones relacionados con la obra de 1926 son escasas y poco precisas. Tras una exhaustiva búsqueda de información, esta investigación puede confirmar que existen varias noticias vinculadas al rodaje de la obra y su posterior estreno recogidas en el *Diario de Ávila*. No obstante, esta tesis doctoral incide en la falta de investigaciones previas relacionadas con la cinta o de estudios detallados de la película de los hermanos Beringola, hechos que dificultan el análisis pormenorizado de la misma.

Por otro lado, en 1962[163], treinta y seis años después del estreno de la primera obra cinematográfica basada en la vida de Teresa de Jesús, la joven santa vuelve a la gran pantalla. En esta ocasión lo hace de la mano del director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña. Esta nueva obra, al igual que la cinta original, lleva por título el nombre religioso de la joven abulense, *Teresa de Jesús*.

[163] En 1958, el realizador navarro Joaquín Hualde estrena un cortometraje documental titulado *Teresa de Ávila*. Para la realización de dicha obra, Hualde cuenta con la ayuda del guionista José L. Clemente para la redacción del guión. Así, Clemente llega a ser el encargado del guión de esta nueva obra producida por el NO-DO. Por otro lado, Hualde compagina sus funciones de director con las de responsable de fotografía en esta obra de 14 minutos de duración y que fue rodada en blanco y negro. Un año después de su estreno, la obra de 1958 obtuvo el premio Lábaro de Plata de la IV Semana Internacional de Cine Religioso de 1959 por sus mérito religiosos.

Cabe mencionar que esta no será la primera vez que el director Juan de Orduña lleva a la gran pantalla a un importante personaje histórico, ya que en sus películas se ha narrado la vida de grandes mujeres como Agustina de Aragón, la Leona de Castilla o Juana I de Castilla. De este modo, el realizador madrileño intercala, a lo largo de su filmografía, las historias más actuales con el cine de época.

Continuando con la obra a estudio, esta investigación debe destacar los múltiples problemas a los que tuvo que hacer frente, desde un primer momento, este proyecto cinematográfico. Atendiendo a la idea inicial, y como señala Rafael Nieto Jiménez (2012) en su tesis doctoral, "las primeras noticias del interés de Orduña en llevar a la pantalla la vida de Santa Teresa" (p. 678) se producen en 1948, una vez que el director madrileño finaliza el rodaje de *Locura de amor* (1948). No obstante, el guión de la cinta no obtuvo los permisos necesarios, por lo que el proyecto no pudo continuar. Posteriormente, fueron varios los directores, productores y guionistas que se interesan por la historia de la religiosa abulense, pero por diversas situaciones o contratiempos, nunca se llegaron a desarrollar dichos proyectos. Cabe destacar que muchas de las objeciones e impedimentos que recibieron estos trabajos previos fueron de índole religioso, mientras que el resto procedían por la censura política del momento. Finalmente, en 1962, y de la mano de Juan de Orduña, Teresa de Jesús volvió a la gran pantalla.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo realizador por Manuel Mur Oti, José María Pemán y Antonio Vich[164], guionistas de la obra a estudio en este epígrafe. Profundizando en el guión de la obra a estudio, esta investigación debe señalar que la realización del mismo fue complicada y laboriosa, ya que el resultado final es una combinación de un texto escrito por Manuel Mur Oti y su cuñado Antonio Vich, al que se le tuvieron que incorporar ciertos episodios escritos previamente por el escritor gaditano José María Pemán en 1957. En lo que respecta al resto de departamentos, Manuel Parada y César Benítez fueron los responsables de la música y la fotografía de esta obra, respectivamente. Por otro lado, este largometraje contó con un importante elenco actoral encabezado por Aurora Bautista, José Bódalo, José María Caffarel, Carlos Casaravilla, Antonio Casas, Félix

[164] Con respecto a la redacción del guión cinematográfico de la cinta a estudio, el investigador Rafael Nieto Jiménez (2012) estudia en profundidad, y de un forma detallada y minuciosa, dicho asusto. En dicha investigación, Nieto analiza, de forma cronológica, todo el proceso de redacción, los inconvenientes que se produjeron y las participaciones de los distintos procesionales.

Dafaurce, Manuel Dicenta, Antonio Durán, Roberto Rey, Ricardo Canales, Rafael Durán y Roberto Camardiel, entre otros.

Además, cabe destacar que durante la realización de esta obra el padre Pedro Tomás Navajas cumple las funciones de "asesor religioso", asegurando de esta forma el respeto y la veracidad de la historia a narrar. No obstante, dentro de sus ocupaciones también está la de mantener limpia e intachable la imagen de la Iglesia Católica, un matiz clave dentro de esta nueva obra cinematográfica. Así, la obra de Orduña logra el beneplácito de la censura del momento y de una comisión eclesiástica constituida para la ocasión. Debido a esto, y como se puede comprobar tras la visualización directa del *film*, la narración de esta película se centra de forma exclusiva en la figura de Santa Teresa, evitando hacer cualquiera referencia al contexto social, político o económico de la España del siglo XVI. De esta forma, el régimen franquista logra presentar la obra como una guía espiritual del nacional catolicismo, haciendo de la religión una de sus señas de identidad.

Con esta obra, Juan de Orduña presenta al espectador una película sonora, con una duración de 131 minutos y rodada en blanco y negro. Atendiendo al género cinematográfico de la pieza a estudio en este epígrafe, *Teresa de Jesús* (1962) debe ser considerada como una película biográfica donde el drama, la historia y la religión constituyen los tres pilares claves de la narración. En lo que respecta a la producción de la obra, fueron dos las compañías encargadas de esta nuevo proyecto, Agrupa Films Cooperativa Cinematográfica y Estela Films; mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de CEA Distribución.

Atendiendo al argumento de la pieza a estudio, esta cinta de corte biográfico narra la historia Teresa de Ahumada, una joven abulense internada por su padre en el convento de La Encarnación. Esta estricta decisión es tomada debido a los flirteos amorosos que don Pedro, primo de la joven, y don Álvaro, un caballero de la zona, tienen con su hija. Debido a esta situación, y ante la posibilidad de que la honra de la familia y de la propia Teresa sean mancilladas, don Alfonso, padre de la joven, decide que su hija emprenda un camino religioso.

Una vez allí, Teresa comienza a interesarse por el contenido de los libros que su tío don Pedro de Cepeda le regala durante sus visitas. Poco a poco, la imagen que Teresa tiene acerca de la religión, de Jesucristo y de la orden religiosa en la que se encuentra, cambia

completamente. A modo de protesta, y con la búsqueda de dicho objetivo, la protagonista comienza a autolesionarse, y así sentir el dolor que sintió Cristo. También deja de comer y de relacionarse con sus compañeras. La falta de alimento y las pocas fuerzas con las que se encuentra comienzan a causarle desmayos. No obstante, la joven monja justifica sus decisiones y sus consecuencias como ofrendas a Dios.

Más adelante, Teresa asegura que mantiene conversaciones con Jesucristo, persona que le guía y a la que desea complacer. Sus palabras ofenden a los demás religiosos, quienes cuestionan y desmienten las palabras de la joven. Poco a poco, y gracias a la insistencia y a las muestras de fe de la muchacha, Teresa de Ávila empieza a lograr sus objetivos, entre los que se encuentra, la reforma de la orden de los Carmelitas. Cabe señalar que dichos logros cuentan con ayudas externas, ya sean las de doña Guiomar de Ulloa, Fray Pedro de Alcántara o don Francisco de Salcedo, sus fieles amigos.

Prosiguiendo con la cinta, se puede observar como esta película realiza un detallado recorrido por los conventos fundados por Santa Teresa a lo largo y ancho del territorio español. Junto a sus fundaciones, también se retratan las dificultades, trabas, juicios y obstáculos a los que se debe enfrentar constantemente la protagonista. Una vez que su reforma cuenta con un peso suficiente y una organización clara, las fuerzas de Teresa no tardan en abandonarla, muriendo durante su visita a la Duquesa de Alba. Así, la joven protagonista abandona este mundo feliz de poder reunirse con su marido Jesucristo, para quién ha trabajado toda su vida y al que siempre ha querido complacer.

Finalmente, y gracias a su lucha, Teresa logra una renovación de la regla del Carmelo y de la forma en la que muchas hermanas del convento de la Encarnación entienden la religión. Los resquemores y las envidias eclesiásticas no son suficientes para impedir el objetivo autoimpuesto por una concienciada Teresa de Ávila.

Una vez establecido el argumento de esta obra, se puede comprobar que Juan de Orduña se centra casi exclusivamente en la figura de Santa Teresa, dividiendo la obra en dos partes claramente diferenciadas. Así, se debe señalar que la primera de ellas se basa en el *Libro de la vida*, escrito por la propia Santa Teresa, y la segunda, en la fundación monástica. En lo que respecta al desenlace del *film*, y como se ha comentado anteriormente, este cineasta concluye su obra con el fallecimiento de la protagonista en el Convento de Alba de Tormes.

Atendiendo al estreno del *film*, dicho evento se produce el 14 de mayor de 1942 en los cines Fantasio y Rialto de Madrid, lugares en los que la cinta llegará a permanecer 49 días en cartel. Este dato confirma el éxito de la nueva obra del director madrileño Juan de Orduña, y demuestra el interés del público por las películas de temática histórica. Además, la obra logra, en segunda instancia, la clasificación de Interés Nacional, un reconocimientos nacional que el público tenía muy en cuenta.

En lo que respecta a los expertos de la época, esta tesis doctoral ha querido destacar las palabras del investigador Rafael Nieto Jiménez (2012), quien asegura que la obra de 1961 es "una hagiografía de escasa índole aventurera que ofrecía al espectador una sucesión inacabable de personajes y episodios vitales de la santa que difícilmente podían resultar entretenidos" (pp. 690 – 691). Continuando con las declaraciones de Nieto, este autor no duda en calificar la película como "artificiosa y grandilocuente" (p. 699), en la que los diálogos "son poéticos como corresponde a la fama literaria de Santa Teresa, pero su teatralidad no es tan acusada y la interpretación de la actriz, aunque conserve ciertas poses de índole escénica, resulta más contenida que en las películas anteriores con Orduña" (pp. 699 – 670).

Por otro lado, el profesor e investigador Emilio C. García Fernández (1985), autor del libro *Historia ilustrada del cine español*, considera esta obra como "el último y acaso desesperado intento de volver al cine *de época*, entre cuyos ferreruelos y greguescos apenas si logrará levantar cabeza la santa abulense" (p. 145). Con estas palabras, Emilio C. García muestra su reticencia al cine de época, y da a entender, desde su punto de vista, que la obra de 1962 no logró todo el éxito que se esperaba de ella.

Atendiendo a la prensa de la época, esta tesis doctoral ha querido conocer las críticas publicadas con respecto a la obra a estudio. En primer lugar, esta investigación destaca las palabras que el crítico cinematográfico G. Bolín publica para el diario *ABC* (15/05/1962). Según Bolín, "Juan de Orduña se encontró […], con un guión excelente, y poniendo a su servicio toda su sensibilidad, su talento y su experiencia, ha conseguido una película de admirables calidades" (p. 82). Además, este crítico considera que con "una técnica original y personalísima (Orduña) mantiene siempre la atención del espectador, que en algunas escenas siente anudársele la garganta y humedecérsele levemente los ojos" (p. 82). Profundizando en los aspectos positivos, G. Bolín alaba la redacción del guión, los acontecimientos retratados

en la gran pantalla, la síntesis llevada a cabo sobre la vida de Teresa de Jesús, la calidad técnica del *film* y las interpretaciones de los actores encargados de dar vida a los personajes.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periódico *La Vanguardia Española* (25/05/1962) recoge las palabras del periodista murciano Antonio Martínez Tomás, quien califica esta película como "un film magnífico, que si bien no recoge en todo su detalle la vida de Santa Teresa de Jesús, compendia lo más destacado de su biografía" (p. 33). En este sentido, Martínez Tomas asegura que la labor del director madrileño ha sido "clara, directa, de noble mesura. Sin desviar a Santa Teresa de la idea que de ella no sugiere la historia y también la leyenda" (p. 33). Además, las palabras de este periodista también valoran positivamente el buen ritmo de la obra, las correctas escenas seleccionadas y la destacable calidad técnica del *film*.

Por último, esta tesis doctoral ha querido recoger los elogios que el catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela e investigador cinematográfico, Ángel Luis Hueso (2013), establece acerca de la interpretación que realiza la actriz protagonista Aurora Bautista. En este sentido, dicho experto considera a Bautista como el "soporte para presentar la transformación de una joven superficial en la tenaz reformadora del Carmelo" (p. 135). Sin embargo, con esta obra, la joven actriz pone fin a su relación artística y profesional con el director madrileño durante cuatro largometrajes[165]. Esto se debe, según señala el periódico *El País* (28/08/2012), a que el interés de la actriz por la obra de Orduña se vio frustrado por "un guión tan mutilado que se avenía más a la crónica beata de aquellos tiempos que a la reconstrucción histórica que ella pretendía" (p. 38)[166].

Como se ha podido comprobar a través de las críticas recogidas anteriormente, la obra de 1962 contó con una buen acogida por parte del público y de la prensa de la época. A través de ellas se alaban los aspectos técnicos y narrativos del *film* a estudio, y se elogia el trabajo del director de la obra y de la actriz protagonista. De este modo, la nueva cinta de Juan de Orduña logra su cometido, y con ella, el director madrileño consigue llevar a la gran pantalla la vida y obra de la religiosa abulense, Teresa de Jesús.

[165] *Locura de amor* (1948); *Pequeñeces* (1950) y *Agustina de Aragón* (1950).
[166] Galán, D. (28/08/2012) Aurora Bautista, un mito del cine español. *El País*. [En línea] http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/27/actualidad/1346103536_240611.html

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en esta tesis doctoral, se incidirá en las similitudes y diferencias existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que la cinta original de 1926 está actualmente incompleta, por lo que existen ciertas limitaciones a la hora de realizar este análisis comparativos.

Atendiendo a los aspectos técnico y artísticos, se debe señalar que existen ciertas diferencias entre ambas cintas, ya que Orduña incorpora el sonido a su metraje y aumenta la duración del mismo. En lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas rodadas en blanco y negro, su historia se centra en la vida de Santa Teresa, transcurren en la misma época y están categorizadas dentro del género biográfico. Continuando con el estudio de estas dos cintas, y debido a los más de treinta años de diferencia, resulta innegable afirma que la cinta de 1962 cuenta con una mayor calidad técnica y cinematográfica que la obra original. En ese sentido, Juan de Orduña incorpora a su metraje nuevos recurso fílmicos, muestra la evolución del séptimo arte a nivel creativo, montaje y presupuesto, y no duda en utilizar los conocimientos sobre el cine que se han desarrollado a lo largo de los años.

Profundizando en el argumento, y como se ha comentado anteriormente, estos tres cineastas realizan una cinta biográfica sobre la vida de Santa Teresa de Jesús. Para ello, destacan los momentos más importante de la vida de la joven abulense. Así, la joven castellanoleonesa, junto a sus vivencias, su lucha y sus principio morales y religiosos, son los puntos comunes entre ambas obras. En lo que respecta a la obra de 1927, los hermanos Beringola comienzan retratando la infancia de Teresa, una etapa de su vida no recogida en la posterior adaptación, y continúan con su adolescencia, su ingreso en el convento, su estancia y su lucha y sus últimos días antes de fallecer

Los responsables de estos dos *films* destacan ciertas situaciones clave en la historia de la joven santa y las repiten en sus nuevas creaciones audiovisuales, aunque Juan de Orduña profundiza, matiza y desarrolla de una forma más cuidada, extensa y minuciosa los logros y las luchas encabezadas por Teresa de Jesús. Mientras tanto, los hermanos Beringola deben sintetizar y destacar solamente aquellos acontecimientos más importantes. Por otro lado, la nueva obra de Orduña, más larga, detallada y técnicamente más cuidada que la pieza original de 1927, también realiza un extenso recorrido por la vida de Santa Teresa. Así, Orduña muestra al espectador cada uno de los momentos claves de la vida de la joven religiosa, desde

que Teresa es internada en el Convento de la Encarnación hasta sus últimos días de su vida. Sin embargo, y debido a que no se conservan ejemplares completos de la cinta original, esta investigación no descarta la existencia de más diferencias entre ambas cintas.

En definitiva, e independientemente del enfoque realizado por cada uno de los directores, ambos *films* retratan la vida de Santa Teresa, compartiendo una serie de acontecimientos comunes, atribuyendo unas características similares a la joven abulense y manteniendo una estructura similar, esta tesis doctoral se considera que la obra de 1962 dirigida por Juan de Orduña es un *remake* libre de personaje histórico de la película original filmada por los hermanos Beringola en 1927.

En otro orden de cosas, y como curiosidad, la vida de Santa Teresa también fue base argumental de diversos cortometrajes, documentales, serie y *TV movies*. No obstante, y a pesar de no ser material a estudio en esta tesis doctoral, debido a que no cumplen los requisitos marcados previamente, esta investigación ha querido dejar constancia, de una manera breve, de otras adaptaciones audiovisuales de la vida de este personaje emitidas en la pequeña nacional.

En 1964, dos años después del estreno nacional de la obra de Juan de Orduña, el argentino Enrique Cahen presenta el cortometraje *Teresa de la Hispanidad*, dentro de la serie "Corresponsal en España". En esta nueva obra se muestra de una forma paralela la vida de la joven abulense y a su vez, la colonización de América. Tres años después, en 1967, Jesús Fdez. Santos y Juan García Atienza estrenan un cortometraje titulado *Ávila mística de Santa Teresa* realizado en esta ocasión para TVE.

Varios años después, en 1973, el realizador española Pedro Amalio López dirige para Estudio 1 de TVE una nueva versión de la historia de la joven Teresa. En esta ocasión, la obra es titulada *Teresa de Jesús* y fue interpretada por Carmen Bernardos, Carlos Ballesteros y Maite Blasco, entre otros.

En la década de los 80, Teresa de Jesús cuenta con dos importantes adaptaciones. En 1982, nueve años después de la obra de Amalio López, el director madrileño César Fernández Ardavín estrena una serie documental titulada *Retablo de Santa Teresa de Jesús*. Esta obra fue producida por Aro Films y se encuentra estructurada en nueve películas de

entre seis y siete minutos de duración cada una. *Un poquito de manjar*; *Las sendas de Teresa*; *Una paloma en el olivar*; *Un alma en el purgatorio*; *Otra sementera* o *A trochas y mochas* son algunos de los títulos de estos cortometrajes dirigidos por Fernández Ardavín.

Dos años después, en 1984, TVE estrena la serie titulada *Teresa de Jesús*. Este proyecto es una producción televisiva con ocho episodios, de media hora de duración cada uno, dirigidos por Josefina Molina. La serie narra, de una forma rigurosa y detallada, la historia de la joven santa desde su infancia hasta su fallecimiento. Esta nueva obra, al igual que el elenco actoral, es elogiada tanto por la crítica como por los espectadores.

Dulcinea

- Original: *Dulcinea* (Luis Arroyo, 1947)
- Primer *remake*: *Dulcinea* (Vicent Escrivá, 1963)

En 1947, el actor madrileño Luis Rodríguez Arroyo, más conocido como Luis Arroyo, estrena su primera[167] película como director, una obra titulada *Dulcinea*. Con esta cinta, el joven actor madrileño da el salto a la dirección, combinando así estos dos cargos cinematográficos. Cabe destacar que la carrera artística de Arroyo comienza en 1940, fecha en la que empieza a trabajar como actor en varias películas, iniciándose así en el mundo del séptimo arte.

En otro orden de cosas, y atendiendo al largometraje a estudio en este epígrafe, se debe señalar que la ópera prima de Luis Arroyo está basada en una tragicomedia titulada *Dulcinée* y escrita por el dramaturgo francés Gaston Baty en 1938. Profundizando en dicha pieza, esta obra francesa fue redactada en prosa y está estructurada dos partes, que a su vez se dividen en ocho cuadros.

En relación al argumento de dicha pieza teatral, Gaston Baty centra su historia en el personaje de Dulcinea del Toboso, protagonista femenina de la famosa obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605), una de las novelas más importantes de la literatura española. Por su parte, el personaje que describe Cervantes en la

[167] Luis Arroyo sólo realizará dos películas más como director cinematográfico, *Aquellas palabras* (1949) y *Las horas que pasan* (1956), siendo esta última un cortometraje documental.

novela es una mujer imaginaria e idealizada, inspirada en la campesina Aldonza Lorenzo. A pesar de que en la novela de 1615 esta joven nunca aparece físicamente, sí es nombrada y reclamada en múltiples ocasiones, un hecho que permite considerarla como una protagonista más de la historia.

Profundizando en el personaje femenino creado por Miguel de Cervantes para la novela de 1615, el investigador Ferran Herranz (2016), autor del libro *El Quijote y el cine*, sostiene que Dulcinea ha sufrido, a lo largo de las diversas adaptaciones del personaje, "una evolución interpretativa hacia arquetipos femeninos que Cervantes no llegó a plantear en su figura" (p. 181). Todo ello, "pese a su presencia idealizada y nunca física" (p. 181) de la joven. Por lo tanto, este personaje se adecua con facilidad a las historias en las que participa, adaptándose a nuevos enfoques narrativos o mostrando personalidades distintas a la original.

Atendiendo a la evolución del personaje de referencia, Herranz realiza en su estudio un breve resumen de las varias de las alteraciones que el personaje original de Dulcinea sufre a lo largo de algunas de las adaptaciones en las que aparece:

> Frente al retrato de una Dulcinea que ignora y desalienta al caballero, bien riéndose directamente de él (Pabst) o confirmándole que nunca le amará (ópera de Massent), un buen número de adaptaciones del *Quijote* […] han dispuesto una Dulcinea libertina, en ocasiones ramera, burlona con el caballero, pero en última instancia de buen corazón y dispuesta a la redención –que puede ir del camino hacia la honestidad y la religión al martirio o al sacrificio- por medio de un amor imposible (p. 181).

De este modo, y como se ha podido comprobar, esta joven cervantina se adapta a los requisitos o a las directrices de aquellos directores, escritores, dramaturgos o músicos que deciden incorporarla en sus proyectos. Para ello, estos profesionales toman la figura base del personaje para, posteriormente, adecuarla a la nueva historia, ya sea modificando su personalidad, su forma de relacionarse o su desarrollo personal.

Por otro lado, y volviendo a la obra de Baty, se debe señalar que *Dulcinea* (1938) es la primera pieza teatral escrita por este dramaturgo francés. En ella, y como señala el investigador Ferran Herranz (2016), se "cristianiza el entorno, los personajes y sus

intenciones para construir una tragedia de redención y martirio, plagada de excesos e impregnada de una mórbida recreación en el flagelo" (p. 181).

Antes de profundizar en el argumento narrativo de la obra de 1938, esta tesis doctoral ha querido destacar las palabras del investigador Luis López Jiménez (1995), autor del estudio titulado *La adaptación española de Dulcinée de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa*, quien contextualiza las referencias literarias utilizadas por Baty a lo largo de su obra:

> *Dulcinea* de Gaston Baty es una obra teatral –"tragicomedia" la llamó su autor- aunque inspirada en la primera parte del texto del *Quijote*, enriquecida con personajes de la época –el Lazarillo, el Ciego e incluso el propio Cervantes-. La segunda parte enlaza con la muerte de don Quijote y constituye el nacimiento de la flor de santidad y martirio de Aldonza Lorenzo, que hace el papel de Maritornes de la escena. Aquí la inspiración en el texto cervantino da paso a una interpretación del autor, pero basada en el espíritu quijotesco (p. 327).

Continuando con el estudio de esta pieza teatral, esta investigación ha podido comprobar las múltiples conexiones que existe entre la pieza de 1938 y el universo cervantino creado por Miguel de Cervantes en su novela *Don Quijote de la Mancha* (1615). Atendiendo a esta vinculación, la investigadora Marcela Ochoa Penroz (1997), autora del libro *Reescritura del Quijote,* incluye en su publicación una breve recopilación de los elementos cervantinos que el dramaturgo francés ha incorporado a lo largo de su nuevo proyecto teatral:

> Baty demuestra poseer un conocimiento minucioso de la novela cervantina. En su obra menciona a los dos mercaderes toledanos, el episodio de los molinos de viento, la aventura de los ejércitos, el mago Frestón, la penitencia en Sierra Morena, el manteo de Sancho, la carta a Dulcinea, el yelmo de Mambrino, la carreta de Angulo el malo, el testamento de don Quijote, el enjaulamiento del hidalgo para volverlo a su pueblo, el Caballero de los Espejos, Clavileño, las burlas de los duques, y el casamiento de la hija de Sancho con Lope Tocho. Al ama, sin embargo, se la bautiza como doña Rodríguez Tamaya y Burlacos (p. 108).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la publicación de dicha pieza teatral en España, se debe señalar que Humberto Pérez de la Ossa fue el encargado de traducir al castellano la pieza teatral de 1938. Una vez finalizada dicha tarea, en 1941, la Compañía del Teatro Nacional decide llevar a los escenarios esta nueva traducción. Para ello, Ana Mariscal y Manuel Arbó fueron los encargados de interpretar a los personajes protagonistas, dando vida así a Dulcinea y Sancho Panza, respectivamente. Cabe destacar que esta traducción será la base argumental sobre la que se sustenta la cinta de 1947 dirigida y guionizada por Luis Arroyo.

Atendiendo al argumento de la pieza teatral de referencia, Gaston Baty narra la historia de Aldonza, una joven mesonera que trabaja en la venta de Juan el Zurdo en El Toboso. Esta muchacha, que además de camarera también tiene encuentros sexuales con los clientes, no está disponible en el preciso instante en el que aparece Sancho Panza. Este personaje, escudero de don Quijote, llega al mesón preguntando por Dulcinea del Toboso, a quien debe entregar una carta escrita por su amo. En ese momento, unos clientes que se encuentran allí hacen creer a Sancho que Aldonza es en verdad Dulcinea, pero que está encantada como una campesina. Sancho acepta, le entrega la carta y se va del lugar. Debido a que Aldonza no sabe leer, un cliente que se encuentra por allí le explica lo que está recogido en dicho documento, intrigando a la joven con las palabras de don Quijote.

Poco después, Sancho regresa a casa, y le confirma a su amo que la carta destinada a Dulcinea fue entregada sin complicaciones. Pasado un tiempo, el escudero regresa al mesón de El Toboso, pero en esta ocasión, el susodicho reniega de su señor, asegurando que todo lo que explicó en su primera visita era mentira y se trataban de invenciones. Ante las palabras de Sancho, Dulcinea se molesta y no duda en defender a su caballero. Además, la joven insiste en ir a ver a su amado, haciendo que Sancho vuelva a cambiar de opinión con respecto a don Quijote.

Mientras tanto, lejos de allí, se encuentra un don Quijote muy enfermo que todavía no quiere abandonar este mundo. El famoso caballero no está solo, ya que sus seres queridos lo acompañan e intentan que recupere la cordura que perdió hace tiempo. Por su parte, la ama de llaves del caballero explica al cura y al barbero las locuras que su amo hacía durante sus viajes. No obstante, y a pesar de su enfermedad, don Quijote redacta su testamento, defendiendo la existencia de lo que los libros de caballería recogen en sus páginas. A pesar de

su insistencia, los presentes en la habitación piden al enfermo que firme el testamento con su nombre real, y no como don Quijote. Este hecho impediría dar por válido dicho documento, por lo que el pobre enfermo debe confesar, obligado y casi en susurros, que todo se lo ha inventado y que Dulcinea no es más que fruto de su imaginación. Una vez producidas esas palabras, don Quijote fallece en su cama.

Segundos después de la muerte del caballero, Aldonza llega al lugar y descubre lo ocurrido. Con la ilusión de poder conocer más de su enamorado, la joven mesonera pide a Sancho que le cuente cosas de don Quijote. Este escudero no duda en inventar situaciones, diálogos y acciones que dibujan a un don Quijote aventurero, bueno y humilde. Además, este personaje logra convencer a la joven Aldonza para que se preocupe por los pobres y los desamparados al igual que hizo su enamorado en vida. La mesonera no duda en llevar a cabo lo que Sancho le pide y rápidamente comienza su cometido.

Durante esta nueva etapa, Aldonza ayuda, de forma totalmente desinteresada, a los mas desfavorecidos. No obstante, sus buenas acciones se malinterpretan en multitud de ocasiones, llegando a ser considerada una ladrona o incluso, a ser perseguida por la justicia. A largo de todos estos acontecimientos, la joven protagonista se encuentra con un grupo de ladrones que deben permanecer ocultos por problemas con las autoridades. Estos personajes atemorizan a la muchacha, llegando incluso a burlarse de ella o a hacerle creer que realiza milagros. En lo que respecta a este último punto, Aldonza debe besar una falsa úlcera ubicada en la cara de un mendigo, una vez realizado su cometido, este hombre se quita la úlcera asegurando que ese gesto había propiciado un milagro. No obstante, lo que la mesonera no sabe es que el susodicho utiliza esa falsa herida para dar pena mientras pide caridad por la calle, y que puede ponérsela y quitársela cuando quiere.

Finalmente, Aldonza es detenida y llevada ante la Audiencia de Toledo, lugar en la que es juzgada. Durante el juicio, la joven no duda en defenderse de todas acusaciones que recaen sobre ella. No obstante, los testigos citados a declarar niegan las palabras de la mesonera, confirmando que todo era mentira o simplemente, invenciones de la protagonistas. Estas palabras ocasionan un gran dolor a la joven, haciendo que dude de todo lo ocurrido, ya que no logra diferenciar los hecho reales, de los inventados. En los últimos momentos de la obra teatral, Aldonza no es condenara y decide salir a la calle, lugar en el que se encuentra con una multitud enfurecida con ganas de tomarse la justicia por su mano. A pesar de sus

buenas intenciones, la joven no soporta la ira de los habitantes de la zona y termina falleciendo.

Una vez detallado el argumento de esta obra, y como se ha podido comprobar, Baty narra una historia trágica en la que convergen elementos inesperados con situaciones inevitables. En esta obra de teatro, la bondad y generosidad de la protagonista choca con la desconfianza y el miedo de la gente de la zona. Además, en esta obra se retrata la poca cultura de la sociedad de la época, el terror a lo desconocido y, en ciertas ocasiones, la brutalidad de ciertos personajes.

En este proyecto teatral, Gaston Baty utiliza como base argumental dos pilares fundamentes: la historia de don Quijote de la Mancha y las referencias religiosas de las Sagradas Escrituras. Debido a esto, el espectador o lector de la obra se encuentra con personajes, situaciones y tramas pertenecientes al universo cervantino creado en 1615 y con acciones y gestos de temática religiosa como la bondad, la entrega constante a los demás y la gratitud, acciones que se ven reflejadas en la joven Dulcinea y su preocupación por los más desfavorecidos.

Como último punto a tratar respecto a la pieza teatral de referencia, esta investigación ha querido destacar las palabras del investigador Ferran Herranz (2016), quien asegura que la protagonista de esta historia "quiere sacrificarse para que "Dulcinea" viva y Aldonza quede libre de su pasado miserable" (p. 183). De este modo, la joven Aldonza puede limpiar todos aquellos pecados cometidos en vida y Dulcinea podrá permanecer siempre viva.

Por otro lado, y atendiendo al terreno cinematográfico, en 1947, el director y actor madrileño Luis Arroyo estrena la que fue su ópera prima, una película titulada *Dulcinea*. Este largometraje, una cinta biográfica centrada en la vida de Dulcinea del Toboso y protagonizada por Ana Mariscal y Manuel Arbó, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por Gaston Baty en 1938. Cabe destacar que esta obra es la primera adaptación cinematográfica nacional de la pieza teatral de referencia. Además, y como se puede comprobar, Arroyo mantiene y respeta el título de la obra de 1938, anticipando al espectador que la historia a narrar se centrará en la joven Dulcinea.

Con esta obra, Arroyo comienza su carrera como director cinematográfico, un cargo fílmico que desempeñará hasta en dos ocasiones más. No obstante, el joven madrileño no dejará de lado el mundo de la interpretación, ya que continuará siendo actor hasta un año antes de su fallecimiento.

Atendiendo al equipo técnico y artísticos partícipe en dicha obra, esta investigación destaca el trabajo realizado por Luis Arroyo, director y guionista[168] de este nuevo proyecto cinematográfico. Continuando con el resto de departamentos, Manuel Parada, Manuel Berenguer, Juan J. Doria y Eduardo Manzanos fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la producción de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral elegido para esta obra, y como se ha comentado antes, esta cinta estuvo protagonizada, entre otros, por Ana Mariscal, Manuel Arbó, Carlos Muñoz, Ángel de Andrés, Lola del Pino, José Jaspe, Santiago Rivero, Manuel Requena, Luis Peña, Ángel Martínez y Concha López Silva. En este sentido, cabe destacar que muchos de ellos ya habían dado vida a sus personajes en la versión traducida de la obra teatral de Gaston Baty.

Con esta obra, el director Luis Arroyo presenta al espectador una película dramática, con una duración de 110 minutos y rodada en blanco y negro. Por otro lado, y atendiendo a la productora encargada del proyecto, la cinta de 1947 fue llevada a cabo por la compañía madrileña Chapalo Films, una compañía propiedad de Isidro Sáenz de Heredia. No obstante, y como señala el investigador Imanol Zumalde (2005), a esta película "se sumó a título de entidad colaboradora el empresa madrileña Galatea Films" (p. 224), quien terminaría poseyendo finalmente la propiedad de la obra.

En otro orden de cosas, y atendiendo al rodaje de la obra a estudio en este epígrafe, se ha podido comprobar que la cinta de 1947 se filma prácticamente en estudio. Este hecho hace que los planos exteriores sean escasos, y tan sólo se utilicen para contextualizar los lugares donde se desarrollan las tramas, ya sean planos de Toledo, de las tierras manchegas o de la venta de El Toboso. En este sentido, todos estos planos fueron rodados, de forma exclusiva, en la provincia de Toledo, evitando así utilizar cualquier otra localización.

[168] Imanol Zumalde (2005) asegura que "Luis Arroyo, ayudado por la pericia literaria de Huberto Pérez de la Ossa, da forma de guión a la obra teatral" (pp. 223 - 224).

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de este *film*, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1947 dirigida por Luis Arroyo. De este modo, se podrá visualizar de una forma directa del contenido filmado en ella, y conocer todos los aspectos estéticos y argumentales de la misma.

Profundizando en el argumento de esta pieza cinematográfica, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950). Volumen F-4*, resume, de la siguiente manera, la historia filmada por Luis Arroyo:

> En la Audiencia de Toledo se está celebrando el juicio contra Aldonza Lorenzo, acusada de hechicería. La declaración del primer testigo nos lleva al pasado, a la época en que Aldonza era una ignorante joven que trabajaba en la venta del Toboso. Hasta allí llega un día Sancho con una carta de amor de su señor don Quijote para la imaginaria princesa Dulcinea. La gente de la venta se burla de la muchacha y, para divertirse, le hacen creer que la carta es para ella. Aldonza se transforma y se crea a si misma a imagen y semejanza de la Dulcinea ideada por don Quijote. Al morir éste, y para consolarla, Sancho le dice que la última voluntad de su señor ha sido delegar en ella la obra de "Socorrer a los menesterosos y enderezar entuertos". Aldonza se tomar en serio este mandato y, debido a lo profundo de su fe, llega a obrar milagros. Hasta que un día alguien le confiese toda la verdad. Burlada y espiritualmente derrotada, Aldonza, de nuevo en el juicio, solicita que se le permita entregarse a la multitud que reclama su muerte. El populacho se apodera de ella y muere quemada en la hoguera como si se tratase de una hechicera (p. 138).

Como se ha comentado anteriormente, esta nueva obra cinematográfica basa su argumento en la pieza teatral *Dulcinea* (1939), un proyecto del dramaturgo francés Gastón Baty. No obstante, esta nueva historia fílmica también se ve influenciada por la famosa novela *Don Quijote de la Mancha* (1615) y por las Sagradas Escrituras. De este modo, la película de 1947 combina estas tres obras en su narración.

En lo que respecta a la estructura de la esta película, y como se ha desarrollado en la sinopsis de la misma, esta película está contada a partir de un *flashback* que se inicia desde que la protagonista comienza a narrar sus aventuras en la Audiencia de Toledo. Anteriormente, durante los primeros minutos de metraje, Dulcinea es acusada de hechicería

por la autoridades del lugar . Continuando con la obra, y profundizando en su estética, el investigador Imanol Zumalde (1997) analiza, a lo largo de su estudio, los siguientes aspectos:

> El film de Arroyo acredita una puesta en escena extremadamente barroca y sobrecargada […] perfectamente arropada por una iluminación tendente al claroscuro y a la penumbra característica de la pintura del Barroco lo cual constituye, en primera instancia, el correlato icónico más pertinente con la ubicación histórica de la peripecia, y en segundo, una elección estética consecuente con la idea de la muerte que ensombrece todo el film. El resultado es un ambiente falto de aire, opresivo, abigarrado y angustioso, radicalmente disociado, en definitiva, con el supuesto entorno en el que se desarrolla la acción: la inabarcable y cegadora llanura manchega en la que, como bien se dice al comienzo del film de Escrivá, escasean los árboles y los hombres (p. 204).

A través de estas palabras, y tras la visualización directa de dicho film, se debe señalar que la primera película de Luis Arroyo cuenta con una estética de influencia barroca, lo que ocasiona una saturación de elementos en las imágenes. Ante a esta tendencia, el espectador se siente agobiado y confuso debido a la gran cantidad de información presentes en las imágenes. No obstante, dicho barroquismo se contrapone a la amplitud, soledad y vacío de los campos manchegos donde se desarrolla la historia. Además, Ferran Herranz (2016) asegura que:

> El film de Arroyo se sumerge en el abismal contraste entre su historia y su discurso, y su innegable valor estético y atractivo visual se ven lastrados por lo caduco de sus personajes y diálogos, por lo cargante de su moralidad y su apelación al exceso en la relectura cristina de la obra cervantina (p. 187).

Como último punto a tratar, esta investigación ha querido destacar las palabras que Ferran Herranz (2016) establece en su investigación. Así, este estudioso cinematográfico asegura que la cinta de 1947 "constituye una ilustración del texto teatral que recoge, al pie de la letra, los sucesos relacionados en la sinopsis del mismo, respetando los diálogos casi con exactitud" (p. 185). En este sentido, y como se ha podido comprobar durante la visualización directa de la obra, Arroyo evita suprimir las escenas más escabrosos del texto teatral original, manteniendo dicho contenido en su película.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, la ópera prima de Luis Arroyo no logra una buena acogida durante su estreno, llegando incluso a ser efímera su presencia en los cines. En este sentido, Imanol Zumalde (2005) asegura que ciertos establecimientos retiraron la obra de 1947 el mismo día de su estreno, corroborando dicha falta de interés por la cinta (p. 224). Uno de los motivos es la falta de actualidad en el tema tratado por el director madrileño, ya que el espectador no quería ver este tipo de cine. Cabe destacar que las crónicas de la época "no son divergencias al respecto, sólo redimieron de ella la actuación de Ana Mariscal" (Zumalde, 1997, p. 203).

A modo de ejemplo, esta investigación ha querido incorporar las palabras publicadas en el periódico *ABC* (10/06/1947) con respecto al estreno de la obra de 1947. De este modo se podrá obtener una visión directa de la mala acogida que obtuvo el *film* de Luis Arroyo durante su estreno. Así, este diario considera que la nueva obra del director madrileño "se hace excesivamente lenta, y la fuerza poética y dramática, que podía tener, se diluye en su misma lentitud, en su monosidad algo agobiante" (p. 24). Además, esta publicación asegura que "más que una película, el "film" se antoja compuesto con una serie de fotografías pegadas una tras otra en un álbum, cuyas hojas van pasando" (p. 24). Como último aspecto a tratar, esta reseña critica la teatralidad de las escenas y la falta de cinematográfica en el proyecto.

Por otro lado, en 1963, el director, productor y escritor valenciano Vicent Escrivá estrena la película *Dulcinea*[169]. Esta obra, un angustioso drama protagonizado por Millie Perkins y Folco Lulli, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por Gaston Baty en 1938. Cabe destacar que esta obra es la segunda adaptación cinematográfica nacional de la pieza teatral de referencia. Además, y como se puede comprobar, Orduña mantiene y respeta, al igual que Arroyo, el título de la obra de 1938, anticipando al espectador que la historia a narrar se centrará en la joven Dulcinea.

Profundizando en nueva película, Escrivá realiza una versión fílmica libre de la obra teatral de referencia, adaptando a su manera la obra de 1938. Además, este proyecto

[169] El título en italiano de esta obra es *Incantesimo d'amore.*

cinematográfico es una coproducción hispano – italiana, por lo el director valenciano obtiene doble financiación para su película.

Atendiendo al equipó técnico y artístico partícipe en la cinta de 1963, esta investigación destaca el trabajo realizado por Vicent Escrivá, director, productor y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión, dicho cineasta contó con la ayuda de Ramón D. Faraldo. Continuando con el resto de departamentos, Giovanni Fusco, Godofredo Pacheco, Pablo G. del Amo, Enrique Alarcón y Victor María Cortezo fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje, la dirección de arte y el diseño de vestuario empleado en la película, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, esta metraje contó con Millie Perkins, Folco Lulli, Walter Santesso, Vittoria Prada, Pepe Rubio, Andrés Mejuto, Antonio Garisa, Ana María Noé y José Guardiola, entre otros.

Con esta película, Vicent Escrivá presenta al público un drama, con una duración de 94 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo la compañía nacional Aspa Producciones Cinematográficas S.A., mientras que a nivel internacional, la empresa responsable fue la productora italiana Nivifilm S.p.A.

En lo que respecta al argumento, el investigador José Luis Castro de Paz (1997) resume de la siguiente manera la historia filmada por Juan de Orduña en la cinta de 1963:

> En una aislada venta de El Toboso, en la áspera tierra manchega, desolada por las guerras y la sequía, Maese Pedro interpreta con sus marionetas, ante un imprevisto y distinguido público compuesto por el cardenal Acquaviva y su séquito, la historia del hidalgo Don Quijote, caballero andante, enamorado servidor de bella Dulcinea, a la que nunca ha visto. Aldonza, moza de venta, queda fascinada por la posibilidad de que tan idealizado y generoso amor exista, toda vez que ella debe entregarse, por penuria y no sin asco, a mucho más carnales (y remuneradas) prácticas amorosas. Al margen de la comunidad, sin acceso a la iglesia por causa de su oficio pero apetecida por los feligreses, acude a rezar ante una humilde imagen de la Virgen, rogando esa noche un milagro por el que un amor así pueda tenerla por objeto. Poco después Sancho, al que un moribundo Don Quijote ha encargado entregar una carta a Dulcinea, encuentra a Aldonza, en cuya belleza encarna, entre la forzada convicción y

el doloroso agotamiento, el amor de su señor. La joven, tras pagar para que le lean la amorosa misiva, sucumbe ante el milagro y, tras enterarse del paradero de Don Quijote y escuchar su voz que la llama, sale a su encuentro, abandonándolo todo. Definitivamente convertida en la imaginaria dama, la muchacha se echa a los caminos, continuando la labor del caballero andante, defensor de los pobres y los desamparados. La peste asola la zona y Dulcinea, pese a la pena de muerte decretada para quien rompa la cuarentena, ayuda al joven Diego a que su prometida, a punto de morir, no sea quemada, sacándola a la calle. Descubierta, ella se niega a admitir que no es quien dice ser […]. A su vida pasada, prefiere la muerte (p. 528).

Como se puede comprobar, esta nueva obra mantiene el argumento original de la pieza teatral de referencia. En ella, Aldonza vive los mismos acontecimientos que en la obra de 1938 ya que el director valenciano respeta la estructura narrativa de la pieza base. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, Vicent Escrivá realizará ciertos cambios que serán analizados a lo largo de este epígrafe. Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de esta nueva obra cinematográfica, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1963, lo que permite realizar un visionado directo del material filmado y conocer los todos los aspectos del metraje.

En otro orden de cosas, el investigador Rafael de España (2007), autor del libro *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, este estudioso cinematográfico contempla la posibilidad de que la cinta de 1963 también esté inspirada en otros proyectos cinematográficos de los cuales tomaría como referencia diversos aspectos estéticos y narrativos:

La *Dulcinea* de Escrivá está inspirada, más que en la pieza de Baty –de la que se desvía notablemente- en *El lazarillo de Tormes* de César Ardavín (1959), film académico de cuidada estética […], y en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman (*Det Sjunde inseglet*, 1957): del primero toma todo el concepto paisajístico, haciendo de la aridez de la meseta castellana un elementos más de la trama y sugiriendo una reflexión sobre las débiles bases del Imperio español, mientras que del segundo recoge la estabilidad en tratar el tema religioso y, de forma más literal, toda la escena de la peste (que no existe en el original) y el final de la heroína quemada como bruja (p. 85).

Continuando con el estudio la cinta de 1963, esta nueva película reduce la teatralidad propia de la pieza de referencia y potencia la cinematográfica requerida en la obra. Este último aspecto lo logra aumentando las escenas en exteriores y mejorando los planos, ángulos y enfoques utilizados durante su filmación. Además, esta cinta incorpora simbolismos a la historia, tramas secundarias y la presencia de nuevos personajes.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las palabras del investigador Ferran Herranz (2016), se debe destacar que este proyecto cinematográfico, a pesar de utilizar el texto original como fuente de referencia, intenta "establecer sus propios vínculos intertextuales" (p. 185). Además, tanto la película de 1947 como la cinta de 1963 mantienen "una refracción constante con la obra cervantina" (p. 185). Sin embargo, Vicente Escrivá se distancia de la obra teatral de 1938 al introducir ciertos elementos nuevos, a los que el cineasta otorga una gran importancia.

Antes de concluir el análisis individual de la película de 1963, esta tesis doctoral ha querido valorar los logros cinematográficos cosechados por el nuevo proyecto de Vicent Escrivá. Para ello, se debe destacar la participación de esta cinta en la sección informativa de la Mostra de Venecia en 1963; los dos premios obtenidos por el Círculo de Escritores Cinematográficas [170] y los tres galardones otorgados por el *Sindicato Nacional de Espectáculo*[171].

Por otro lado, y profundizando en las valoraciones de los expertos cinematográficos de la época, se ha podido comprobar que esta nueva obra obtiene buenas críticas, en las que se alaba el trabajo realizado por Escrivá y por los actores partícipes en el largometraje. Por su parte, el investigador Ferran Herranz (2016) califica esta obra como un "film plagado de aciertos estéticos y prolijo en composiciones pictóricas" (p. 188) destacando así la calidad fotográfica de la obra.

En este sentido, el crítico teatral y cinematográfico Gabriel García Espina explica para el diario *ABC* (17/05/1963) la buena base argumental sobre la que se sustenta el nuevo proyecto del cineasta Vicente Escrivá, una historia con la que ha trabajado de forma respetuosa y con los conocimientos de "quien sabe a fondo el tema inmaculado y sutilísimo

[170] Los premios fueron: Mejor Película y Mejor Fotografía.
[171] Los premios fueron: Mejor Película, Mejor Director y Mejor Fotografía.

que maneja" (p. 79). Por otro lado, García Espino no duda en asegurar que "el rigor de los encuadres, con profundos enfoques de términos lejanos como buscando una rima dramática a cada coyuntura escénica, tiene una resonancia, una reminiscencia del mejor cine clásico del género" (p. 79).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. De este modo, y tras un detallado estudio comparativo, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnico y artísticos, se ha podido comprobar que ambas cintas son idénticas, ya que son películas sonoras, rodadas en blanco y negro, categorizadas dentro del género dramático y cuyos argumentos se basan en una pieza teatral común. Sin embargo, y en lo que respecta a las diferencias, estos dos largometrajes tienen duraciones distintas, siendo mayor el *film* de 1947.

Continuando con el estudio comparativo de estas dos cintas, esta investigación debe señalar que ambas obras presentan estructuras narrativas distintas, ya que la forma en la que se presentan los acontecimientos difiere una de otra. Cabe destacar que la principal diferencia reside en la falta de linealidad de la obra original. Profundizando en este aspecto, y tras el visionado directo del film, se ha podido observar que la narración de Luis Arroyo sigue el siguiente esquema: presente – pasado – presente, ya que el cineasta utiliza una narración preactiva. En este sentido, el director de la cinta de 1947 incorpora a su narración un flashback, un elemento temporal que se desarrolla a lo largo de casi toda la película. De este modo, la película de 1947 comienza en la actualidad, para posteriormente dar un salto al pasado, y desarrollar a través de un *flashback* todo lo ocurrido previamente hasta llegar de nuevo al momento en el que se inicia la narración. Por el contrario, la cinta de 1963 evita incorporar dichos saltos temporales a su narración, desarrollando los acontecimientos de una forma lineal, cronológica y sin alteraciones.

Por otro lado, y atendiendo a la ambientación empleada, ambas obras se desarrollan en localizaciones muy similares, manteniendo así las características típicas de las tierras manchegas. De este modo, estas dos películas muestran paisajes llanos, amplios y áridos a lo largo de sus desarrollos. Además, estas dos cintas respetan el mesón en el que trabaja la joven protagonista, los trayectos de Sancho Panza por las tierras del lugar, la casa de don Quijote y las calles de la ciudad a la que acude Dulcinea. En este sentido, también se debe señalar que

ambas piezas transcurren en el mismo espacio temporal, manteniéndose así la época original, la sociedad presente en ella y todos los elementos presente en dicho momento.

Profundizando en los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Aldolza, Sancho Panza, don Quijote, los amantes de la joven mesonera y el dueño de la taberna donde trabaja la muchacha. Por otro lado, Escrivá no duda en eliminar la presencia de Juan, Justicia, Diego y Pedro, e incorporar Esta decisión conlleva a que la cinta de 1963 también carezca de las tramas personajes de dichos personajes. No obstante, el director valenciano a Diego y al peregrino que estafa a la joven protagonista.

Atendiendo al argumento de estas dos obras, esta investigación ha podido comprobar que ambos *films* narran una misma historia. Para ello, los responsables de estas dos obras han respetado el esquema narrativo de la pieza teatral de referencia, manteniendo los acontecimientos claves de la historia original, los personajes protagonistas y las trama principales. De este modo, y a pesar de que se han realizados ciertas modificaciones narrativas e incorporaciones, ambas cintas continúan siendo fieles a la historia base.

Profundizando en dichas similitudes, estas dos obras muestran como Aldonza, una joven mesonera manchega, se encuentra con Sancho Panza cuando este llega al mesón en el que trabaja la protagonista. Por su parte, este personaje tiene la misión, impuesta por su señor don Quijote de la Mancha, de entregar una carta a una muchacha llamada Dulcinea. Tras varios malentendidos, Sancho cree que Aldonza es dicha mujer y no duda en darle el documento que su señor ha escrito. Ante este giro de los acontecimientos, y tras leer la carta que Sancho le entrega, Aldonza comienza a interesarse por don Quijote e incluso empieza a creerse que ella es Dulcinea.

Poco después, Sancho vuelve al mesón y ambos personajes hablan de nuevo. A partir de ese punto, Aldonza decide ir a ver a don Quijote acompañada de Sancho. Poco antes de su llegada, don Quijote muere, por lo que la mesonera debe escuchar de boca del escudero todas las batallas de su enamorado. Sancho no duda en comentar las anécdotas que vivieron juntos, llegando a inventarse ciertas situaciones y engrandeciendo la figura de su señor. En ese momento, y tras todo lo escuchado, Aldonza decide cambiar de vida y ayudar a los más necesitados.

Tras esta decisión, la joven protagonista vive momentos de burla, tensión e incomprensión por parte de los habitantes del lugar. Hasta tal punto llegan estas situaciones que Aldonza es detenida y juzgada delante de un tribunal. Finalmente, y tras comprobar a través de las declaraciones de varios testigos que muchos de los acontecimientos descritos no ocurrieron como la joven cree, Aldonza es liberada. En ese momento, la protagonista decide salir a la calle y esperar a que muchedumbre enfurecida se tome la justicia por su mano.

Por otro lado, y en lo que respecta al contenido de la cinta original eliminado en el metraje de 1963, Vicent Escrivá reduce el número de situaciones en las que la joven ayuda a los demás, obvia las escenas en las que la mesonera tapa a un hombre que tiene frío y también las imágenes en las que la protagonista socorre a una mujer que se está muriendo. Continuando con el análisis de estos dos *films*, y en lo que respecta a las incorporación, este cineasta valenciano no duda en incluir nuevos momentos en la vida de los personajes, añadiendo escenas como el paseo de Dulcinea por la playa mientras que la joven se encuentra la armadura de su caballero enamorado o la llegada de la comitiva religiosa a las tierras de los protagonistas.

Continuando con estas nuevas escenas, la cinta de 1963 muestra a Aldonza ayudando a una mujer que no puede girar su molino para coger agua, las conversaciones con Diego, el encuentro con el peregrino que está realizando el camino de Santiago o la preocupación de la protagonista por una mujer enferma de peste. Además, esta película incorpora la historia original de don Quijote de Mancha, mostrada a través de una representación de marionetas en el mesón en el que trabajo la protagonista. Por otro lado, Escrivá aumenta el número de escenas vinculados con los encuentros sexuales entre Aldonza y sus clientes, fomentando la promiscuidad e ingenuidad del personaje.

Profundizando en las modificaciones narrativas, la cinta de 1963 cambia la manera en la que Sancho Panza entrega la carta de su señor a Aldonza. Así, en la cinta de 1947 dicho gesto se realiza delante de otros clientes del mesón, lo que provoca la risa y la burla de esas personas. No obstante, en la película de Vicent Escrivá no ocurre así, ya que la entrega de dicho documento es en privado. Por otro lado, cambia la clientela del mesón con los que se encuentra Sancho su llegada. Mientras que en la cinta de 1947 estos personajes son clientes habituales que no tienen un gran peso narrativo, en el nuevo *film* de Vicent Escrivá estas

personas son las mismas que forman la comitiva religiosa con la que el director valenciano comienza su película.

Una vez comparadas ambas obras, y tras conocer las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, esta investigación ha podido comprobar que las dos películas a estudio narran una misma historia, respetando un mismo esquema argumental en el que no se han alterado los acontecimientos clave de la narración. No obstante, también se debe señalar que el director valenciano introduce ciertas modificaciones o incorporaciones que aportan nuevos matices a la narración. Debido a todo ello, esta investigación establece que la cinta de Vicent Escrivá, estrenada en 1963, es un *remake* puro de la película de 1947 dirigida por Luis Arroyo.

Pacto de silencio

- Original: *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1949)
- Primer *remake*: *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1963)

En 1949, el director y guionista orensano Antonio Román estrena su nueva película titulada *Pacto de silencio*. Esta obra es un *thriller* original[172], categorizado dentro del cine sonoro, con una duración de 106 minutos y rodado en blanco y negro. Por otro lado, se debe señalar que con esta película el director gallego se introduce en un tipo de cine misterioso, lleno de secretos y con un gran dramatismo. Antes de continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta a estudio.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación destaca el trabajor realizado por Antonio Román como director y el de Julio Coll, Alfonso Sánchez y Manuel Tamayo como guionistas. Además, la cinta de 1949 también contó con Ramón Ferrés, Jules Kruger, Antonio Isasi-Isasmendi y Juan Alberto Soler, como los profesionales encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film*, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Ana Mariscal, Adriano Rimoldi, María Martín, Conrado San

[172] Cabe destacar que este largometraje surge a partir de un ofrecimiento de la productora Emisora Films y que Román puso como condición que el argumento de la misma no se basará "en ninguna novela de un gran autor, sino en una idea que le facilitó el crítico y viejo amigo Alfonso Sánchez" (Coira, 2004, p. 142).

Martín, Osvaldo Genozzani, José Isbert, Ángel Picazo, Rafael Bardem, Juana Orly, Juana Soler y Pedro Cabré, entre otros.

Por otro lado, y profundizando en el argumento de esta nueva obra cinematográfica, Román narra la historia de Isabel, una joven esposa que recibe un comunicado oficial en el que se le informa de que su marido, un militar del ejército británico, ha fallecido. Sin embargo, lo que ella no sabe es que John Brand sigue vivo, pero ha comenzado a trabajar en el servicio de inteligencia y debe evitar todo contacto con su vida pasada. Mientras todo esto ocurre, Isabel intenta sobrellevar como puede lo ocurrido. Así, la joven vive en casa de unos amigos en Barcelona, donde Carlos, el hijo de éstos, se ha enamorado completamente de ella.

Varias semanas después, y mientras el mayor Brand atraviesa España con motivo de una misión secreta, éste decide llamar a su mujer y se reencuentran en un hotel en Navarra. No obstante, todo cambia cuando el protagonista descubre que los están espiando y durante un forcejeo mata al espía. A partir de ese momento, Isabel y su marido se despiden sin saber cuándo se volverán a ver. Pocos días después, la joven es interrogada y detenida, debido a que todas las pruebas apuntan a que ella estuvo en el lugar del crimen. Durante el juicio, y con la ayuda de Carlos, que actúa como su abogado, Isabel decide no delatar a su marido. Hasta tal punto llega su determinación que prefiere ser ella la condenada y decide no declarar. Además, la situación se complica cuando se descubre que Isabel, se encuentra embarazada, dificultando así la defensa. Finalmente, y poco antes de que se pronuncie el veredicto, John Brand aparece en el juicio y aclara lo ocurrido aquella noche. De este modo, el militar da las explicaciones necesarias y logra que todo termine de una forma positiva.

Por otro lado, y profundizando en el desarrollo del *film*, el director gallego presenta una película intrigante, misteriosa y con gran dinamismo. Con ella, Antonio Román recrea el ambiente característico del cine de espías, logrando dotar a su nuevo proyecto de ciertos elementos básicos de dicho género. Cabe destacar que esta película encaja otros proyectos realizados por la productora del *film*. En este sentido, y atendiendo a las palabras del investigador Ángel Comas (2005), autor del libro titulado *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil u el franquisme (1930 – 1975),* este experto cinematográfico define la obra a estudio como una película que se centra en el espionaje internacional desde un punto de vista español, realizada con mucha profesionalidad y bajo los esquemas del cine estadounidense (p. 199).

En otro orden de cosas, el *film* de 1949 obtiene por parte de la Junta de Clasificación, organismo por el que debían pasar las películas para poder ser exhibidas, "la clasificación de 1ª y unos informes muy tibios por parte de los censores" (Coira, 2004, p.145). Además, la Asociación de la Prensa acoge la presentación del *film* en Barcelona y posteriormente en Madrid, resaltando la calidad del argumento de la obra, idea original del crítico Alfonso Sánchez. Atendiendo a las palabras del investigador Pepe Coira (2004) este beneplácito por parte de la prensa de la época vino propiciado por los siguientes motivos:

> Este apadrinamiento, y la coincidencia entre muchos críticos al resaltar que uno de los principales aciertos de la película estaba en su argumento, parece indicar que la intervención de Alfonso Sánchez como padre de la idea produjo una benéfica influencia sobre sus colegas periodistas (p. 145).

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación ha podido comprobar que la gran mayoría de reseñas cinematográficas consultadas respecto a la obra a estudio alaban el guión de la misma, su agilidad narrativa, la interpretación actoral y los decorados utilizados en el *film*. En este sentido, Horacio Sáenz Guerrero, periodista del diario *La Vanguardia Española* (11/09/1949), asegura que la realización de la obra fue "muy ágil, muy diestra, con secuencias de un notable valor dramático y cinematográfico" (p. 14). No obstante, este experto también sostiene que argumentalmente "la película no aporta, […] sorpresas de consideración, pero al menos recorre el camino conocido con elogiables soltura y gracia, puesto que el asunto se desenvuelve sosteniendo el interés con bastante eficacia" (p. 14). Según Sáenz Guerrero, la cinta de 1949 cae en ciertos tópicos, incorpora algún plano innecesarios que prolonga la duración del *film* y realiza cambios bruscos entre escena y escena.

Por otro lado, en 1963, el director Antonio Román estrena su nueva película *Pacto de silencio*. Con esta obra, Román lleva de nuevo a la gran pantalla el argumento de la cinta homónima que él mismo realizó en 1949. En este sentido, la narración sufrirá una evolución argumental y técnica destacable. Con esta cinta, Román presenta al público una obra sonora, rodada de nuevo en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos. Además, el director gallego mantendrá el género cinematográfico original, respetando de esta forma el misterio, la intriga y el suspense de la cinta de 1949.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, esta investigación destaca el trabajo de Antonio Román como director y guionista de este proyecto cinematográfico. En lo que respecta al guión de la obra, Román trabajó con Vicente Coello, autores de la nueva versión fílmica de *Pacto de silencio*. Por otro lado, esta obra contó con Adolfo Waitzman, Manuel Rojas y Antonio Gimeno como responsables de la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral del *film* de 1963, esta obra estuvo protagonizada por Yvonne Bastien, Pierre Brice, Carlos Estrada, Ángel Álvarez, José María Caffarel, Carlos Casaravilla, Horacio Priani, Matilde Miñoz Sampedro y Tomás Blanco, entre otros. En esta ocasión, la productora encargada del proyecto fue la compañía Castilla Cooperativa Cinematográfica, una empresa nacional fundada en 1961 que iba a estar muy ligada al trabajo del realizador gallego. En cuanto a la distribución del *film*, la compañía encargada en esta ocasión fue CIFESA.

En lo que respecta al argumento de la obra, Román narra la historia de Isabel, una joven esposa a quien le notifican que su marido, Jean Claudel, ha fallecido. No obstante, esta noticia no es cierta, ya que Jean trabaja ahora para los servicios secretos franceses y ha tenido que simular su muerte para poder completar la misión que se le ha encomendado. De este modo, el joven protagonista debe borrar todo vínculo con su pasado y bajo ninguna circunstancia ponerse en contacto con nadie que lo pueda reconocer.

Por otro lado, y a pesar de la terrible noticia, un amigo del matrimonio se insinúa a Silvia, una opción que ésta ni se plantea, guardando las distancias desde el primer momento. Transcurrido un tiempo, y tras concluir varias misiones por Europa, Jean debe regresar a Francia para comenzar allí un nuevo trabajo. No obstante, el protagonista se salta las órdenes y alquila una habitación en un hotel de la ciudad donostiarra. Una vez allí, el joven militar se pone en contacto con su esposa, poniendo en peligro toda la misión. Una vez juntos, Isabel comprende todo lo ocurrido y descubre la nueva vida de su marido. No obstante, y sin que Jean se haya percatado, un argente argelino le ha seguido y se encuentra en el mismo hotel que la pareja. Finalmente, Jean descubre lo que está ocurriendo y ambos agentes comienzan a pelearse. Este enfrentamiento concluirá con el fallecimiento del argelino y el matrimonio se vuelve a separar.

Al día siguiente, la Policía comienza una investigación y tras varias averiguaciones, se pone en contacto con Isabel para interrogarla. Así, y debido a que no puede contar nada sobre

su marido, la protagonista es acusada de asesinato. Finalmente, Jean aparece en el juicio, explica lo sucedido y todo se soluciona.

Como se puede comprobar, Antonio Román narra la misma historia que en la cinta original, haciendo que Isabel/Silvia vuelva a ser la protagonista de la trama principal. En esta ocasión, el director gallego decide que la acción militar de la obra transcurra en Argelia, mostrando como la OAS (Organización del Ejército Secreto) lucha por conseguir la independencia. Así, Román suprime los acontecimientos bélicos de la Segunda Guerra Mundial, para centrar la historia en los conflictos existentes entre Francia y Argelia, dos países ajenos a la política exterior española. En este sentido, y en relación al conflicto bélico tratado en la obra a estudio, esta investigación debe señalar que gran parte de las imágenes relacionadas con dicha trama pertenecen a documentales famosos. Así, la cinta de 1963 intercala material propio con escenas de otras producciones cinematográficas. Por otro lado, este estudio ha podido confirmar la existencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio, permitiendo de esta forma la visualización directa del material filmado por el director gallego Antonio Román.

Continuando con el estudio de este largometraje, el investigador Pepe Coira (2004) autor del libro *Antonio Román: Un cineasta de la posguerra*, sostiene que la película de 1963 cuenta con "dos serias dificultades para ser rentable: una pobre clasificación oficial, 2ªA […], y la clasificación para mayores de dieciocho años[173]" (p. 231). Esta limitación conllevó, como señala posteriormente CIFESA, unos resultados económicos pobres durante la primera semana en cartel de la cinta. Ante esta situación, y con el objetivo de levantar la taquilla, la distribuidora del *film* pide que se rebaje el limite de edad de la cinta. No obstante, esta investigación confirma que *Pacto de silencio* (1963) no consiguió un buen resultado comercial durante su recorrido por las salas de cine nacionales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta tesis doctoral se dispone a comparar detalladamente estas narraciones, con el objetivo de establecer las diferencias y las semejanzas existentes entre ellas. A través de esta comparativa, se podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. En lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos de ambas obras, se ha podido comprobar que estas dos narraciones son

[173] Antonio Román intentó en vano mejorar la clasificación obtenida por la Junta. Posteriormente, CIFESA, la distribuidora de la cinta, pidió que se redujese el límite de edad.

idénticas, ya que Antonio Román decide rodar sus dos proyectos cinematográficos dentro del cine sonoro español, utilizando una fotografía en blanco y negro, y con una duración muy similar. No obstante, la obra de 1963 cuenta con una técnica fílmica más cuidada, una ambientación más trabajada y un mejor uso de los recursos fílmicos.

Por otro lado, y atendiendo a los personajes presentes en estas dos obras, el director Antonio Román mantiene y respeta a los protagonistas principales en ambas narraciones. No obstante, Román realiza una modificación en la cinta de 1963 con respecto a la pieza original. En esta segunda obra, el realizador gallego modifica el nombre del personaje protagonista, adecuándolo al nuevo contexto bélico presente en la película de 1963. Por lo tanto, John Brand, militar británico en la obra original, se convierte en Jean Claudel, un militar francés. Continuando con los personajes, Antonio Román elimina de la obra de 1963 la presencia de los padre de Carlos, a Ramón, cartero en la cinta original y a la chica francesa que intenta seducir a John Brand. Por otro lado, este nuevo *film* incorpora a dos familiares vinculados con la protagonista, su hermana Julia y su madre, dos mujeres que ayudarán a la joven Isabel en unos duros momentos.

Profundizando en el argumento, estas dos películas narran una misma historia. Para ello, Antonio Román respeta el argumento de la cinta original y utiliza, en este nuevo proyecto, la misma estructura narrativa que en la obra de 1949. De este modo, los acontecimientos desarrollados en la cinta de 1963 transcurren de igual forma que en la pieza original. Así, Román muestra como una joven esposa recibe la noticia de que su marido ha fallecido. No obstante, y a pesar de que ella no lo sabe, dicha información es falsa. El marido de la protagonista no ha muerto, sino que ha comenzado a trabajar para los servicios de inteligencia, lo que le obliga a romper todo contacto con su vida pasada.

Varios meses después de lo ocurrido, la joven descubre que su marido está vivo, ya que el susodicho contacta con ella para que ambos se reencuentren a escondidas en un hotel. A partir de ese momento, la joven comprende todo lo ocurrido y acepta la nueva vida de su marido. No obstante, el matrimonio se percata de que los han estado siguiendo, ocasionando una pelea entre el militar y el espía, falleciendo este último en el enfrentamiento. Este hecho hace que ambos se separen de nuevo. Poco tiempo después, y debido a las pistas recuperadas, la mujer protagonista de esta historia es acusada de asesinato. No obstante, la esposa se niega a contar nada de lo ocurrido, evitando así inculpar a su esposo, y acepta la condena que le

pueda sufrir. Finalmente, el marido interrumpe el juicio, confiesa todo, justificando que era parte de su trabajo, y logra demostrar que su esposa es inocente.

Atendiendo a las modificaciones argumentales, esta investigación quiere hacer hincapié en los contextos sociales y bélicos en los que se desarrollan ambas cintas. En primer lugar, la cinta de 1949 transcurre durante la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), mientras que la obra de 1963 se desarrolla en los últimos años de la Guerra de Independencia de Argelia (1954 – 1962). Además, y continuando con este contexto político, John Brand, personaje protagonista de la obra e 1949, es reclutado por el servicio de inteligencia británico, mientras que Jean Claudel comienza a trabajar para la Organización del Ejercito Secreto (*Organisation de l'Armée Secrète*) (OAS), una organización francesa nacida en 1961 tras el intento de golpe de Estado llevado a cabo por Maurice Challe, André Zeller y Edmond Jouhaud. Como se puede comprobar, los detonantes militares de ambas obras son distintos, mostrando dos situaciones políticas, bélicas y sociales completamente distintas. Además, la implicación de España en cada uno de estos conflictos no puede ser comparable, ya que España no participó en la Guerra de Independencia de Argelia.

Por otro lado, y en los que respecta a la escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Román suprime la presencia de los padres de Carlos en esta nueva obra, las fiestas del pueblo, acorta las imágenes en las que Jean entrega la información y las charlas con la organización. Además, este cineasta también decide obviar las tentaciones amorosas que Jean tiene en la cinta original.

En lo que respecta a las incorporaciones narrativas, el director gallego desarrolla de una forma más cuidada todos los aspectos relacionados con el fallecimiento de Jean Claudel. En la cinta de 1963, Román dota de un mayor misterio a la muerte del Jean, impidiendo que el espectador descubra de una forma clara lo que ha ocurrido con el marido de Isabel. Además, este realizador muestra cómo los soldados registran la casa de Isabel o cómo la propia protagonista debe identificar el cuerpo de su difunto esposo. A través de estas incorporaciones, Antonio Román refleja lo traumático que es dicha situación y los complicados momentos por los que está pasando la protagonista.

Continuando con las incorporaciones llevadas a cabo en el *film* de 1963, esta nueva película se introduce en la vida familiar de la protagonista, mostrando al espectador ciertos

aspectos familiares no presentes en la cinta original. En esta obra, Isabel decide irse a pasar una temporada con sus seres queridos debido a los terrible acontecimientos que han pasado recientemente en su vida. En estos momentos, el público conocerá a su madre y a su hermana, dos personajes no presentes anteriormente. Por otro lado, en esta nueva cinta, Carlos no sólo es abogado sino que además también es periodista, una profesión ausente en la cinta original. Además, el amor no correspondido de Carlos por la joven Isabel es mayor en este *film*, llegando a viajar juntos a Francia de compras. El director de la obra construye de una forma más lenta, cuidada y minuciosa los sentimientos del joven abogado por la protagonista del *film*, aumentando el número de escenas juntos y el interés por hacer planes en pareja. Por último, Antonio Román incorpora nuevas escenas relacionadas con los momentos bélicos vividos en el *film* de 1963. Para ello, este director gallego utiliza fragmentos originales de documentales de Paris y Argel, imágenes que le permiten contextualizar la problemática bélica presente en la obra y que la cinta de 1949 no contemplaba.

Una vez concluido el análisis comparativo entre ambas obras, y tras el estudio pormenorizado de los datos recogidos en este epígrafe, se ha podido comprobar que ambas obras narran una misma historia, independientemente del momento bélico que se utilice de fondo. En este sentido, el esquema narrativo empleado por Antonio Román en la cinta original se repite, sin alteraciones reseñables, en la nueva versión de dicha obra. Este hecho hace que el mensaje de la obra de 1949 se encuentre también presente en la cinta de 1963. Además, esta nueva obra respeta a los personajes originales, manteniendo sus tramas y su desarrollo argumental. Debido a esto, y ante lo establecido anteriormente, esta investigación establece que la obra de 1964, *Pacto de silencio*, es un *remake* semipuro de ampliación de la cinta de 1949, ambas realizadas por el director y guionista Antonio Román. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Rogelia

- Original: *Santa Rogelia* (Edgar Neville, 1940)
- Primer *remake*: *Rogelia* (Rafael Gil, 1963)

En 1940, el director, guionista y productor madrileño Edgar Neville estrena su nueva película *Santa Rogelia*. Esta obra, un melodrama rural protagonizado por Rafael Rivelles y Germaine Monteno, basa su argumento en una novela titulada *Santa Rogelia (de la leyenda de oro)* y escrita por el dramaturgo Armando Palacio Valdés en 1926. Cabe señalar que esta es la primera adaptación de dicha pieza. Por otro lado, y atendiendo a la novela de referencia, Palacio Valdés presenta una obra melodramática cuyos pilares básicos son el amor, la violencia y los remordimientos.

Continuando con la novela de referencia, Palacio Valdés describe su nuevo proyecto literario como "una historia de los tiempos modernos que parece de la Edad Media". Con estas palabras, el novelista realiza una sutil declaración de intenciones, anticipando que su obra va a estar compuesta por continuos contrastes. En ella, los lectores se encontraran con una historia en la que "los milagros son una realidad con la cual es preciso contar; el matrimonio es indisoluble y divino, (y) el adultero es superado por el sacrifico cristiano" (Blanco, Rodríguez y Zavala, 2000, pp. 84 – 85). Estas referencias argumentales, que a simple vista no desarrollan en detalle los acontecimientos de la obra de 1926, serán las situaciones clave sobre los que se sustenta la nueva historia de Armando Palacio Valdés. En este sentido, el investigador Brian J. Dendle (2005) asegura que Palacio Valdés "ofrece una curiosa mezcla de sentimientos exagerados, naturalismo zolesco y hagiografía, con un asesinato, un suicidio y un milagro" (p. 59). A través de esta breve cita, Dendle enumera los diversos elementos que componen la obra de 1926, mostrando algunas de las sensaciones, temáticas o sucesos a los que el lector deberá de hacer frente durante su lectura.

Atendiendo al argumento de la pieza literaria de referencia, Palacio Valdés narra la historia de Rogelia, una joven huérfana que vive con su abuela y trabaja realizando diversas tareas en una mina de su localidad. En dicho lugar también trabaja Máximo, un hombre violento, soez y con carácter que está enamorado de la joven a pesar de que ella no duda en rechazarlo. Rogelia conoce la forma de ser del susodicho, e incluso, su historial delictivo, aspectos oscuros que a la joven no le interesan.

Pasado un tiempo, Rogelia comienza una relación con un joven obrero de la zona, lo que ocasiona que Máximo se ponga celoso. Ante esta situación, dicho personaje no duda en ahuyentar a su competidor, haciendo que Rogelia vuelva a estar soltera. Pocos días después de lo ocurrido, la joven protagonista se debe enfrentar a las malvadas maniobras de un hidalgo de la zona, quien le obligará a casarse con Máximo si no quiere terminar prostituyéndose. Finalmente, Rogelia acepta y contrae matrimonio con el susodicho, evitando así caer en la mala vida. Tras la boda, ambos personajes comienzan su vida de casados, aprendiendo a convivir y a ser un matrimonio. Esos primeros días son tranquilos y relajados, hasta que Máximo vuelve a su mala vida. El alcohol y las peleas hacen que el joven resulte herido después de un nuevo enfrentamiento con el antiguo novio de Rogelia. Debido a sus lesiones, Máximo recibe las atenciones de Vilches, un joven y rico médico madrileño residente en Felguera.

A pesar de la situación en la que se encuentran, Vilches y Rogelia se enamoran en el preciso instante en el que se ven. No obstante, ambos lucharán por ocultar sus sentimientos, hasta que finalmente no pueden más, y la gente del pueblo comienza a especular. Con el paso del tiempo, el rumor se extiende y Máximo descubre lo que está pasando. Ante esta situación, el joven no duda en intentar asesinar a Vilches, quien resultará gravemente herido después del enfrentamiento. Durante su huida, Máximo se encuentra con un Guardia Civil que pretender detenerlo, no obstante, y tras varios forcejeos, el protagonista mata a un Policía. Este hecho conlleva a que Máximo sea condenado a cadena perpetua en Ceuta.

Debido a lo ocurrido, Rogelia no duda en atender y cuidar a Vilches hasta que el joven médico obtiene el alta. Durante este tiempo, el padre de Vilches fallece, dejando a su descendiente una gran herencia. Una vez recuperado, y al lado de la mujer que ama, Vilches y Rogelia deciden abandonar España para comenzar una nueva vida lejos de allí. Finalmente, el lugar elegido es París, ciudad en la que mientras Vilches continúa sus estudios, la joven protagonizas aprende idiomas, realiza cursos de cultura general y hace turismo. Además, durante este tiempo la pareja ha tenido un hijo y la vida les va fenomenal. No obstante, Vilches echa de menos España, deseando volver pronto a su tierra. Pese a las reticencias de Rogelia, la familia decide volver a Madrid, lugar en el que la joven asturiana vuelve a ser infeliz. De nuevo en la capital española, Rogelia se resguarda en la religión como acompañante en su nueva etapa. Antes este nuevo camino, el deber y la culpa por haber abandonado a su marido, y vivir en pecado con otro hombre, martiriza a la protagonista

durante días, llegando incluso a abandonar al hombre al que ama y a su propio hijo para volver al lado de su marido y así redimir su error.

Una vez tomada la decisión, Rogelia viaja a Ceuta, lugar en el que Máximo cumple su condena. Una vez allí, la joven asturiana acepta el trabajo de criada y planchadora, únicos oficios con los que puede ganar algo de dinero. Cabe destacar que ese pequeño sueldo es entregado por completo a Máximo, quien se lo gasta dentro de la prisión. A pesar de su encarcelamiento, el susodicho no ha cambiado su carácter y continúa siendo un ser humano sin sentimientos, un hombre que desprecia, humilla e insulta a su mujer, sin valorar el gran esfuerzo que ella realiza por él. No obstante, y tras comprender finalmente la bondad de su esposa, Máximo se suicida ahorcándose, y liberando a Rogelia de su condena particular. Ante esta noticia, y liberada de sus ataduras, Rogelia vuelve a Madrid con los suyos, quienes la reciben con alegría y felicidad, al comprobar que nada ni nadie los podrá separar a partir de ahora.

En otro orden de cosas, atendiendo al terreno cinematográfico, la novela de 1926 es llevada a la gran pantalla en dos ocasiones, en 1940 y en 1963. No obstante, dicha obra no es la primera novela del dramaturgo asturiano que da el salto al séptimo arte, ya que dentro de su larga bibliografía existe un gran número de obras literarias que han sido utilizadas como base argumental para diversos proyectos cinematográficos.

Atendiendo al *film* de 1940 dirigido por Edgar Neville se debe señalar que dicha obra se estrena el 15 de enero de 1940, siendo ésta la primera adaptación cinematográfica de *Santa Rogelia* (1926). Por otro lado, los responsables de la misma decidieron titular este nuevo proyecto cinematográfico de igual forma que la novela de referencia, evitando así realizar cualquier tipo de alteración en el título. Además, cabe destacar que esta nueva obra llega a la gran pantalla en un complicado momento social y político, afectando a su consumo y su distribución, un hecho que se suma a sus grandes dificultades durante a las que se tuvieron que hacer frente durante el rodaje de la misma.

En lo que respecta a la obra a estudio, esta nueva película se trata de una coproducción hispano-italiana de la que se llegaron a rodar dos versiones[174], "la italiana[175] a

[174] En relación a estas dos versiones, esta investigación quiere destacar que un gran número de actores protagonistas están presentes en ambas películas, desarrollando los mismos papeles. Además, la versión italiana de la cinta de 1940 incorpora a

cargo de Carlos Borghesio y la española, de la que se responsabilizó, al menos en los créditos, al enigmático Roberto de Ribón" (Torreito, 2009, p. 84). El objetivo de esta dualidad viene propiciado por el interés de incentivar la distribución de un mismo material en diferentes mercados cinematográficos, fomentando su mayor consumo y logrando que la obra alcance un reconocimientos internacional.

Antes de proseguir con el estudio de la cinta de 1940, esta tesis doctoral ha querido realizar una serie de matizaciones con respecto a la dirección de la misma. Tras una búsqueda exhaustiva de información, esta investigación ha podido comprobar que un gran número de fuentes atribuyen la dirección de la cinta de 1940 al director argentino Roberto de Ribón[176] y la supervisión de la misma a Edgar Neville. No obstante, y contradiciendo esas declaraciones, existen ciertos expertos cinematográficos que consideran que la narración de 1940 fue llevada a cabo por el director Edgar Neville, llegando asegurar que el estilo fílmico de la obra pertenece innegablemente al director madrileño. Profundizando en la dirección del *film*, el propio Edgar Neville fue el encargado de aclarar esta confusión. Para ello, y a través de una entrevista realizada por Marino Gómez Santos (1969) y recogida en el libro *12 hombres de letras*, el director madrileño confirma que fue él quien dirigió dicha obra:

> Me llamaron y me ofrecieron la dirección y sólo pedí por ello el que me dejaran revisar el guión, pues cuando hay lío en el rodaje es generalmente porque el guión no está correctamente hecho. Y, en efecto, así era. A *Santa Rogelia* le sobraban trescientos planos, con los cuales hubiera sido aún más pesada de lo que requería la novela. Me metí en el hotel ocho días y ocho noches seguidas y me rehíce el trabajo. Después de pedir permiso a los Bassoli, dirigí la película, dedicando las noches al guión *Frente de Madrid* (p. 361).

A través de estas declaraciones, Edgar Neville corrobora que la obra a estudio en este epígrafe fue supervisa, corregida y dirigida por él. Cabe destacar que esta película fue realizada durante la estancia del cineasta en Roma, ciudad a la que se desplaza contratado por

---

nuevos actores secundarios de dicho país que sustituyen a los españoles presentes en la versión nacional. No obstante, e independientemente de los cambios actorales, la mayor parte de la obra italiana está compuesta por escenas dobladas de la cinta española.

[175] Atendiendo a la versión italiana de esta obra, y como se ha comentado anteriormente, esta cinta fue realizada por el director turinés Carlo Borghesio, bajo el título *Il peccato di Rogelia Sánchez.*

[176] Existe cierta confusión con respecto a la nacionalidad de Ribón, ya que existen investigadores que creen que era español, mientras que otros dicen que argentino, o incluso, chileno.

el productor Renato Bassoli. Por otro lado, y una vez finalizada la cinta de 1940, Edgar Neville continúa con otros proyectos cinematográficos.

Independientemente de las declaraciones recogidas anteriormente, el estilo visual, artístico y narrativo empleados en la obra de 1940 también corroboran la presencia de Edgar Neville en la realización de este *film*. Atendiendo a este punto, el investigador Álvaro Matud Juristo (2005) señala que "además del propio testimonio de Edgar Neville sobre su participación como director en la película, se puede apreciar la presencia de elementos que caracterizan su cine" (p. 228). En este sentido, dicho experto no duda en destacar las palabras que el investigador Juan Pérez Perucha (1999) publica en la revista *Nickel Odeon: Revista trimestral de cine*, nº 17. Según este artículo, y como señala Matud, en la obra de 1940 se "advierte, acertadamente, la presencia del trípode genérico, típico de la cinematografía de Neville: el melodrama, la comedia y un costumbrismo escorado hacia el sainete" (p. 228).

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a los ejemplares conservados de la cinta de 1940, actualmente no existen copias de la versión en castellano de dicha obra. No obstante, la Filmoteca Española guarda entre sus películas un ejemplar de la versión en italiano[177] del *film*. Cabe destacar que la visualización directa de esta material ha permitido conocer los cambios actorales que se producen en ella, las escenas originales que han sido dobladas al lenguaje italiano y el nuevo material incorporado a dicha versión.

Atendiendo al equipo técnico y artístico de la obra de 1940, esta investigación destaca el trabajo realizado por Edgar Neville como director, guionista y supervisor de este nuevo proyecto cinematográfico. En lo que respecta al guión de la cinta, Neville contó con la ayuda de Roberto Ribón y Mario Soldati, en el terreno de la adaptación, y con el trabajo de César González Ruanao en la redacción de los diálogos del *film*. Profundizando en el resto de departamentos, Federico Moreno Torroba, Guido Fiorini y Mario Bonotti fueron los responsables de la música, los decorados y el montaje de la obra, respectivamente. En lo que respecta a la fotografía del *film*, esta nueva cinta contó con tres profesionales, Francesco Izzarelli, Jan Stallich y Augusto Tiezzi. Como último punto, este proyecto cinematográfico estuvo protagonizado por Germaine Montero, Rafael Rivelles, Juan de Landa, Pastora Peña, Irene Caba, Luis Riera y Rafael Calvo, entre otros.

[177] Se ha llegado a esta conclusión analizando las fichas técnicas de las dos versiones y comprobando como los actores reflejados en la ficha de la Filmoteca Española corresponde a los de la versión italiana.

Con esta obra, Neville presenta una película melodramática, filmada en 8 bovinas y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este nuevo proyecto fue llevado a cabo por dos compañías, la empresa nacional Producciones Hispánicas, y la productora italiana, Società Anonima Finanziamento Industrie Cinematografiche (SAFIC). Atendiendo al rodaje de la misma, *Santa Rogelia* (1940) se filmó en los estudios Cinecittà, lugar en el que se recrearon los escenarios asturianos característicos de la novela de referencia.

Profundizando en el argumento, esta película narra la historia de Rogelia, una joven asturiana que está enamorada de Máximo, un trabajador de la mina cuyo mal carácter le precede. A pesar de ese aspecto, Máximo se gana el corazón de la joven prometiéndole que va a cambiar, asegurando que dejará de lado su temperamento más agresivo. Ante esta declaración de intenciones, Rogelia se cree a su enamoro y termina casándose con él. No obstante, el cambio de Máximo dura poco, volviendo rápidamente a las andadas. Además, el susodicho comienza a tratar con malos modales a su esposa.

Pasado un tiempo, Máximo resulta herido durante un enfrentamiento, y su esposa va a buscar al médico de la zona, Fernando Vilches. Tras momentos de tensión y preocupación, Vilches logra cerrar la herida y obliga al susodicho a que descanse en la cama. Gracias a los cuidados del médico, Máximo se va recuperando poco a poco. No obstante, lo que no sabe Máximo es que desde el primer momento en el que Fernando y Rogelia se vieron, ambos quedaron prendidos el uno del otro. Poco a poco, la gente del pueblo empiezan a comentar las veces que los ven juntos, y así los rumores comienzan a extenderse hasta que llegan a oídos de Máximo, quien no duda en tomarse la justicia por su mano y agredir al doctor. Este hecho hace que lo condenen a veinte años de trabajos forzados.

Por su parte, Fernando y Rogelia se marchan juntos del valle y comienzan una nueva vida lejos de allí. En un primer momento, la feliz pareja viaja por diversas ciudades europeas para que Vilches pueda completar sus estudios, hasta que finalmente deciden quedarse definitivamente en Madrid. Todo les va muy bien, viven en Madrid y tiene una hija llamada Gracia. No obstante, el problema aparece cuando Rogelia no puede dejar de pensar en que es una mujer casada, que su marido está preso y que ella debería de estar a su lado a pesar de que no lo quiere. Dichos pensamientos afectan a su relación con Fernando, quién no sabe como ayudar a su enamorada. Con la llegada de Cristina, la joven y encantadora hermana del

doctor, los acontecimientos se precipitan y Rogelia finalmente se marcha, abandonando a su familia.

El regreso al lado de Máximo no resulta fácil para la joven protagonista, ya que el susodicho continúa preso por el crimen que cometió. A pesar de ello, la joven no se resigna y decide no perder la esperanza. Con el paso del tiempo, y gracias a la paciencia de la joven, el carácter de Máximo comienza a cambiar. No obstante, y tras los primeros indicios de cambio, el susodicho fallece mientras arriesgaba su vida por un compañero, un gesto honorable y bueno, totalmente impropio de su persona. Ese hecho logra limpiar las malas acciones que Máximo cometió en su vida, permitiendo que Rogelia comprendiese que su marido había cambiado. Dada esta situación, y libre de remordimientos, Rogelia vuelve con Fernando y su hija, quien la esperan con los brazos abiertos. Como se puede comprobar, esta nueva obra respeta y mantiene el argumento de la pieza literaria de referencia. En ella, el amor, la violencia, la religión, la culpa y los remordimientos vuelven a ser de nuevo los elementos clave que constituyen la base narrativa de esta historia.

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación tan sólo ha encontrado una breve crítica de la cinta a estudio en este epígrafe. A través de estas palabras se puede ver como los expertos cinematográficos destacan la novela literaria de referencia, asegurando que la cinta "ha buscado un buen asunto". Además, y profundizando en otros aspectos técnicos, el diario *ABC* (16/10/1940), considera que este *film* es "perfecta de ambiente y realización cinematográfica, es un hallazgo para la sensibilidad. Los diálogos se apartan en algún momento del ritmo justo y hasta del lenguaje preciso. En cuanto a los artistas […], destacaremos a Rafael Rivelles y a Juan de Landa" (p. 13).

Antes de concluir con el estudio de la obra de 1940, esta tesis doctoral ha querido dejar constancia del planteamiento que realiza el investigador Juan Antonio Ríos Carratalá (2007) en su libro *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. En este estudio, Ríos Carratalá se pregunta cómo fue posible que la película de 1940 no tuviese problemas con la censura de la época, si al igual que la versión italiana de la misma, ambas cintas justificasen implícitamente el divorcio en su metraje. Cabe señalar que este investigador trabaja con la hipótesis de que ambas narraciones únicamente se diferencian en el idioma, mientras que la historia que ambas es permanece idéntica. No obstante, y a

pesar del razonamiento realizado por este investigador, Ríos Carratalá no logra dar una respuesta clara que permita comprender la ausencia de restricciones que sufrió este *film*.

Continuando con las obras a estudio, en 1963, el director, guionista y productor madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *Rogelia*. Esta obra se trata de la segunda adaptación cinematográfica de la novela *Santa Rogelia (de la leyenda de oro)* (1926), una pieza literaria escrita por el novelista asturiano Armando Palacio Valdés. Como se puede comprobar, y a diferencia de la cinta original, Rafael Gil modifica el título de la película acortándolo, dejando tan sólo el nombre del personaje femenino protagonista.

Antes de proseguir con el estudio detallado de esta obra de 1963, esta investigación ha querido recoger los motivos por los que este director madrileño realiza una nueva versión cinematográfica de la novela de 1926. Esta declaración fue realizada por el propio Rafael Gil y se encuentran reproducidas por Fernando Alonso Barahona (1997) en su libro *Rafael Gil, director de cine*:

> Creo que cuando un libro despierta en nosotros un interés cinematográfico, es imprescindible ser fiel a su espíritu y a su acción. Soy un adaptador respetuoso, pues no comprendo la actitud contraria. Antonio Abad Ojuel, que una vez más ha colaborado conmigo, es del mismo criterio. Rogelia intenta ser en el cine lo que es en la novela. Hemos actualizado la acción; pero mantenemos íntegra la tesis de Palacio Valdés (p. 220).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo realizado por Rafael Gil, ya que el madrileño fue el encargado de la dirección y del guión de la cinta de 1963. No obstante, y detallando este último aspecto, Gil contó con la ayuda del guionista Antonio Abad Ojuel, quien ayudó al realizador a redactar el guión de esta obra. Profundizando en el resto de departamentos, Michel Kelber, Antonio Ramírez y Enrique Alarcón fueron los responsables de la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Además, y atendiendo a la música del *film*, Federico Moreno Torroba y Juan Quintero fueron los encargados de la misma. Por último, y en lo que respecta al elenco actoral del *film*, la nueva obra de Rafael Gil estuvo protagonizada por Pina Pellicer, Arturo Fernández, Fernando Rey, Mabel Karr, Arturo López, Félix de Pomés, María Luisa Ponte, Félix Fernández e Irán Eory,

entre otros. Con esta obra, Rafael Gil presenta al espectador una película melodramática, rodada en color y con una duración de 98 minutos. En lo que respecta a la productora, esta nueva obra fue llevada a cabo por la empresa nacional Coral Producciones Cinematográficas.

En lo que respecta al argumento de la cinta de 1963, Rafael Gil narra la historia de Rogelia, una joven huérfana que vive con su abuela en un pueblo asturiano. Allí, la joven trabaja en la siderurgia, lugar que da empleo a la gran mayoría de vecinos de la zona, y donde trabajaba Máximo, antiguo novio de Rogelia que en breve saldrá de la cárcel. Esta noticia no le sienta bien a la joven, quien intenta no pensar mucho en ello y centrarse en su relación con Pedro, su actual novio, un chico tímido y pacífico que nada tiene que ver con su antigua pareja. Debido a que son las fiestas de la zona, la feliz pareja acude a la romería con la intención de divertirse. No obstante, allí se encuentran con Máximo y con Fernando, el médico de la zona. Mientras Rogelia va a por las bebidas, Pedro y Máximo hablan y dejan clara la mala relación que existe entre ambos.

Transcurrido un tiempo, Rogelia vuelve a ser pareja de Máximo, con quien se ha casado. Los recién casado no son felices, ya que la protagonista no acepta el fuerte y violento carácter de su esposo. Durante una noche en la que Máximo estaba fuera de casa, el susodicho resulta herido por la espalda y su esposa debe llamar al médico. Poco después llega Fernando, quien cura al herido y le obliga a que descanse. Debido a las visitas regulares de Fernando, y ante los bonitos gestos del médico hacia Rogelia. No obstante, y como consecuencia de las habladurías e invenciones de la gente, Máximo descubre la relación que existe entre ambos, lo que hace que se enfurezca. Ante esta situación, Máximo decide tomarse la justicia por su mano y dispara al médico mientras este sale de la consulta.

La recuperación de Fernando es larga y complicada, pero a su lado se encuentra Rogelia quien no se separa de él ni un instante. Tras la recuperación del susodicho, la feliz pareja se marcha a París, lugar en el que comienzan una nueva vida lejos de su pasado. Además, allí Rogelia da a luz a su único hijo, quien completa su felicidad. Durante su estancia en tierras parisinas, la joven protagonista se encuentra feliz, contenta y libre por primera vez en mucho tiempo. No obstante, y debido al trabajo de Fernando, el matrimonio debe regresar a Madrid a pesar de las reticencias de Rogelia, ya que la joven tiene miedo de que alguien la reconozca.

Con este nuevo cambio, la vida idílica y perfecta que el matrimonio había tenido en París se resiente con su llegada a la capital española. Además, Fernando comienza a atender a una paciente llamada Cristina que vive en el piso superior al del matrimonio, una joven que tuvo que abandonar el convento en el que estaba para intentar curarse en casa. Durante la recuperación de la joven, Rogelia le hace compañía y se empieza a interesar por la palabra de Dios que Cristina le inculca.

Debido al complicado estado de salud de la joven religiosa, Cristina fallece y Rogelia toma la decisión de no vivir más en pecado, ya que ante los ojos de Dios es una mujer casada con un hombre al que abandonó sin darle ningún tipo explicaciones. Por estos motivos, la protagonista decide dejar atrás a su actual familia e ir a buscar a su marido a la cárcel, lugar en el que está pagando sus errores. A pesar de que la joven intenta solucionar sus pecados, Máximo se burla de ella e incluso la insulta. No obstante, Rogelia no cede en su intento y lucha por el perdón de su marido. Durante uno de los trabajos en el exterior que realizan los presos, Máximo intenta escapar de la cantera en la que se encuentra hasta que los guardias lo detienen con un disparo mortal. Con la muerte de Máximo, Rogelia es libre y puede volver con Fernando y su hijo, quienes la esperan felices de poder volver a estar juntos los tres.

Una vez detallado el argumento de este nuevo metraje, se ha podido comprobar que Rafael Gil narra la misma historia que Edgar Neville en 1940. No obstante, la cinta de 1963 desarrolla su narración en un contexto social, cultural y estético completamente distinto, ya que la obra no se actualiza argumentalmente, pero sí lo hace el entorno en el que transcurre. Para ello, Gil plasma un argumento atemporal en una sociedad sesentera y en pleno desarrollo industrial. Además, se produce una actualización en el vestuario de los personaje, adecuando la ropa a la época escogida, en la forma de pensar, actuar y comportarse ante diversas situaciones, al igual que se modernizan los medios de transporte, las casas y el diseño del hogar.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (16/02/1963) considera que esta nueva obra es "un viejo folletín, relatado un poco a saltos, en un estilo tartamudeante, que sólo puede satisfacer a los amantes de los seriales radiofónicos" (p. 31). Además, este periódico también sostiene que el realizador madrileño "ha operado con una técnica hábil, pero sin mayores preocupaciones estéticas ni artísticas. Se ha limitado simplemente, a recoger y apretar los múltiples episodios de la historia en dos horas de

proyección" (p. 31). Por último, esta valoración critica la interpretación de la actriz protagonista, considerándola "monótona, gris e inexpresiva" (p. 31). Como se puede comprobar, esta publicación no alaba el nuevo trabajo de Rafael Gil. Continuando con las reseñas cinematográficas, el diario *ABC* (17/12/1963) asegura que la película "resulta un producto de apariencias demasiado urgentes" (p. 99). Esto se debe a que "en la hermosura de sus imágenes y en el brioso empalme de sus secuencias se precipita y encajona en un cauce demasiado angosto el caudal novelesco tan lleno de torrenciales y literarias desventuras" (p. 99). Además, esta publicación también critica la interpretación llevada a cabo por Pina Pellicer al considerar que no encaja del todo en la obra de 1963. A través de estas dos críticas cinematográficas se puede ver que la nueva película de Rafael Gil no obtiene el beneplácito de los expertos de la época, llegando a considerarla como una adaptación apresurada y que no muestra la calidad de la obra literaria de referencia. Además, ambas publicaciones critican la interpretación de la actriz protagonista, considerando que no encaja en el papel para el que ha sido contratada.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de determina si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de proseguir, con el estudio de estas dos obras se debe señalar que el análisis comparativo se realizará a partir de las sinopsis argumentales recogidas anteriormente, ya que la película original carece de ejemplares. En este sentido, atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos narraciones reside en el color del fotograma, ya que la obra original fue rodada en blanco y negro, mientras que la cinta de 1963 se filma en color. Por otro lado, y como ya se ha comentado anteriormente, estas obras se encuentran dentro del cine sonoro español y cuentan con una duración similar. Además, se debe señalar que existe una evolución técnica en los más de veinte años que separan la obra original de 1940 y la nueva obra de Rafael Gil estrenada en 1963. En este última cinta, el director madrileño aplica nuevos conocimientos técnicos, estéticos y de composición narrativa, que no se desarrollan en la película de Edgar Neville. El cine evoluciona a lo largo de los años y eso se refleja en los nuevos proyectos cinematográficos que se llevan a cabo.

Además, y profundizando en los cambios sociales, la Rogelia de la obra original es una mujer que realiza pequeños trabajos en la mina, acciones secundarias que le permiten ganar algo de dinero, mientras que la cinta de 1963, la protagonista es trabajadora en una

fábrica siderúrgica. Este cambio en la profesión se debe a la actualización temporal del argumento y a la expansión del sector secundario en España. A través de esta pequeña actualización, se puede comprobar la incorporación de la mujer al mundo laboral, y el desempeño de nuevas tareas que anteriormente estaban orientadas al hombre. Además, se muestra la importancia del sector secundario y el desarrollo de la industria en España.

En lo que respecta a los personajes, estas dos películas mantienen a los mismos protagonistas, evitando así alterar sus tramas personales, sus desarrollos dentro de la narración o las relaciones existentes entre ellos. No obstante, esta investigación ha encontrado dos únicas modificaciones en relación a los personajes de ambas cintas. La primera de ellas corresponde con el hija que Rogelia y Fernando tienen en la primera obra. En dicha película, estos dos personajes tienen a Gracia, una joven niña que nace en París mientras su padres se encuentran viviendo allí. No obstante, en la película de 1963, se cambia el sexo del bebé y se muestra a un niño, una alteración mínima que debe ser destacable. Por otro lado, la segunda alteración corresponde con el personaje de Cristina y su parentesco familiar con Fernando. Esto se debe a que en la cinta de 1940, Cristina es hermana del joven médico, mientras que en la obra de 1963, esta muchacha es una novicia enferma que se encuentra al cuidado de Fernando y además, es vecina de la pareja protagonista.

Profundizando con los personajes de las obras a estudio, y atendiendo a los actores y actrices que los interpretan, esta investigación ha querido señalar que las dos protagonistas son completamente distintas entre sí, ya que las actrices que dan vida a Rogelia no tienen la misma edad. En primer lugar, la actriz francesa Germaine Montero es la encargada de interpretar el papel de la joven asturiana en la cinta de Edgar Neville. Con ella, el espectador puede ver a una mujer adulta y madura, con gran presencia escénica. Por otro lado, la película de 1963 utiliza a la mexicana Pina Pellicer como la actriz escogida para dar vida a Rogelia. En esta ocasión, el público ve a una mujer mucho más joven que su antecesora, con un aspecto más infantil e inocente.

En lo que respecta al desarrollo de los acontecimientos, los investigadores Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer (2006), autores del libro *Pina Pellicer: luz de tristeza (1934 – 1964),* sostienen los siguientes aspectos:

> *Rogelia* es una cinta que se toma un tiempo excesivo para narrar la anécdota. Se hace evidente que Rafael Gil se preocupó […] por narrar las desventuras que vivirá Rogelia, ella entre alcanzar el refinamiento de una citadina, deleitarse en las mieles del amor prohibido, para finalmente purgar su condena de mujer adúltera. *Santa Rogelia*, en cambio, se limita a exponer los hechos sin recargamientos y con ello gana ritmo y credibilidad (p. 177).

A través de esta cita se puede comprobar que ambos directores cuentan con técnicas cinematográficas diferentes, presentando la historia según su punto de vista y enfatizando en situaciones o momentos que no siempre coinciden entre sí. De este modo, Neville realiza una obra más ágil y creíble, mientras que Rafael Gil profundiza y se deleita en la historia a narrar. En este sentido, y profundizando en el argumento de ambas narraciones esta investigación ha podido comprobar a través de las sinopsis argumentales recogidas anteriormente, que estas dos películas cuentan al espectador una historia común. En ellas se narran los mismos acontecimientos, sin alteraciones o cambios. Debido a todo ello, esta investigación ha decidido no profundizar más en las tramas argumentes, con el objetivo de evitar así la reiteración.

En lo que respecta a las modificaciones introducidas por Rafael Gil, se debe destacar que la pareja protagonista no vive sólo en Madrid, sino que ahora también pasan una etapa en París; se cambia el sexo del bebé de los protagonistas, pasando de una niña a un niño; y Cristina ya no es hermana de Fernando, sino que es una simple vecina. En este sentido, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta original, esta investigación no puede descartar que existan más diferencias entre ambas películas. Por otro lado, en el *film* de 1963 se incorpora al principio del metraje la trama de un nuevo novio de Rogelia, se explica que Máximo ya ha estado en la cárcel anteriormente y se introducen nuevas escenas en una romería.

En definitiva, y tras analizar las dos obras a estudio, se ha podido comprobar que estos dos proyectos cinematográficos narran una misma historia. En este sentido, los datos recogidos en las sinopsis argumentales muestran que estos directores desarrollan unos acontecimientos narrativos comunes, utilizando para ello a unos personajes que no varían y que se encuentran de forma idéntica en ambas películas. Debido a todas estas similitudes,

esta investigación establece que la obra de 1963 dirigida por Rafael Gil es un *remake* semipuro de ampliación de la película de 1940 titulada *Santa Rogelia*.

Usted tiene ojos de mujer fatal

- Original: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939)
- Primer *remake*: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (José María Elorrieta, 1963)

En 1939, el director y guionista barcelonés Juan Parellada estrena su nueva película titulada *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Atendiendo a la carrera cinematográfica de dicho director, esta nueva obra supuso el segundo trabajo fílmico del realizador catalán, quién comienza a interesarse por el mundo del cine durante su estancia en Francia y Alemania. Posteriormente, y una vez comenzada la década de los años 30, Parellada vuelve a España, lugar en el que filmará todas sus películas[178].

Por otro lado, y profundizando en el rodaje de este nuevo largometraje, se debe señalar que la obra del director Juan Parellada se realiza en un ambiente político, militar y social de gran agitación. Ante tal situación, dicho proyecto cinematográfico, que comienza a rodarse en 1936[179], debe detenerse debido al estallido de la Guerra Civil, para posteriormente reanudarse y concluir en 1939.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la cinta a estudio, se ha podido comprobar que esta nueva película es una adaptación cinematográfica de una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela en 1932. No obstante, esta proyecto teatral es, a su vez, una adaptación literaria de una novela previa del propio Jardiel, escrita un año antes, y titulada *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931).

Con respecto a este último aspecto, el profesor Cécile François (2008), autor del artículo *De "Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?" a "Usted tiene ojos de mujer*

[178] Juan Parellada realiza un total de cinco obras cinematográficas antes de abandonar el séptimo arte de forma definitiva. Estas películas son: *Incertidumbre* (1936), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1936), *Gloria del Moncayo* (1940), *Alas de paz* (1942) y *Mosquita en Palacio* (1942).
[179] En 1936, Parellada codirige junto al director Isidro Socias la obra *Incertidumbre*, siendo la ópera prima de ambos directores.

fatal". Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel Poncela , resume y analiza, de la siguiente manera, el proceso realizado por el autor con estas dos obras:

> En esta comedia, Jardiel Poncela conserva, simplificándolos, el argumento y varios personajes de la novela, pero decide eliminar la figura central de la mujer fatal de la que no subsiste más que una huella en el título. Esta modificación fundamental trae consigo una serie de repercusiones que conciernen no sólo al desarrollo y desenlace de la historia sino también al diseño de los personajes (s/p).

Independientemente de las modificaciones llevadas a cabo por el autor de ambos proyectos, esta investigación únicamente se centrará en la obra de teatro como base argumental. De este modo, no se profundizará en el proceso de adaptación llevado a cabo por Jardiel Poncela entre la novela de 1931 y su posterior obra de teatro.

Atendiendo a la pieza de referencia de 1932, Poncela presenta una comedia humorística que está compuesta por un prólogo y tres actos. En lo que respecta al desarrollo de la historia, el escritor madrileño sitúa los acontecimientos en la época actual en la que se escribió la obra y en un horquilla temporal amplia, llegando a trascurrir más de cinco meses entre el prólogo (11 de Junio) y el tercer acto (25 de noviembre). Por otro lado, y profundizando en las localizaciones empleadas, esta narración comienza en el interior de una casa madrileña durante el prólogo y el primer acto de la obra, y en una lujosa villa de Cercedilla, en los dos actos siguientes. Por último, esta investigación ha querido destacar que la pieza teatral de 1932 cuenta con un total de 18 personajes, siendo diez de ellos femeninos y tan sólo ocho masculinos.

En lo que respecta al argumento narrativo de la obra de referencia, Jardiel narra la historia de Sergio, un joven seductor que colecciona conquistas femeninas. Sergio no se ha enamorado hasta que aparece en su vida Elena, la primera mujer que lo rechaza. Por casualidades de la vida, Elena está destinada a casarse con un rico anciano, pero la familia del anciano está en contra, ya que ellos quieren heredar. Debido a esto, la familia del susodicho propone a Sergio que se gane el corazón de Elena y, así, no peligrará su herencia. Finalmente, el protagonista lo logra consiguiendo que Elena se olvide de su futuro marido y comience una relación con él.

Como se puede comprobar, esta pieza teatral es una comedia humorística de tinte romántico protagonizada por un estereotipado personaje masculino. La figura del donjuán vuelve a cobrar peso en esta nueva década de los años 30 y con ella el resurgir de diversos personajes con características mujeriegas y pícaras, todas ellas ya recogidas en el mítico don Juan Tenorio.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la nueva pieza de Jardiel recibe una buena acogida por parte del público, llegando a ser considerada como una de las mejores obras teatrales del autor. Por su parte, la prensa de la época asegura que dicha obra se estrenó con "éxito clamoroso" (*Heraldo de Madrid*, 21/09/1932 , p. 6). Además, este diario explica que "el corte moderno de la obra y el acierto con que están logrados los perfiles humorísticos, produjeron en el público excelente efecto, que se manifestó en grandes ovaciones" (p. 6).

Atendiendo a las palabras publicadas por el periódico *Ahora* (02/09/1933), esta medio califica la obra como "graciosa", asegurando que "el tema sentimental está tratado en tono jocoso" (p. 26). No obstante, dicho diario sostiene que el dramaturgo madrileño no ha querido llevar las bromas presentes en su obra hacia los extremos, manteniéndose cauteloso en dicho aspecto. Además, dicha publicación considera que "el humorista que en el libro se permite toda suerte de donosos malabarismos y de desopilantes ex abruptos, se produce en el teatro con cautela quizá excesiva" (p. 26). Como se puede comprobar, esta crítica teatral también menciona el proceso de adaptación llevado a cabo por Poncela, y señala las diferencias existentes entre la novela de 1931 y su adaptación teatral.

Por otro lado, y a diferencia de las reseñas citadas anteriormente, otros expertos consideran que la nueva obra de Jardiel cuenta con un ritmo desigual y que en algunos momentos de la historia la comicidad de la misma se pierde. Continuando con dichas críticas, estos profesionales destacan la ausencia de novedad en el asunto de la obra, y la utilización de ciertas frases absurdas o innecesarias. Así, y a través de estas valoraciones personales, se ha podido comprobar la variedad de opiniones existentes acerca de la pieza teatral de referencia en este epígrafe. No obstante, todas las fuentes de información consultadas coinciden en el éxito cosechado durante el estreno de la obra y los efusivos aplausos con los que el público valoró este nuevo proyecto.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, en 1939[180], el cineasta barcelonés Juan Parellada dirige la primera adaptación cinematográfica de la obra teatral *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932). Con esta obra, el director catalán realiza por primera vez una comedia, ya que su ópera prima está categorizada como un drama o melodrama. De este modo, la cinta de 1939 respeta el género original de la pieza teatral de referencia.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1939, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Juan Parellada como director de la cinta; y el de Isidro Socías como director supervisor del proyecto. Como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, ambos directores dirigen de forma conjunta en 1936 la película titulada *Incertidumbre*, por lo que estos dos profesionales ya habían trabajado juntos previamente. No obstante, en esta ocasión, Isidro Socías únicamente supervisa este nuevo proyecto, permitiendo que la dirección de la obra esté a cargo de Juan Parellada.

En otro orden de cosas, la cinta de 1939 cuenta con la presencia de Enrique Jardiel Poncela[181] como guionista del proyecto. De este modo, el dramaturgo madrileño, autor de la pieza teatral de referencia, también es el encargado de adaptar su obra a la gran pantalla. Continuando con el resto de departamentos, Ramón Durbán, Albert Gasset Nicolau y Jaime Piquer fueron los profesionales responsables de la decoración, el montaje y la fotografía de la obra, respectivamente. Por último, y atendiendo al elenco actoral, esta obra estuvo interpretada por Jesús Castro Blanco, Modesto Cid, Fina Conesa, Fernando Cortés, Samuel S. Crespo, Félix de Pomés, Marta Flores y Hilda Moreno, entre otros.Con esta obra, el director Juan Parellada realiza una comedia sonora y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción de la película, este *film* estuvo a cargo de la compañía catalana Hispania Orbis Films, mientras que la distribución fue responsabilidad de Internacional Films.

Antes de proseguir con el estudio de este largometraje, se debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la cinta de 1939, lo que impide poder visualizar de manera directa del material filmado. Por lo tanto, la información recogida a lo

[180] Anteriormente existe "un intento fallido de filmarla en Hollywood (1934) cuando el autor trabajaba en el departamento literario de los estudio Fox" (Heredero y Santamarina, 2010, p. 305).
[181] El investigador Ramón Sala Noguer (1993), autor del libro *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936 – 1939)*, asegura que Jardiel también fue el encargado de supervisar el montaje de obra de 1939 (p. 34), un dato que no ha podido ser contrastado, pero del que se ha querido dejar constancia en esta tesis doctoral.

largo de este epígrafe procede de diversas investigaciones previas y de noticias de la prensa de la época. Además, cabe destacar que Filmoteca de Cataluña cuenta con un gran número de fotogramas de la obra de 1939, a partir de los cuales se pueden conocer ciertos aspectos de este *film*.

Atendiendo al argumento de esta película, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del *Catalogo del cine español*. *Películas de ficción: 1931 – 1940*, resumen de una forma detallada, los acontecimientos filmados por el director barcelonés. En este sentido, y debido a la ausencia de ejemplares de la cinta a estudio, esta investigación citará, a pesar de su extensión, toda la sinopsis argumental recogida por Heinink y Vallejo (2009) en su libro.

> Un donjuán arrollador, irresistible, ídolo de las señoras y pesadilla de maridos, así es Sergio Hernán. No hay mujer en Madrid, joven o madura, soltera o casa, que no caiga rendida ante esa frase de "vd. tiene ojos de mujer fatal", con la que derriba la última barrera de contención de pudor femenino. Es tal el poder de seducción de Sergio que tiene por doncella una marquesa melancólica; sus secretarias son señoritas de postín que se conforman con despachar la correspondencia de las nuevas candidatas; su chofer, un famoso tanguista argentino ávido por descifrar el toque secreto de su jefe… Las salas de espera de su mansión están abarrotadas de damas que suspiran por seguir contando con los favores del invencible galán, pero Elena Fortún, su última conquista no es como las demás. Tras una noche de gozo celestial, Elena amanece sola en la alcoba de Sergio y, pese a que el criado Oshidori le hace saber con disimulado cinismo que sólo es una más para su señor, la entrada 1.401 en el libro-registro de sus trofeos, ella no está dispuesta a derramar una lágrima para que el muy canalla se pavonee, de modo que abandona el nido de amor decidida a borrar de su memoria aquel destello de ilusión que por primera vez había percibido y que ahora se ha evaporado. De viaje por el extranjero, Elena vive dos años repletos de aventuras, de contactos fugaces que templan poco a poco sus sentimientos, mientras Sergio multiplica sus hazañas rodeado de docenas de aspirantes que suplican un minuto de atención, aunque desde lo más íntimo de su ser añora a aquella rebelde que no quiso humillarse ante su figura. Al regresar a España, Elena no descarta la posibilidad de casarse con un distinguido marqués entrado en años que la ofrece respeto y cariño a cambio de nada, pero los herederos del novio, al ver que con ese matrimonio perderán

> sus derechos de preferencia a la inmensa fortuna del viejo, acuden en busca de Sergio para que seduzca a la intrusa y se cancele la boda. El rompecorazones acepta la propuesta del barón de Pantecosti, portavoz de la parte perjudicada, no tanto por la fuerte remuneración económica como porque la víctima es la única mujer de la que ha estado realmente enamorado. La llegada de Sergio a la finca del marqués en Alicante perturba los sentidos del elenco femenino allí congregado, e incluso Elena, que en principio logra esquivar las acometidas del tenorio, también muerde el anzuelo, hasta que por medio de una amante despechada se entera de los entresijos de la operación en curso y sale a toda marcha al volante de un potente automóvil, dando lugar a que Sergio se estrelle contra un árbol al ir en su persecución. Tiempo después, acompañado tan sólo de su fiel Oshidori y ya repuesto de las lesiones físicas, Sergio sufre la ausencia de su querida Elena alejado del mundo, más cuando obligado por las circunstancias asiste a un recital de su ex chófer el tanguista, se producirá el feliz reencuentro y, superados los antiguos rencores, la pareja vivirá para siempre la plenitud de su gran amor (pp. 304 – 305).

Como se puede comprobar, esta nueva película mantiene y respeta el argumento base de la obra teatral de referencia. Para ello, Enrique Jardiel, guionista del *film*, evita alterar la historia base de 1932, trasladando sus palabras a la gran pantalla. En este sentido, la gran fidelidad de la película de 1939 con respecto a la obra de teatro de 1932 se debe, en parte, a la presencia del dramaturgo madrileño en la redacción y elaboración del guión cinematográfico, llegando incluso a mantener unos mismo diálogos en ambas obras. De este modo, la cinta de 1939 cuenta con los mismos personajes principales, sus tramas argumentales y un desarrollo de los acontecimientos idéntico.

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación ha podido comprobar que existe un seguimiento exhaustivo respecto al rodaje, los actores que van a participar en el proyecto, la presencia de Jardiel en la obra o del argumento del *film*, que con el estreno de la misma. Por lo tanto, los artículos vinculados al estudio o a la crítica de la cinta de 1939 son escasos. No obstante, Miguel Ródenas publica para el diario *ABC* (24/09/1939) un artículo en el critica el tono empleado en el *film*, asegurando que el carácter humorístico e hilarante, propio del dramaturgo, se reduce en la gran pantalla hasta casi desaparecer. Según este periodista, dicho tono "brota de vez en vez algún chiste, alguna escena cómica que el público subraya con su regocijo, pero inmediatamente se suceden esos baches penosos que llevan

consigo la lentitud de la acción y del ritmo" (p. 19). Continuando con esta reseña, Ródenas no duda en afirmar que esta adaptación "pierde mucho al faltarle ese calor de humanidad que dan los personajes a sus creaciones en la escena, y ese dinamismo que es consustancial al cine de buena ley" (p. 19).

Continuando con las obras a estudio, el director y guionista madrileño José María Elorrieta estrena en 1963 su nueva película titula *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Cabe señalar que esta obra es la segunda adaptación cinematográfica de la obra teatral de 1932. Con esta nueva obra, Elorrieta lleva de nuevo a la gran pantalla la famosa comedia de Enrique Jardiel Poncela, y lo hace veinticuatro años después de la primera versión nacional. Con esta obra, Elorrieta presenta al espectador una película sonora, rodada en color y con una duración de 86 minutos.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto, se destaca el trabajo realizado por José María Elorrieta como director y guionista de la obra de 1963. De este modo, el madrileño será el encargado de dos de los cargos más importantes en la creación de la película. No obstante, Elorrieta cuenta con la colaboración de José Manuel Iglesias y Juan Antonio Verdugo para la redacción y elaboración del guión. Por otro lado, Alfonso Nieva y Federico Moreno Torroba, fueron los responsables de la música y de la fotografía de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, la cinta de 1963 estuvo protagonizada por Trini Alonso, Susana Campos, Carlos Casaravilla, Manolo Gómez Bur, Marta Padovan, Pastor Serrador, María Silva, José María Tasso y Virgilio Teixeira, entre otros. Por otro lado, y atendiendo a la productora del proyecto, la empresa encargada de llevar a cabo el *film* fue la compañía C.I.C.E. (Cooperativa Industrial Cinematográfica Española).

Antes de proseguir, con el estudio de la cinta de 1963 esta investigación ha querido dejar constancia de la existencia de ejemplares conservados de la cinta de 1963. Estas copias se encuentra custodiadas por la Filmoteca Española, organismo que mantiene, restaura, y conserva las obras fílmicas del cine español. No obstante, los ejemplares existentes están en formato cinematográfico, y actualmente no han podido ser digitalizadas, impidiendo la visualización directa de la misma, ya que las obra que se conservan en este formato no pueden ser entregadas para consulta. Por lo tanto, esta tesis doctoral puede confirmar que la

cinta de 1963 sí cuenta con ejemplares conservados, a pesar de que no han podido ser consultados.

En lo que respecta al argumento de esta obra, el diario *ABC* (30/08/1963) resume de la siguiente manera la historia narrada por Elorrieta para la gran pantalla:

> Nos presenta la historia un don Juan ultramoderno, con un fichero provisto de datos de todas sus amadas, algunas de las cuales hacen de criadas sin remuneración para poder estar siempre a su lado. Figura importantísima en la obra es el papel del criado, piedra angular del juego humorístico. Por otro lado, un rico hombre de negocios decide casarse con su secretaria, con el consiguiente disgusto de los sobrinos y herederos. Estos deciden encargar al seductor que enamore a la inoportuna señorita. Lo consigue, más la chica descubre el juego y le abandona. Nuestro hombre se ha enamorado a su vez, perdiendo el prestigio de Casanova (p. 33).

Una vez conocida la historia de este nuevo largometraje, cabe señalar que su contenido fue calificado para mayores de 16 años. En este sentido, dicha película fue publicitada utilizando la frase "¡Coleccionaba mujeres como quien colecciona sellos o mariposas, con la diferencia de que a ellas se les podía decir eso de "usted tiene ojos de mujer fatal!" (*ABC*, 08/12/1963, p. 81). Como se puede comprobar, este eslogan resume la idea global de la película, dando así una breves pinceladas de su historia.

Atendiendo a la prensa de la época, el crítico G. Bolín comienza explicando, para el diario *ABC* (11/12/1963), que las adaptaciones cinematográficas suelen incorporar nuevas escenas o diálogos, que no están en la obra de referencia, rompiendo de este modo la fidelidad con el texto original. Además, este experto asegura que "suele suceder que las escenas complementarias y los diálogos adicionales no tengan el tono brillante ni la calidad de los de la obra primigenia, y algo así ocurre a ratos" (p. 103) con la cinta de 1963, ya que "no siempre encajan ni se ensamblan a satisfacción lo postizo con lo auténtico" (p. 103). No obstante, Bolín no duda en afirmar que la nueva obra es una película divertida y con grandes aciertos, a la que "sólo cabría reprocharle el no haber impreso, en ocasiones, un ritmo más vivo, más cinematográfico y menos teatral a la acción" (pp. 103 – 104).

Continuando con estas reseñas cinematográficas, el periódico *ABC* (30/08/1963) recoge una nueva crítica sobre la obra a estudio en este epígrafe. En ella, se destaca la presencia constante del dramaturgo madrileño responsable de la pieza teatral de referencia. Según esta crítica, "el principal intérprete, el protagonista destacado de la cinta, es el propio Jardiel Poncela por medio del diálogo" (p. 33). Además, esta valoración no duda en asegurar que "sus frases, sus juegos de palabras y su desenmascarar de tópicos, hacen que la interpretación, la dirección y el magnífico color se diluyan y pierdan relieve, al menos en apariencia" (p. 33). De este modo, la nueva obra de Elorrieta pone en valor la pieza teatral del dramaturgo, destacando en ella las cualidades literaria, creativas y cómicas de Enrique Jardiel. Cabe señalar que dichas palabras no son adjudicadas a ningún expertos cinematográfico, ya que el artículo está firmado con una "X".

Una vez estudiadas de forma individual las dos obras recogidas en este epígrafe, se realizará un análisis comparativo entre ambas, con el objetivo de conocer las diferencias y las semejanzas existentes entre ellas. De este modo, esta investigación podrá establecer si se está produciendo, o no, un *remake* cinematográfico, práctica a estudio en esta tesis doctoral. Cabe destacar que debido a la ausencia de ejemplares de la obra original, esta investigación utilizará los argumentos narrativos recogidos anteriormente.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ellas reside en la incorporación del color en el metraje 1963, mostrando así un avance en los que respecta a fotografía fílmica. Por otro lado, y profundizando en las semejanzas, esta dos obras son películas sonoras, categorizadas dentro del mismo género y basan su argumento en una novela común.

En lo que respecta al argumento, se ha podido comprobar que estas dos obras cinematográficas narran una misma historia. En ellas, el espectador puede ver como el protagonista de ambos *films*, un donjuán moderno y conquistador, seduce a todo tipo de mujeres, independientemente de su edad o su estado civil. Además, y una vez que las féminas han caído en sus encantos, este hombre registra sus hazañas sentimentales en su archivo personal, dejando de este modo constancia de sus logros amorosos. A lo largo de estas dos sinopsis, también se hace mención de la dependencia, o necesidad, que ciertas mujeres tienen con el susodicho, llegando incluso a trabajar para él con el único objetivo de poder estar a su lado.

Continuando con las similitudes argumentales, en ambas obras este protagonista masculino es contratado por la familia de un hombre rico que está a punto de casarse con una mujer mucho más joven que él. El objetivo de dicho trabajo es que el donjuán seduzca a la susodicha, rompa el futuro compromiso y así la herencia no se vea amenazada.. Finalmente, el protagonista acepta el reto y lleva a cabo su plan, lo que él no sabe es que terminará locamente enamorado de dicha mujer, concluyendo así sus días de seductor. Otro de los aspectos comunes entre estas dos obras es la presencia del criado o chofer, que dependiendo del *film* este personaje tiene un trabajo u otro. En este sentido, ambas sinopsis mencionan a dicho personaje, su importancia dentro de la trama principal de la obra y la buena relación con el protagonista de la película.

Atendiendo a las diferencias narrativas existentes entre ambas, esta investigación ha querido hacer hincapié en el personaje de la joven a la que el donjuán debe seducir por trabajo. En la cinta de 1939, esta chica ya ha mantenido una relación con el protagonista, por lo que ambos personajes se conocen. Además, ella ha sido la única mujer que no se ha humillado por él, un gesto que ha marcado al protagonista. No obstante, en la película de 1963, esta relación entre ambos no está detallada en la sinopsis recogida anteriormente, por lo que se desconoce si ambos protagonistas se conocen o no.

Como se puede comprobar, la sinopsis de la cinta de 1963 es breve y poco detallada con respecto al resumen argumental de la película de 1939. Este hecho impide que se pueda profundizar, de una forma más minuciosa, en las semejanzas y diferencias existentes entre ambas. No obstante, y a través de los datos recuperados a lo largo de este epígrafe, se puede afirmar que las dos obras narrar una misma historia sin apenas alteraciones argumentales. Para ello, Parellada y Elorrieta utilizan una estructura narrativa idéntica, en la que todos los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia están presentes. Además, ambos realizadores cuentan con los mismos personajes, dotando de importancia al trio protagonista formado por el donjuán, su criado y la mujer a la que debe seducir.

Una vez establecidas las diferencias y semejanzas existentes entre ambas obras, se ha podido comprobar que existe una estructura narrativa común, en la que se mantiene los mismos personajes y los acontecimiento clave principales. Sin embargo, y debido a que no se conservan ejemplares completos de la cinta original, esta investigación no descarta la existencia de más diferencias entre ambas cintas. Así, esta tesis doctoral establece que la

cinta de 1963, dirigida por José María Elorrieta, es un *remake* de la obra de Juan Parellada estrenada en 1939. No obstante, y debido a la ausencia de ejemplares, esta investigación no podrá determinar el tipo de *remake* semipuro que Elorrieta realiza con respecto al *film* de 1939.

¡Arriba las mujeres!

- Original: *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1936)
- Primer *remake*: *¡Arriba las mujeres!* (Julio Salvador, 1965)

El 23 de enero de 1936, el director barcelonés José María Castellví estrena su quinta obra cinematográfica titulada *¡Abajo los hombres!*. A través de esta nueva cinta, Castellví presenta al público de la época una comedia musical[182] amena y divertida. La obra, rodada en blanco y negro, anticipa una declaración de intenciones en el título del *film*. Con esta nueva obra, el director barcelonés realiza la primera adaptación cinematográfica de la opereta[183] musical titulada, *S.O.S.* y escrita por Pierre Clarel. Este novelista, guionista, cantante y actor francés es el autor de la pieza de referencia que sirve a la cinta de Castellví como base argumental. Actualmente no se tiene constancia de la fecha de estreno de esta opereta. En otro orden de cosas, cabe mencionar la participación de Pierre Clarel como uno de los actores protagonistas en la obra a estudio.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1936, este estudio destaca que en el terreno del guión cinematográfico, Valentín R. González fue el encargado de adaptar el texto de la opereta de referencia a este nuevo proyecto fílmico. En lo que respecta a la fotografía de la obra, Gustavo Kattula fue el responsable de la misma, siendo posteriormente alabado por la crítica de la época por su trabajo. Por su parte, la música empleada y cantada durante toda la obra estuvo a cargo de Antonio Matas, Pascual Godes y Martín Lizcano de la Rosa. Como último punto, el equipo actoral de la obra está formado por Pierre Clarel, Carmelita Aubert, Alejandro Nolla y Samuel Crespo, entre otros.

[182] Cabe destacar que el número 407 de la revista especializada *Jueves cinematográficos* (14/11/1935), categoriza a esta nueva cinta como "la primera comedia musical española" (p. 4), otorgándole así un importante puesto dentro de la historia del séptimo arte nacional.

[183] La Real Academia Española define esta género como una "ópera cómica de asunto frívolo, con partes habladas y partes cantadas". Este género musical nace en París a lo largo del siglo XIX, y posteriormente se desarrolla en Viena. A través de este género, se pretenden contar tramas inverosímiles y disparatadas en las que se intercalan las partes habladas, cantadas o bailadas.

En lo que respecta a la historia narrada catalán José María Castellví, esta tesis doctoral utilizará la sinopsis argumental recogida por Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), en su libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*:

> El rumbo y la duración de la singladura no le preocupan a don Ismael Atiza, sesentón y rico, que va a zarpar del puerto de Barcelona en su yate de lujo. Lo único relevante para él, que profesa una visceral aversión al género masculino, es que la tripulación esté formada exclusivamente por mujeres que tengan sobrados motivos para compartir con su capitán el lema "¡abajo los hombres!". Para dejar sus asuntos en orden, don Ismael dicta su testamento, por el que nombra heredera a su sobrina de diecinueve años Felicidad, a la que no ha visto desde hace siete, cuando quedó huérfana y al cuidado de las Carmelitas. Ante el notario establece una condición que su sobrina deberá cumplir a rajatabla si quiere acceder a su cuantiosa herencia: tendrá que odiar a los hombres. Por lo tanto, de casarse…¡ni hablar!. El "Eva" se hace a la mar, tripulado sólo por chicas alegres y cantarinas. Todo va viento en popa hasta que aparece un polizón a bordo. Se trata de Felicidad, que se ha embarcado en el barco de su tío al enterarse de que le ha designado su heredera. Aconsejada por la primer oficial, Ofelia Ansiosa, decide no desvelar su identidad y acatar el lema del crucero. En alta mar aparece un náufrago, que resulta ser Gastón París, un prestigioso bailarín de claqué, la mar de seductor por más señas. A pesar de las discordias que pueden acarrear la presencia de un hombre, la tripulación decide aceptarlo a bordo, pero guardando el secreto de cara al capitán. Al afamado artista francés no le queda más remedio que disfrazarse de marinerita. Esa noche Felicidad pasea por cubierta a la luz de la luna y se queda estupefacta ante el beso furtivo que le da una compañera de tripulación. En realidad se trata de Gastón, pero ella no está al corriente de la llegada del náufrago. El donjuán aprovecha el momento para acordar una visita al camarote de la joven polizona. Llevada por los celos, Ofelia revela que hay un hombre entre la tripulación que oculta su identidad disfrazado de mujer. Muy enfadado, el capitán Atiza resuelve celebrar un juicio a bordo. Felicidad asume el papel de abogada y, a ritmo de tango, conmueve a la sala cuando pide clemencia para Gastón, ya definitivamente prendado de su defensora. El jurado dicta sentencia absolutoria. Sin embargo, siguiendo su propia cláusula según la cual "quien paga, manda", el capitán ordena que el pícaro bailarín abandone el yate. Al grito de "¡arriba los hombres!", Felicidad inicia un motín contra su tío. La tripulación entrega el mando de la nave a

> Gastón, al tiempo que don Ismael es encerrado en su camarote. Después del temporal llega la alma y un relajado espíritu licencioso se instala en el barco, al compás de alegres melodías. Al arribar a una isla, los encantos de las marineritas no pasan inadvertidos para lo que acuden a recibir al yate. En tal situación, el médico del puerto recurre al truco de decretar cuarentena para que el rebautizado "Adán y Eva" no pueda hacerse a la mar por una temporada. Viendo que su proyecto contra el género masculino se va a pique, don Ismael Atiza está que trina. Para colmo, su sobrina Felicidad le desvela su verdadera identidad y le pide permiso para casarse con Gastón. El viejo millonario no se lo concede, pero a los jóvenes enamorados no les afecta esta contrariedad. Más allá de cualquier autoridad o de cualquier herencia, su rumbo es la vicaría más cercana (pp. 29 – 20).

Antes de continuar, cabe destacar que en la actualidad, la obra de 1936 puede ser visionada de forma directa en la Filmoteca Española, ya que dicha entidad cultural ha logado conservar y mantener la cinta a estudio entre su catálogo. Tras su visionado, se ha podido comprobar el ambiente amable, divertido y entretenido con el que cuenta la obra a estudio. De este modo, Castellví presenta una película simple y sin grandes pretensiones en la que se intercalan escenas musicales y grandes dosis de comedia.

Atendiendo a la prensa de la época, el nº 31 de la revista especializada *Cinema Sparta* (15/02/1936) califica esta obra como "el primer film español orientado hacia la frivolidad equívoca, de tonos subidos y atrevidos" (p. 15). Sin embargo, esta publicación no duda en destacar el éxito en taquilla[184] cosechado por la cinta, llegando a ser una de las mejores películas españolas en cuanto a recaudación. Por su parte, la revista semanal *Cinegramas* (26/01/1936), considera esta película como una "cinta amable, risueña y garbosa, perfumada y ligera. Esa cinta alegre como una escena de *dancing*, presurosa y pimpante como la juventud" (p. 27), coincidiendo así con la inmensa mayoría de los artículos relacionados con la obra. Esta misma publicación defiende que la pieza a estudio "tiene un argumento y un interés perfectos, capaces por si solos de atraer y encadenar ya la atención del público" (p. 27). Para ellos, Castellví presenta una "trama risueña, tipos de irresistible simpatía (y) situaciones de seguro efecto en el ánimo del espectador" (p. 27). En definitiva, se trata de

[184] *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1936) se encuentra entre "Las 50 películas más vistas durante la Guerra Civil en Madrid" (Cabezas, J., 2005, p. 44), manteniéndose 21 semana en cartel.

"una comedia, […], de una magnífica fuerza cómica, por entra la que a veces discurre, tenue y fina, una leve vena sentimental" (p. 27).

El resto de publicaciones consultadas coinciden en la novedad del argumento planteado, y por lo tanto, la ruptura de la monotonía cinematográfica española hasta la época. Además, dichos medios no dudan en valorar, de forma positiva, las tareas desarrolladas por el director, los guionistas y el elenco actoral. Así, el periódico *La Época* (23/01/1936) asegura que todos los que pudieron ver la obra antes de su estreno coincidieron en que marcaría un antes y un después en el cine nacional, "puesto que deja abiertos amplísimos horizontes, hasta el momento inéditos en este país" (p. 7). Este diario destaca también "el tema, el ritmo del film, su interpretación maravillosa (y) la música popular y pegadiza" como elementos clave de la obra a estudio.

Con respecto al estreno de la obra, la nueva película de Castellví fue proyectada en un primer momento con cortes, para posteriormente, en junio de 1936, ser estrenada de manera integra en el Cine Gong de Madrid. Además de este contratiempo, la película del director catalán estuvo prohibida "durante la guerra civil en la zona nacional por las juntas de censura de Sevilla (11.Ene.37) y Burgos (28.May.38); autorizada (22.Jul.39), y prohibida de nuevo en 1941 y 1946" (Heinink y Vallejo, 2009, p. 30).

Por otro lado, en 1965, veintinueve años después del estreno de la cinta de Castellví, el director barcelonés Julio Salvador presenta en la gran pantalla su nueva obra cinematográfica titulada *¡Arriba las mujeres!*. Cabe señalar que esta obra es la segunda adaptación cinematográfica de la opereta musical S.O.S de Pierre Clarel. Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de la obra, se debe destacar en primer lugar que dicho *film* se trata de una cinta en color, con una duración de 105 minutos y rodada en 35 milímetros. La primera diferencia con la cinta original es, por tanto, el color empleado para el rodaje del *remake* de 1965, un aspecto técnico no utilizado en la película de Catellví. Esta primera cinta fue rodada en blanco y negro. Con respecto a la duración, la película de Julio Salvador es mayor que la pieza original.

Por otro lado, el equipo humano que trabaja en esta película está compuesto por José María Blay, Noel Clarasó, Álvaro de la Iglesia y por el propio Julio Salvador como encargados del guión de esta obra; mientras que Juan Durán Alemany y Jaime Deu Casas son

los responsables de la música y de la fotografía, respectivamente. En lo que respecta a los actores y actrices del proyecto, Jaime de Mora y Aragón, Paloma Valdés, María Asquerino y Manolo Gómez Bur son algunos de los protagonistas partícipes en esta comedia de mediados de los sesenta.

En lo que respecta al argumento de este *film*, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940, Volumen F-3*, afirman que esta nueva obra cuenta con un argumento casi idéntico al de su antecesora, aunque "firmado por distintos autores" (p. 30). No obstante, el director de este largometraje no menciona en ningún momento su vinculación con la cinta de 1936 o con la opereta musical de referencia. Profundizando en la narración de la cinta, esta investigación ha tomado como referencia la sinopsis argumental publicada en el periódico nacional *ABC* (14/05/1965). En este medio se resume, de la siguiente manera, la historia que Salvador recoge en su metraje:

> Dos millonarios de distinto sexo se dedican a navegar: la dama, en un barco fletado con el exclusivo objeto de alejarse de los hombres, por lo que la tripulación es totalmente femenina, mientras que el otro acaudalado protagonista, acompañado de su secretario, ocupando una pequeña embarcación a vela, parecida a las de los vikingos, se hace a la mar con el principal objeto de evitar que las mujeres traten de cazar sus millones.
>
> Así las cosas, unas y otros se encuentran en una isla, en la que unas ligeras averías y el furioso temporal les obligan a anclar, y después de unas complicadas peripecias, el amor se encarga de mostrar la inutilidad de la aventura marinera (p. 64).

Como se puede comprobar en la sinopsis recogida anteriormente, Salvador utiliza su obra para narrar dos historias, que aparentemente son distintas. Atendiendo a cada una de ellas, se debe señalar que por un lado se encuentra Gloria, una poderosa mujer desengañada de los hombres, que emprende un viaje alrededor del mundo en su yate. La ruta comienza desde un puerto sudamericano y la tripulación que la acompaña es exclusivamente femenina. Todas ellas han tenido diversos desencuentros con el género masculino y han decidido emprender este viaje para estar lejos de los hombres. No obstante, la tripulación no tarda en

echar de menos a aquellos que tantos malos ratos les han hecho pasar y comienzan a necesitarlos.

Por otro lado, está Federico, un rico millonario que zarpa desde un puerto español en una pequeña embarcación acompañado de su secretario. Este protagonista masculino quiere alejarse por un tiempo de las mujeres, ya que no dejan de acosarlo por su dinero. Su viaje, sin destino y sin tener conocimientos de navegación, termina a la deriva en la inmensidad del océano. Más adelante, y tras el naufragio provocado por una gran tormenta en medio del océano, Federico y su secretario despiertan en las playas de una isla desierta. La casualidad hace que varias mujeres del yate acaben, por una avería, en el mismo lugar. Concluida la expedición y tras diversas situaciones cómicas, las mujeres aceptan que los hombres suban a su yate, siempre y cuando no sean descubiertos por Gloria y vayan siempre disfrazados de mujeres. Sin embargo, la capitana no tarda en descubrir a los polizones y, tras una rebelión por parte de la tripulación, termina aceptando que los dos hombres viajen con ellas. Finalmente, el amor no tarda en aparecer y Gloria se enamora del secretario de Federico. Lo mismo ocurre con el rico millonario, que se enamora de una joven del barco.

Por otro lado, se debe señalar que el periódico citado anteriormente destaca el ingenio ocasional que existe en ciertas partes de la narración, pero critica duramente los diálogos utilizados en el metraje, ya que considera que son infantiles e inexpresivos. No obstante, "el planteamiento de los equívocos que suceden a bordo del yate aviva un tanto la acción, que, por otra parte, transcurre salpicada de unas canciones y ritmos modernos" (p. 64).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación de color en el metraje de 1965, lo que refleja una clara mejora en la fotografía fílmica. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas sonoras, basan su argumento en una opereta común, transcurren en localizaciones similares, narran un mismo mensaje y están categorizadas dentro del genero cómico.

En lo que respecta a los personajes de las obras a estudio, y como se ha comentado anteriormente, existen ciertas diferencias a lo largo de estas dos películas. En ese sentido, se

debe señalar que ambos cineastas mantienen la estructura de los personajes, papeles y tramas, pero se altera el nombre de todos ellos. Así, y a modo de ejemplo, mientras que la obra de 1936 el personaje protagonista es un hombre (Ismael), en la cinta de 1965 es una mujer (doña Gloria de Valdivia). No obstante, en ambas películas es el dueño o dueña del yate en el que viaja toda la tripulación de la historia. Por otro lado, y a pesar de que ningún personaje se llame igual en ambas cintas, la película de 1936 sí respeta los puestos de la obra original: un capitán/una capitana, una tripulación completamente femenina, una polizona y dos hombres que alterarán completamente las normas del yate. Además, cabe señalar que los barcos donde viajan los protagonistas también modifican su nombre, ya que en la obra original se llama Eva, en la cinta de 1965 su nombre es Millemiglia IV RCNB. Profundizando en los nombres de los personajes, la cinta de José María Castellví cuenta con Ismael, Felicidad, Ofelia Ansiosa, Gastón París y Félix, mientras que en la obra de Julio Salvador el director muestra a doña Gloria de Valdivia, Dora, Anina, Federico/Jaime y Leonidas, respectivamente. Además, esta nueva película incorpora a Marga Santos, Berta, Remedios, Carmen, Eva y Cleo, entre otras.

Atendiendo a las semejanzas argumentales, se debe señalar que estas dos obras mantienen un esquema narrativo idéntico. Así, los protagonistas de ambas cintas odian a los hombres y por este motivo deciden emprender un viaje marítimo rodeados por una tripulación completamente femenina, que también odia al género masculino. El viaje comienza de una forma agradable, en el que la diversión y el entretenimiento alegraban los días en alta mar. No obstante, el paso del tiempo y la monotonía acaban aburriendo a la tripulación. Durante esos largos días navegando, la tripulación se encuentra a una polizona[185], una muchacha joven y con poco recorrido vital, que finalmente será aceptada como una más en el barco. Poco después, suben a la embarcación a dos náufragos sin que lo sepa el/la propietario/a del barco. Con el objetivo de no ser descubiertos, dichos hombres deben ser disfrazados de mujeres y comportarse como tales. Durante su estancia en el yate, uno de los hombres seduce a varias mujeres, lo que causará diversas situaciones cómicas a lo largo de estos dos metrajes. Además, ambas piezas muestran a una tripulación feliz de contar con compañía masculina y que rápidamente olvida su odio hacia los hombres. Sin embargo, con el paso del tiempo, el/la propietario/a del yate descubre la existencia de dichos hombres en su embarcación, lo que le enfurece y exige que sean abandonados en el mar en una pequeña

185 En la obra de 1936 es la sobrina huérfana de Ismael, mientras que en la cinta de 1965 este personajes es Anina, la hija de la cocinera.

barca y con alguna provisión. No obstante, la tripulación se revela ante la autoridad y no aceptan dicha orden, llegando a encerrar a Ismael/Gloria en su camarote y tomando el mando de la embarcación. Por último, y en lo que respecta al desenlace de estas dos obras, se debe señalar que estas obras muestran finales distintos.

Continuando con las semejanzas, estas cintas también cuentan con números musicales que se intercalan a lo largo de la narración, se muestra como la tripulación sube al barco durante los primeros minutos de metraje y existe un gran número de escenas divertidas mientras los hombres del barco están disfrazados de mujer.

Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, Julio Salvador suprime la presencia de Felicidad, la herencia de ésta, el enamoramiento de la joven, la negativa de su tío a que se case y las escenas de Gastón bailando claqué y demostrando sus dotes como bailarín. Atendiendo a las modificaciones narrativas, Salvador cambia la trama personal y familiar de Felicidad, sobrina del protagonista, por la de Anina, hija de la cocinera. Además, también se altera la forma en la que encuentran a los náufragos masculinos. Prosiguiendo con las alteraciones argumentales, y como se comentó anteriormente, estas dos obras muestran finales distintos. En este sentido, la obra de 1936 narra cómo surge el amor entre la joven Felicidad y el famoso artista Gastón París, uno de los náufragos que la tripulación rescata durante el viaje. Por su parte, Ismael, tío de la joven, no está de acuerdo con los sentimientos de su sobrina, pero finalmente los acepta. Por otro lado, la película de 1965 finaliza su narración mostrando las dos nuevas parejas formadas durante el viaje. Así, Gloria comienza a salir con Leonidas, mientras que Federico hace lo propio con Anina.

Por otro lado, y continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que también existen modificaciones en cuanto a la estructura narrativa. Así, mientras que la película de 1936 muestra únicamente la trama de Ismael y su tripulación, en la cinta de 1965 existen dos tramas narrativas que van intercalándose. En este sentido, el espectador ve como transcurre la vida de Gloria y sus chicas en alta mar, y también las aventuras de Federico y Leonidas en una pequeña embarcación. Finalmente, estas dos tramas se unen y continúan el resto de la historia de forma conjunta.

En cuanto a las incorporaciones, la nueva obra incluye la trama paralela de Federico y su secretario, el temporal que hace que los dos hombres terminen en una isla y se muestran más escenas vinculadas a las conquistas femeninas de Federico con las mujeres de la embarcación. Además, la cinta de 1965 también cuenta con la presencia de algún cargo más en el barco y desarrolla la historia de amor de Gloria y Leonidas, y la de Anina con Federico.

Por otro lado, Julio Salvador incluye en su metraje una escena nueva en la que el director cinematográfico de la obra interviene en la narración y busca una solución para que el actor pueda esconder su barba, produciéndose un momento de metacine dentro de la historia. En este sentido, y aunque el director y el equipo no vuelven a aparecer en la narración y los actores continúan interpretando su papel, este hecho descoloca al espectador y causa cierta confusión al no justificarse, en ningún momento de la obra, dicha interrupción.

Una vez analizadas estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas películas cuentan con un mismo esquema narrativo a partir del cual se han ido realizado diferentes modificaciones dependiendo del enfoque personal de cada cineasta. De este modo, y a pesar de que se ha eliminado cierto contenido de la pieza original y se han incorporado nuevas situaciones a la historia base, estas dos obras continúan narrando una misma historia. Así, esta tesis doctoral establece que la obra de 1965 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1936 dirigida por José M. Castellví.

El amor brujo

- Original: *El amor brujo* (Antonio Román, 1949)
- Primer *remake*: *El amor brujo* (Francisco Rovira, 1967)
- Segundo *remake*: *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986)

En 1949, el director y guionista orensano Antonio Román estrena su nueva película titulada *El amor brujo*. Esta cinta, un drama amoroso protagonizado por Manuel Aguilera, Miguel Albaicín y Elena Barrios, basa su argumento en un ballet homónimo escrito por María de la O Lejárraga y Manuel de Falla en 1915. Cabe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza. Por otro lado, y antes de continuar, se debe destacar que dicha obra fue compuesta expresamente para la bailaora sevillana Pastora

Imperio, quien fue la encargada de interpretar al personaje protagonista en el estreno teatral de la misma[186]. Además, en esta primera representación también participan Víctor Rojas, hermano de Pastora, y María Albaicín.

Atendiendo a la pieza de referencia, y como señala el libreto original, esta obra es una "gitanería en un acto y dos cuadros". Por otro lado, y tras consultar el texto original de 1915, esta investigación debe incidir en la brevedad de la pieza de referencia, ya que tan sólo cuenta con 28 páginas. En otro orden de cosas, y profundizando en el género de esta obra, esta obra es categorizada como una gitanería[187], un nuevo género teatral vinculado con la etnia gitana, en el que se profundiza en la cultura de dicha raza de una forma nueva hasta la fecha.

Profundizando en la realización de esta pieza teatral, y como se ha comentado anteriormente, el compositor Manuel de Falla cuenta con la ayuda literaria del escritor, dramaturgo y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra[188], quien fue responsable del libreto utilizado en este nuevo proyecto artístico. No obstante, en la actualidad se ha descubierto que la autoría de esta obra teatral no corresponde a Gregorio Martínez, sino a María de la O Lejárraga[189], esposa del mencionado empresario.

Continuando con el estudio de la obra de 1915, la investigadora Antonina Rodrigo (2005), autora del libro *María Lejárraga: Una mujer en la sombra*, señala que esta pieza teatral supuso "el triunfo de la tenacidad y el espíritu altruista de María, (ya que) la dramaturga tuvo que vencer los escrúpulos de Falla para lograr la colaboración del compositor en una obra para "varietés"" (p. 161).

En lo que respecta al argumento de esta obra, la investigadora María Jesús Barrios Peralbo (2015), autora del artículo *Estudio del baile español en "El Amor Brujo" de Francisco Rovira-Beleta*, resume de la siguiente manera la pieza de 1915:

[186] La obra fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 15 de Abril de 1915.
[187] Profundizando en este género, el investigador José Ramón Ripoll (2015) asegura que "la gitanería inauguraba un nuevo género teatral, pues aunque las historias y costumbres de los gitanos habían sido tratadas en la tonadilla escénica y la zarzuela, nunca se habían abordado musicalmente desde una perspectiva interior, en un intento de adentrarse en los secretos de un pueblo desconocido y generalmente malinterpretado por quienes se le acercaban desde fuera" (s/p).
[188] Cabe destacar que es la compañía del empresario Gregorio Martínez Sierra, la encargada de llevar a los escenarios dicha obra. Como se puede comprobar, existía una muy buena relación profesional entre el compositor Manuel de Falla y el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga.
[189] Dicha información se ha conocido a través de la correspondencia entre María y Falla, ya que en varias cartas se detalla que es la esposa de Gregorio Martínez quien escribe la historia.

> El argumento del ballet cuenta la historia de una gitana de Cádiz, Candelas, que sufre de amores porque entre ella y el hombre a quien quiere, Carmelo, se interpone el espectro de un gitano que había sido su amante. Cansada de esperar la dicha que no llega, se dirige a la cueva de una vieja hechicera para que a base de sortilegios y conjuros haga desaparecer la sombra que los separa. Al fin, la gitana enamorada logra su deseo con las primeras luces del amanecer, mientras repiques de campanas celebran su anhelada felicidad (p. 899).

A través de esta obra, el compositor gaditano profundiza en el arte flamenco, un tema que por el que sentía una gran atracción. De este modo, la obra utiliza la etnia gitana como base para el desarrollo de sus acontecimientos, reflejando la magia, el "duende" y la pasión con la que se vive este género. Además, esta obra también recoge una trágica historia de amor en la que la brujería, el fuego y la magia tienen un papel importante. Sin embargo, la investigadora Mª Jesús Barrios (2015) asegura que "lo verdaderamente relevante de esta obra fue su escenificación, pues no se trataba de subir a las tablas el típico cuadro flamenco de los cafés cantantes, sino que se basaba en el un libreto" (p. 899) escrito por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga.

Atendiendo al terreno cinematográfico, en 1949, el director y guionista gallego Antonio Román estrena su nueva película titulada *El amor brujo*. Esta obra, un drama romántico con tintes flamencos protagonizado por Manuel Aguilera, Miguel Albaicín y Elena Barrios, basa su argumento en la obra de 1915 titulada de igual forma y escrita por Manuel de Falla y María de la O Lejárraga. Cabe señalar que durante mucho tiempo se adjudicó erróneamente la autoría de estas obras a su marido Gregorio Martínez Sierra, ya que la autora tuvo que firma sus creaciones bajo el nombre de este.

En este sentido, la investigadora Mª Dolores Fernández-Fígares (2005) sostiene que la cinta del director gallego refleja "el ambiente del Sacromonte, y a la vez relaciona el flamenco con el misterio, los fantasmas y los exorcismos propios de la cultura gitana, o más bien de la interpretación que Falla hace de ella" (p. 231). Así, y como señala Pepe Coira (2004) en el libro *Antonio Román: Un cineasta de posguerra*, el objetivo primordial de esta obra consistía en "elaborar una historia que permitiese conducir la película a un desenlace que fuese la presentación íntegra del *ballet* ideado por Falla" (p. 150). No obstante, para cumplir con este requisito y poder narrar "la rivalidad entre Carmelo y el espectro del antiguo

amante de Candelas por el amor de ésta, Pemán y Bonmatí (tuvieron que diseñar) […] una intrincada trama amorosa" (p. 150).

De este modo, y como se ha podido comprobar, la intención de Román es respetar fielmente el texto original, manteniendo el estilo, la intención y el punto de vista establecido por el compositor gaditano en el proyecto teatral de 1915. Por lo tanto, y a pesar de las alteraciones que se realizaron a lo largo del *film*, el cineasta gallego lucha por mantener la esencia creada por Manuel de Falla en el ballet de *El amor brujo* (1915).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación ha querido destacar el trabajo realizado por Antonio Román como director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta a la realización del guión de esta obra, Román cuenta con la ayuda de Francisco Bonmatí de Codecido, Gregorio Martínez Sierra, José María Pemán y Pedro de Juan. Profundizando en el resto de departamentos, Heinrich Gärtner, Magdalena Pulido, Enrique Alarcón y Víctor María Cortezo fueron los responsables de la fotografía, el montaje, la decoración y el diseño de vestuario, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta a la música empleada en dicho largometraje, el maestro Ernesto Halffter fue el encargado de adaptar y arreglar las canciones originales a esta nueva cinta. Cabe destacar que este músico madrileño es considerado el único discípulo del compositor gaditano, por lo que su trabajo se asemeja al realizado por éste en 1915. Además, esta obra también cuenta con un importante elenco actoral encabezado por Manuel Aguilera, Miguel Albaicín, Elena Barrios, Alfonso de Córdoba, Manuel Dicenta, Emilia Escudero, Ana Esmeralda y Casimiro Hurtado, entre otros[190]. Con esta obra, Antonio Román presenta una película sonora, con una duración de 75 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción de la misma, Román cuenta con la compañía nacional Cetro Films, una empresa propiedad de Miguel García Rico, quién establece la base económica para la realización de este nuevo proyecto cinematográfico.

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido incidir en los retrasos y las complicaciones que surgieron durante el rodaje del *film* debido a las exigencias del director y

[190] Atendiendo a las diversas fuentes de información consultadas para la redacción de este epígrafe, se debe señalar que durante el proceso de preproducción de dicha obra, el equipo de *casting* barajó la posibilidad de contratar a varios actores y actrices de renombre, como Lola Flores o Carmen Amaya, artistas que fueron tentadas a protagonizar dicho largometraje.

a las dificultades implícitas de rodar una película musical. No obstante, los plazos pudieron compensarse, ya que el proceso de posproducción fue de tan sólo un mes. De este modo, la obra comienza a rodarse en agosto de 1949, concluye a finales del mes de noviembre y se estrena a finales dicho año. Profundizando en el rodaje del *film*, Antonio Román rueda mayoritariamente todo su largometraje en estudio[191], contando tan sólo con varias escenas exteriores que fueron filmadas en Granada y en las afueras de Madrid. En este sentido, dichas decisiones aportan cierta teatralidad a la cinta, ya que los decorados utilizados en el *film* eran similares a los empleados en los escenarios teatrales de la época.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de la obra de 1949, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950). Volumen F- 4*, resume de la siguiente manera la historia narrada en esta cinta:

> Después de una larga ausencia Carmelo, un bailarín gitano en la cima de su carrera, regresa a Granada. Conoce a Lucía, una gitana rubia que le impresiona por lo maravillosamente que baila. El clan gitano adopta a la muchacha creyéndola la reencarnación de "La Faraona", personaje mítico de las cuevas del Sacromonte. El bailarín se enamora de Candela, novia de Luis de Heredia, y ésta, a su vez, se siente atraída por él. Cierto día, unos turistas llegan al Sacromonte y solicitan ver una boda gitana. Pagan al clan para que hagan la representación en la que Candela y Carmelo hacen de novios; la atracción que existe entre ambos no pasa desapercibida por lo que esa noche, tres gitanos le salen al paso a Carmelo y le amenazan para que se vaya del Sacromonte; Candela y su novio intentan separarlos pero Luis recibe una puñalada mortal. A partir de este momento, Candela y Carmelo viven obsesionados por el fantasma del muerto que se interpone en su relación. El clan gitano, convencido de que Luis no se ha ido del monte, organiza un ritual donde fue asesinado para exorcizar su inquietante presencia. Durante el mismo, se aparece Luis que comienza a bailar con Candela junto al fuego, pero esto no basta. Lucía se une a la danza y se encara con el fantasma; ella es más pura que el fuego y consigue arrastrarlo fuera del pueblo. Finalmente, la pareja puede amarse sin que nada se interponga entre ellos (p. 39).

[191] Estos decorados buscan imitar el Sacromonte granadino, un lugar ya conocido por el director de esta obra debido a que en 1940 realiza un documental titulado *De la Alhambra al Albaicín*. Con este trabajo Román descubre por primera vez el Sacromonte y el Albaicín granadino.

Como se puede comprobar, Antonio Román presenta al espectador una historia de amor dramática, en la que se muestran diversas escenas de celos, pasión, muerte y baile flamenco. Además, también se incorporan a la narración elementos místicos como la brujería o los fantasmas, dotando a la obra de un tono misterioso y desconocido. No obstante, y como señala el investigador Pepe Coira (2004), los acontecimientos "son secundarios, no sólo respecto de la música de Falla, sino del tema de la película. La película habla del "duende", de la magia del flamenco; viene a ser un intento de concretar la pura abstracción del arte gitano" (p. 151). Además, Román ofrece una visión del pueblo gitano, repleta de estereotipos que encasillan a toda una raza y dando por sentado que todos los gitanos saben bailar, cantar flamenco, entienden de brujería y tienen una personalidad pícara.

En otro orden de cosas, y atendiendo al guión de esta obra, Antonio Román y su equipo amplían la historia original, alejándose así de la brevedad de la misma. De este modo, se incorporan nuevas tramas a la historia base con las que se logra un argumento más complejo y cinematográficamente más potente. No obstante, y debido a las estrictas normas censoras de la época, la trama principal tuvo que ser modificada, adecuándose a los requisitos establecidos por los organismos del régimen. Profundizando en dichos cambios obligatorios, el investigador Pepe Coira (2004) sostiene que:

> Lo que no les gustó nada a los censores del guión […] fue que el nudo del argumento fuese un adulterio y que, aun por encima, las simpatías de los espectadores estuviesen con la pareja adúltera, que salía triunfante del conflicto. […] La solución alternativa consistió en hacer que Candelas no correspondiese el amor de Carmelo mientras su marido estaba vivo (pp. 150 -151).

En lo que respecta al estreno de este *film*, *El amor brujo* tuvo una mala acogida por parte de público y crítica. Así, el investigador Pepe Coira (2004) establece que "la película no respondía a las expectativas artísticas y comerciales de los propios autores" (p. 154). En este sentido, Coira asegura que los problemas en el rodaje, la elección de un elenco actoral poco conocido y la ausencia de nuevas técnicas cinematográficas en el desarrollo de la obra, fueron algunos de los factores que ocasionaron dicha mala acogida.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (27/12/1949) considera que el ballet de Manuel de Falla sólo podía ser llevado a la gran pantalla como "ballet" o como "tragedia

rural, determinista, en un medio alucinante de superstición y agorería" (p. 33). No obstante, el nuevo proyecto de Antonio Román no cumple, según el citado medio, ninguna de estas dos opciones. Además, dicho periódico asegura que "la música de Falla, honda y expresiva, siendo el principal personaje que reduce y anula a los de carne y hueco, tampoco ha sido desenvuelta como eje y nervio de la película" (p. 33). Continuando con esta reseña, dicho diario destaca la falta de movilidad de la cámara y la escasa participación del coro. No obstante, y a pesar de la crítica emitida, el periódico *ABC* no duda en calificar esta obra como "una excelente película, aunque excesivamente corta, no sólo en duración, sino en motivos formales y anecdóticos. Y, desde luego, en elementos auxiliares" (p. 33).

Continuando con las obras a estudio, en 1967, el director y guionista barcelonés Francisco Rovira Beleta estrena su nueva película titulada *El amor brujo*. Esta obra es la segunda adaptación cinematográfica del ballet de Manuel de Falla titulada de igual forma que la cinta a estudio en este epígrafe. Cabe destacar que esta nueva obra se trata de una versión libre de la pieza teatral de referencia, ya que se realizan ciertas alteraciones narrativas y se incorporan nuevas tramas argumentales.

En lo que respecta al equipo técnico partícipe en la obra de 1967, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Francisco Rovira, director y guionista de esta nueva cinta. De este modo, el barcelonés ocupa así importantes puestos dentro del proceso creativo de esta obra. No obstante, el barcelonés contó con la ayuda del poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald y del guionista José Antonio Medrano para la realización del guión cinematográfico utilizado en esta cinta. Atendiendo al resto de departamentos, Francisco Marín y Gábor Pogány fueron los responsables de la fotografía, mientras que la música estuvo a cargo de Ernesto Halffer y Narciso Yepes. En lo que respecta al montaje del film, Emili Rofríguez fue el encargado del mismo. Por otro lado, la obra estuvo protagonizada por Antonio Gades, La Polaca, Rafael de Córdoba, Morucha, Nuria Torra, José Manuel Martín y Fernando Sánchez Polack, entre otros. Con esta obra, Rovira presenta al espectador una película sonora, rodada en color y con una duración de 103 minutos. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por las empresas Exclusiva Floralva Producción y Films Rovira Beleta.

Profundizando en el argumento, la obra de 1967 se centra en Candelas, una joven gitana que vive atormentada por el fantasma que le asedia y la envuelve en inexplicables

alucinaciones. El fantasma es el de Diego, un antiguo amante, despiadado y pendenciero, que muere durante una pelea. También está Antonio, un joven enamorado de la protagonista, que intenta ayudarla con el extraño maleficio. Antonio llega a la conclusión de que es alguien que intenta aterrorizar a la joven y entre los dos intentan desenmascarar al culpable de la trama.

Antes de proseguir, y tras la visualización directa de la cinta de 1967, esta investigación debe señalar que el director catalán Francisco Rovira actualiza el argumento de la pieza teatral de referencia, ubicando así la historia en la década de los años sesenta. De este modo, el realizador barcelonés adecuando su nuevo proyecto cinematográfico al público de la época.

Continuando con el estudio de este largometraje, Rovira dota a su película de un planteamiento más realista que la cinta original, evitando introducir la presencia de espíritus, fantasmas u otros elementos sobrenaturales. Por otro lado, esta nueva cinta también otorga una mayor importancia a la narración de la obra que a la música que se emplea en ella. De este modo, el cineasta busca llegar a un mayor número de espectadores y no sólo a aquellos que les guste el flamenco. Profundizando en la puesta en escena, el investigador Luis E. Parés (16/01/2014) autor del artículo titulado *Sombras de Lorca en el cine (3). El amor brujo (Francisco Rovira Beleta, 1967),* la cinta de 1967 señala que "intenta separar los momentos musicales de los narrativos, dotándolos de diferentes estrategias de aproximación: realista y académica en los fragmentos narrativos y mágica y nebulosa en los momentos musicales" (s/p). En este sentido, y atendiendo a las palabras del propio investigador recogidas *La Vanguardia Española*, (25/06/1967) esta película "no es un "ballet", ni es un film musical. "El amor brujo" es una película violenta, llena del fuego pasional del gran poema sinfónico que le sirve de tema" (p. 55).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la estructura de la obra, en la cinta de 1967 predominan los planos generales, mostrando así los lugares y los escenarios en donde se desarrollan las tramas. No obstante, esta película también incorpora algunos planos-secuencia a su narración, un recurso utilizado para acompañar a los personajes de la obra en ciertas ocasiones. En este sentido, la nueva película de Rovira-Beleta transmite, a través del montaje, de la cinta un ritmo narrativo más dinámico y ágil.

En lo que respecta a la ambientación, el director barcelonés utiliza un entorno gitano con "escenarios de espacios abiertos, que dejan ver con realismo los lugares y las costumbre de esta raza en su estrato social y económico más bajo" (Barrios, 2015, p. 906). Para ello, Rovira presenta a los personajes con ropa humilde y viviendo en chabolas, lugares "donde el cante y el baile flamenco espontáneo e intuitivo que nace de la raza surgen como un elementos esencial de su idiosincrasia" (p. 906). Como se ha podido comprobar, la imagen que el director catalán ofrece de la etnia gitana vuelve a caer en los estereotipos fomentados por el cine. En esta obra no se lucha por romper los clichés que la sociedad ha impuesto durante años a esta raza, tratándolos de manera despectiva. Además, esta obra continúa vinculando a los gitanos con el flamenco, el arte, el baile, las peleas, y la pobreza, elementos que desprestigian su imagen y fomentan los prejuicios sociales.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (26/11/1967) categoriza esta película como "una producción brillante, espectacularidad y de una gran fuerza dramática" (p. 55). Además, esta publicación asegura que esta obra acredita al director barcelonés "como auténtico artista de la imagen" (p. 55). En este sentido, el crítico de cine Antonio Martínez Tomás, publica para el diario *La Vanguardia Española* (17/10/1967), una opinión positiva con respecto a la cinta a estudio. Según este experto cinematográfico, la obra de 1967 realiza un trabajo excelente, ya que "ha burilado o recamado una obra artística admirable, en la que palpita la vibración y la fecunda fuerza evocadora de la obra en que se inspira" (p. 48). Además, Martínez Tomás asegura que el guión de este nuevo *film* ha sabido traducir en "imágenes límpidas, palpitantes, conmovidas" (p. 48) la historia base escrita por Gregorio Martínez Sierra y Manuel de Falla.

Continuando con las palabras de Martínez Tomás, este crítico afirma que "Rovira-Beleta ha apresado lo que hay de misterioso en ese pueblo (el pueblo gitano) y lo ha traducido en una fantástica sinfonía de ritmos, de líneas, de colores y de vibraciones" (p. 48). Esto se debe a que la película de 1967 "alude a esa llama de resplandecientes y sangrientos fulgores que palpita en el alma del pueblo gitano. Toda una remota herencia de pasiones vindicativas, de amores exaltados, de atavismos violentos y de vibrantes ritmos musicales" (p. 48). Según esta publicación, la película logra sorprender por los siguientes motivos:

> Por la gracia con que han sido montados sus "ballets", por el vigor con que éstos se vinculan estrechamente a las escenas realistas, y por la destreza con que ha

> sido urdida y trabada esta acción dramática, que responde a una pequeña trama argumental que ha habido que estirar y rellenar para que rinda las dimensiones morales de un largometraje (p. 48).

Por otro lado, y profundizando en las valoraciones negativas vinculadas con el *film* de 1967, esta investigación destaca la crítica que Martínez Redondo publica en el periódico *ABC* (16/09/1967). Atendiendo a estas palabras, dicho experto cinematográfico considera que:

> Vista la película se advierte cierto desequilibrio que puede provenir de ese forcejeo entre dos corrientes a través de las cuales cabe expresar el tema. En la lucha, Rovira Beleta ha cedido un poco a sus intereses. Por tanto, "El amor brujo" no es realmente el film severo y riguroso sobre el fatalismo gitano, sino una historia dramática que especialmente en sus últimas secuencias tiende a ponerse en un nivel convencional. El drama de Candelas, la gitana que se consume en alucinaciones y que llega al borde de la locura, está visto un poco superficialmente y la visualización de sus pesadillas resulta más un elementos ornamental que la expresión del problema (p. 89).

Continuando con esta valoración, Martínez Redondo no duda en criticar el coro empleado en la obra, al igual que las motivaciones musicales empleadas en ciertos momentos de la obra, ya que considera que en varias ocasiones la música prevalece sobre las imágenes. Sin embargo, y a pesar de la severidad con la que juzga esta obra, dicho crítico alaba la ambientación de la obra, la fotografía del *film* y el trabajo interpretativo del elenco actoral. A modo de resumen, Martínez Redondo considera que Rovira Beleta "ha conseguido, […], un *film* que si no convence totalmente posee secuencias de gran belleza demostrativas de su buen gusto plástico" (p. 89).

Una vez finalizado el análisis individual de las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de esta establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color en el metraje de 1967. Además, también cuenta con duraciones distintas. En lo que respecta a las semejanzas, estas cintas son películas sonoras,

categorizadas dentro del género melodramático, cuyo argumento se basa en un ballet común y con llamativos momentos musicales y de baile.

En lo que respecta a la ambientación empleada en estos dos proyectos fílmicos, y como se ha comentado anteriormente, estas obras contextualizan sus historias dentro de la sociedad gitana. De este modo, Román y Rovira muestran a unos personajes de etnia gitana, pobres, que viven en pequeñas chabolas y se visten con ropas humildes. Además, y continuando con los elementos comunes entre ambas piezas, estos dos realizadores utilizan el flamenco como un elemento clave en sus narraciones. Por ello, en estas dos películas el baile, el cante, el duende y el arte están siempre presentes.

No obstante, y a pesar de que estas dos obras se desarrollan en un contexto similar, se ha podido comprobar que estas cintas transcurren en periodos temporales distintos. Esto se debe a que la película de 1949 transcurre en la década de los años 40, mientras que el nuevo *film* de Francisco Rovira se contextualiza en los años 60. De este modo, el director barcelonés actualiza la historia original, adecuándola a los espectadores de la época.

En lo que respecta a los protagonistas, estas dos obras cuentan con los mismos personajes. Sin embargo, y con la excepción de Candelas y Lucía, Francis Rovira decide cambiar sus nombres. En este sentido, Luis Heredia y Carmelo, dos hombres clave en la cinta de 1949, pasan a llamarse Diego y Antonio en el *film* de 1967. Por otro lado, este cineasta no duda en suprimir la presencia de Juan Manuel, e incorporar a Braulio, Soledad y Lorenzo. Prosiguiendo con los personajes, y como se ha comentado anteriormente, estas obras también cuentan figuras secundarias de etnia gitana, quienes viven, dominan y conocen el arte del flamenco, un elemento esencial en estos dos proyectos cinematográficos.

Atendiendo al argumento de estas dos obras, y tras la visualización directa de las mismas, esta investigación ha podido comprobar que ambas piezas utilizan una estructura base común. Dicho esquema respeta los acontecimientos claves de la pieza teatral de referencia, independientemente de los modificaciones o incorporaciones que se hayan llevado a cabo en estos dos proyecto cinematográficos. Continuando con las semejanzas narrativas, estas dos obras presentan un complicado triángulo amoroso en el que Candelas es la protagonista. De este modo, la joven está enamorada de un mal hombre que, por ciertas circunstancias, desaparece temporalmente de la vida de la muchacha. Este hecho permite que

la joven comience una relación con un bailador de flamenco del que se ha enamorado. A pesar de que todo va perfectamente, la reaparición de su antiguo amante comienza a atemorizar a la pareja. Tras varias luchas personales, logran solventar todos los inconvenientes y pueden finalmente estar juntos.

Tras conocer el esquema argumental empleado en dichas cintas, esta investigación ha decidido profundizar en aquellas tramas que se mantienen de forma idéntica. Atendiendo a dichas escenas, estas dos películas muestran la relación entre Candelas y Luis Heredia/Diego, el carácter agresivo y violento del susodicho, el enamoramiento entre Candelas y Carmelo/Antonio y la muerte de Luis Heredia/Diego. Además, también recogen la ayuda que Lucía ofrece a la protagonista, los intentos de Luis Heredia/Diego por atormentar a la feliz pareja, la importancia del flamenco en la historia, los momentos de baile, las costumbres gitanas y el final feliz para los protagonistas. Como se puede comprobar, el esquema base de estas dos obras se sustenta en una historia de amor, celos y violencia protagonizada por tres jóvenes gitanos que deben luchar por sus sentimientos. Además, estas dos cintas también reflejan la dureza de una etnia marginada, el poder del flamenco y la pasión por el baile.

Continuando con las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Francisco Rovira suprime la leyenda que persigue a Lucía, la falsa boda entre Candelas y Carmelo, el ritual del fuego con el que logran que Luis Heredia abandone el Sacromonte, los cuchicheos de la gente del pueblo y las escenas vinculadas con las presencias fantasmagóricas de Luis Heredia, entre otras. Sin embargo, y en lo que respecta a esta última situación, en la película de Francisco Rovira, el personaje no fallece sino que finge su muerte. Así, se suprimen los fantasmas, la magia y la brujería de el *film* de 1967.

Por otro lado, y profundizando en las incorporaciones, Rovira Beleta añade a nuevos personajes, cambia el arco argumental de algunos de los protagonistas y agrega situaciones que hasta el momento no estaban presentes en la cinta de 1949. Atendiendo a dichas incorporaciones, el espectador puede ver como Diego es herido durante una pelea y finge su muerte; aparece Soledad, una joven enamorada de Diego; los encuentros entre Candelas y Soledad; los sueños de la joven gitana; y la forma en la que Candelas descubre que su antigua pareja está viva. Además, también se añade la pelea entre los dos personajes masculinos por el amor de Candelas, los sentimientos de Lucía por el bailador y la muerte definitiva de Diego.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que estas obras se desarrollan a partir de un mismo esquema argumental común, manteniendo los elementos claves de la pieza teatral de referencia y evitando que se produzcan grandes cambios en la base original. No obstante, ambos cineastas narran una misma historia, pero desde punto de vista completamente distintos. En este sentido, Antonio Román buscar mantener el espíritu y la esencia de la pieza teatral de referencia, mientras que Rovira Beleta realiza una versión libre de dicha obra. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1967, dirigida por el barcelonés Francisco Rovira Beleta, es un *remake* libre de base argumental de la película de 1949 filmada por Antonio Román.

Un diablo bajo la almohada

- Original: *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1911)[192]
- Primer *remake*: *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)
- Segundo *remake*: *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984)

En 1911, el cineasta catalán Narciso Cuyás estrena su nueva película titulada *El curioso impertinente*[193]. Esta obra, una cinta silente y rodada en blanco y negro, basa su argumento en una novela homónima escrita por el dramaturgo madrileño Miguel de Cervantes. Cabe destacar que esta obra es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza.

Atendiendo al argumento de la obra literaria de referencia, Miguel de Cervantes narra la historia de dos amigos, Lotario y Anselmo, y de la esposa de este último, Camila. Anselmo quiere saber si su esposa le es fiel o no y para ello convence a su amigo Lotario para que la seduzca. Al principio, Camila rechaza las pretensiones del amigo de su marido ante la satisfacción de Anselmo, pero aún así, éste le pide que insista. Finalmente, Lotario y Camila se convierten en amantes mientras que Anselmo continúa convencido de la lealtad de ambos. No obstante, todo termina por descubrirse, haciendo que Camila y Lotario huyen lejos. Ante este giro de los acontecimientos, y al asimilar todo lo ocurrido, Anselmo muere poco a poco

[192] Cabe destacar que la fecha de estreno de esta cinta varía dependiendo de la fuente de información que se consulte, pudiendo oscilar desde 1908 a 1911. No obstante, y tras una exhaustiva búsqueda hemerográfica, esta tesis doctoral puede confirmar que la nueva película del director catalán Narciso Cuyás se estrenó en 1911, como así recoge el número 10 de la revista *Arte y cinematografía* (15/02/1911).

[193] Se trata de una novela corta intercalada en la primera parte del libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Esta obra está ambientada en Florencia y tiene un estilo similar a las Novelas Ejemplares.

de pena. Por otro lado, y tras la huida de la pareja, Camila se refugia en un convento, lugar en el fallece cuando le dan la noticia de que su enamorado ha muerto en la guerra. De este modo, los tres personajes protagonista de esta novela fallecen en el desenlace de la misma.

En lo que respecta a la cinta a estudio, se debe destacar que actualmente no se conservan ejemplares de la misma, por lo que a continuación se analizará la prensa de la época con el objetivo de clarificar diferentes aspectos relacionado con ella. En este sentido, se toma como punto de partida el número 10 de la revista especializada *Arte y cinematográfica* (15/02/1911), una publicación en la que se confirma que Narciso Cuyás estrena su nuevo proyecto cinematográfico en 1911 bajo el título *El curioso impertinente* (p. 15). Además, esta publicación señala que la obra de 1911 fue producida por Iris Films[194], categorizada como un *film* dramático y que contaba con un metraje de 250 metros.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, esta investigación ha establecido desde un primer momento que la base argumental de este proyecto cinematográfico es la novela cervantina *El curioso impertinente.* No obstante, los investigadores Heredero y Santamarina (2010) contemplan la posibilidad de que la obra de 1911 sea una filmación de una obra de teatro escrita por el dramaturgo sevillano Guillén de Castro[195]. De ser así, esta película contaría con una base argumental distinta a la establecida inicialmente en este epígrafe. No obstante, y atendiendo a las declaraciones publicadas en el número 11 de la revista *Arte y cinematografía* (28/02/1911), esta tesis doctoral puede afirmar que la hipótesis planteada por Heredero y Santamarina no es correcta, ya que dicha revista señala que "la acreditada casa "Iris Film", de esta plaza, acaba de editar una nueva película que ha de causar gran sensación, por estar basado su asunto en la hermosa novelita del "Quijote" "El curiosos impertinente"" (p. 3). Con estas palabras, se demuestra que la base literaria de este nuevo proyecto cinematográfico es la novela corta *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, la obra a estudio en este epígrafe no cuenta con ejemplares conservado de la misma, por lo que no se puede

[194] A parte de la cinta a estudio, y como señala la revista consultada en este epígrafe, esta productora también estrena las obras *Mar y cel*, *Tragedia torera* y *¡Madre mía!*.
[195] Cabe destacar que esta obra teatral también estaría basada en la novela cervantina *El curioso impertinente*, una novela corta escrita por Miguel de Cervantes en 1605. No obstante, Guillén de Castro realizaría ciertas modificaciones a la historia original.

visualizar el contenido filmado. No obstante, y tras una exhaustiva búsqueda, esta investigación ha conseguido localizar dos fotogramas originales de la cinta a estudio publicadas en la revista *Arte y cinematografía* (15/02/1911), nº 010. A través de ellos, se profundizará en elementos que hasta la fecha no habían podido ser analizados, como son los decorados, el *atrezzo*, la teatralidad en la escena o el vestuario. Con el objetivo de conseguir más información acerca de estas dos fotografías, y debido a que es el único material que se conserva de la obra a estudio, esta investigación describirá, de una forma detallada, las acciones que transcurren en ellas.

Atendiendo a la primera de estas imágenes, se puede ver un plano general en el que aparece un hombre adulto, vestido con un traje negro, hablando con la niña pequeña que está sentada en su regazo. Al lado de estos dos personajes, y contemplando la escena, se encuentra una mujer adulta, vestida con lujosas ropas. Además, dicha escena está localizada en un amplio salón, decorado con grandes cortinas, lujosas sillas y una multitud de objetos de valor distribuidos por toda la habitación. En este sentido, toda la escena transmite que los personajes tienen un alto poder adquisitivo.

Continuando con la segunda fotografía, se puede ver que se trata de una escena rodada en un jardín y a plena luz del día. Allí se encuentran estos tres anteriores y se incorpora la presencia de otro hombre. Analizando las acciones que se desarrollan en dicho fotograma, la mujer y el nuevo personaje masculino están sentados en un banco, mientras que el susodicho intenta seducir a la joven cogiéndole la mano. Atendiendo al segundo hombre de la escena, este personaje se encuentra apoyado en una jardinera mientras que con una mano se agarra el pecho en señal de dolor. Contemplando su cara, se intuye que no se está tomando bien lo que está viendo. Por último, y en lo que respecta a la niña, este personaje está sentada en el césped junto a su muñeca y mira en dirección a la cámara.

En este sentido, cabe resaltar que a través del estudio de estas dos fotografías, esta investigación ha podido confirmar que la cinta de 1911 no se trata de una filmación teatral, sino de una película original. Esto se debe a que las escenas representadas en dichas imágenes no transcurren sobre las tablas de un escenario sino en localizaciones exteriores y en decorados. De este modo, estos dos fotogramas niegan la hipótesis establecida anteriormente en la que se insinuaba que la nueva película de Narciso Cuyas se trataba de una filmación escénica de la obra de teatro escrita por Guillén de Castro en 1606.

En otro orden de cosas, se profundizará en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra. Para ello, se debe destacar el trabajo realizador por el catalán Narciso Cuyas, quien será el encargado de la dirección, el guión y la fotografía de esta obra (Heredia y Santamarina, 2010, p. 163). En lo que respecta al elenco actoral, este proyecto cinematográfico estuvo protagonizado por Joaquín Carrasco y Francisco Tressols, entre otros. Con esta cinta, Cuyas presenta un cortometraje silente, con una duración de 12 minutos y rodado en blanco y negro. En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, la productora responsable del proyecto fue Iris Films, empresa con la que Cuyás comienza su carrera en el séptimo arte.

Atendiendo al argumento de la obra a estudio en este epígrafe, y como recoge el número 10 de la revista *Arte y cinematográfica* (15/02/1911), esta cinta narra la siguiente historia:

> Empieza esta acción con un cuadro de familia, en el cual un matrimonio respira en un ambiente de felicidad inefable.
>
> En medio de su dicha, al marido le asalta una duda terrible. Su esposa es un modelo de virtudes, pero ¿quién sabe si su honradez y su virtud son debidos a qué no ha tenido ocasión a faltar? ¿Quién sabe si la fidelidad de su mujer resistiría los ataques de un galante tenaz y sabría rechazar las galanterías de un amante apasionado?
>
> Esta impertinente idea se apodera de su cerebro, no dejándole un momento tranquilo, hasta que determina poner en práctica su endiablado plan, y al objeto ruega a un íntimo amigo suyo acepte el papel de seductor. Este, con la natural sorpresa y alarmado por la comprometedora situación en que trata de colocarle su amigo, se resiste a representar tan inicua comedia, más es tan persistente el ruego del marido que no hay más remedio que acceder. Se finge un viaje, efectuado por el esposo, durante el cual, el amigo representa con la natural repugnancia, más luego trócase ésta en verdadera inclinación y más tarde en loca pasión amorosa.
>
> Algunos días después el marido se introduce clandestinamente en su propia casa y puede convencerse del resultado de la inoportuna prueba, sorprendiendo a la esposa y al amigo en el momento fatal en que ella vencida por la pasión que le ha inspirado el amigo confiesa a éste su culpable amor… (p. 13).

Como se puede comprobar, Cuyás mantiene el esquema argumental de la obra literaria de referencia en esta primera adaptación cinematográfica de la novela. En ella, el director catalán muestra como un hombre casado pide a su mejor amigo que seduzca a su mujer para así poder demostrar la fidelidad de la susodicha. No obstante, este plan no sale como el protagonista desea, ya que su amigo y su mujer terminan enamorados. Relacionando este argumento narrativo con los fotogramas descritos a lo largo de este epígrafe, esta investigación se ha percatado de que la historia cervantina sufre una actualización temporal en esta primera adaptación, adecuándose así a la sociedad del momento.

Como último punto a tratar, esta tesis doctoral quiere señalar que la realización de esta obra formaba parte de un ambicioso proyecto cinematográfico "que consiste en dirigir una serie de películas de ficción basadas en importantes textos literarios" (Rodríguez, 2001, p. 1256). En este sentido que la realización de estas obras se llevó a cabo entre 1909 y 1911, un periodo de tiempo en el que Cuyás "realizó unos 10 filmes entre los que se pueden citar dos versiones de obras cervantinas, *Don Quijote* y *El curioso impertinente*, a los que hay que añadir otros como *Mar i cel* de Guimerá" (p. 1256). Continuando con este proyecto, el investigador Julio Pérez Perucha (1995), presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), explica que estos 10 *films* están basados en las historias narradas de importantes autores de la época y se pretendía que fueran interpretadas por actores teatrales del momento (p. 32). No obstante, y como señala María Ángeles Rodríguez Sánchez (2001), "el resultado de su experiencia fue un fracaso debido al cual la productora prescindió de Cuyás que abandonó el cine y se interrumpieron las filmaciones en 1911" (p. 1256).

Atendiendo a la obra a estudio, el director y guionista aragonés José María Forqué estrena en 1968 su nueva película titulada *Un diablo bajo la almohada.* Esta obra, una comedia de enredos y situaciones disparatadas, basa su argumento en una novela corta titulada *El curioso impertinente* y escrita por el dramaturgo madrileño Miguel de Cervantes. Como se ha comentado anteriormente, esta obra se encuentra recogida en la primera parte de la famosa obra cervantina *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605).

En otro orden de cosas, cabe destacar que este nuevo proyecto cinematográfico se trata de la segunda adaptación fílmica, a nivel nacional[196], de la obra literaria de referencia. Además, esta cinta realiza una actualización temporal del tema principal y de los personajes de la historia original, adecuándolos así a la época actual.

Profundizando en la cinta a estudio en este epígrafe, José María Forqué realiza una coproducción hispano-italo-francesa categorizada dentro del género cómico. En lo que respecta al desarrollo de la historia, la película transcurre en algún país europeo indeterminado, ya que en ningún momento se menciona el nombre de la ciudad donde tienen lugar los acontecimientos. No obstante, y debido a los exteriores utilizados, éstos corresponden a barrios periféricos de la ciudad de Roma, por lo que la historia podría ser ubicada en dicha localidad. En relación a las localizaciones empleadas durante el rodaje de la obra, la cinta de 1968 fue filmada en la Costa Brava (Girona), Madrid y Roma.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo realizado por José María Forqué como director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la colaboración de Eduardo Anton, Jaime de Arminán y Giuseppe Mangione. Continuando con el resto de departamentos, Alfredo Matas, Cecilio Paniagua, Petra de Nieva y Flavio Magherini fueron los de profesionales encargados de la producción, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Profundizando en la música de este *film*, la cinta de 1968 contó con los compositores musicales Roberto Pregadio y Romano Rizzati como los responsables de la misma. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra estuvo protagonizada por Ingrid Thulin, Maurice Ronet, Gabriele Ferzetti, Amparo Soler Leal, Alfredo Landa, Ana Carvajal, Aida Power, José Luis Coll y Antonio Pica, entre otros. Con esta obra, el director aragonés presenta al espectador una película cómica, sonora, rodada en color y con una duración de 105 minutos. Además, y atendiendo a las productoras encargadas del proyecto, este nuevo *film* fue llevado a cabo por las siguientes compañías: G.I.A. Produzione Film, Greenwich Film Production y Producciones Cinematográficas Orfeo.

[196] Cabe destacar que en 1948, el director italiano Flavio Calzavara estrena una nueva adaptación cinematográfica de la novela de referencia en este epígrafe. Este proyecto cinematográfico será titulado *El curioso impertinente* y fue producido por Valencia Films. No obstante, esta pieza no está incluida en este epígrafe debido a que no cumple los requisitos iniciales establecidos en esta tesis doctoral.

Antes de proseguir, esta investigación debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta a estudio, lo que permite la visualización directa del contenido filmado. De este modo, se pueden profundizar en los aspectos técnicos del *film*, los decorados, el *atrezzo* o cualquier otro elemento presente en esta obra.

En lo que respecta al argumento de la cinta de 1968, el investigador Florentino Soria (1990), autor del libro *José María Forqué*, realiza el siguiente resumen argumental de la historia narrada en la película a estudio en este epígrafe:

> Anselmo es un joven antropólogo, atormentado por los celos, y aunque Camila, su mujer, no le da motivos, mantiene sobre ella una estrecha vigilancia. Tras consultar a un psiquiatra, que le dice que el problema está en sí mismo no en su mujer, idea un plan para comprobar, de una vez por todas, si sus sospechas son ciertas. Por casualidad se encuentra con Lotario, un viejo amigos del colegio, convertido ahora en "play-bloy", a quien pide que le haga la corte a Camila y así poder probar a su mujer. Pero, al poco de conocerse, Lotario y Camila se enamoran, al tiempo que Anselmo se queda tranquilo. Una indiscreción de Leonela, la doncella, pone en aviso a Anselmo de que está siendo engañado. De esta forma prepara un complicado plan para vengarse… (p. 198).

Como se puede comprobar a través de esta sinopsis, y atendiendo a las palabras de Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine,* el director de la obra de 1968 realiza:

> Una trasposición a la época actual del tema y los personajes de "El curioso Impertinente". Se mantienen los nombres, sólo que Anselmo, en vez de joven noble y adinerado es un científico y Lotario un "play-boy". El enredo de celos, imprudencia y adulterio imaginado por Cervantes se convierte en un vodevil moderno con aire de comedia bufa a la española, de escasa calidad artística a pesar de la brillantez de la imagen y del buen oficio de Forqué (p. 37).

Con esta obra, el cineasta aragonés actualiza temporal, social y culturalmente la historia narrada por Miguel de Cervantes en 1605. Para ello, el director aragonés adapta la pieza literaria de referencia a la actualidad de la época en la que se rueda el *film*, haciendo

que el espectador se sienta más identificado con la historia a narrar, sus personajes y las situaciones que estos viven a lo largo del *film*. En otro orden de cosas, y debido a la brevedad del texto literario de referencia, este proyecto cinematográfico incorpora nuevas tramas narrativas a la historia. A través de ellas, el director aragonés logra mostrar acontecimientos, situaciones, e incluso personajes, ausentes en la cinta original.

Continuando con el estudio de la obra de 1968, esta investigación ha querido dejar constancia de las opiniones contrapuestas que despierta este nuevo proyecto cinematográfico. Para ello, esta tesis doctoral tomará como referencia diversas valoraciones de expertos y estudiosos en el séptimo arte, y también, de la prensa de la época.

Por su parte, el investigador Rafael de España (2007), autor del libro *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, afirma que este *film* "resultó un completo desastre" (p. 99). Además, este experto cinematográfico también asegura que "José María Forqué fue siempre un realizador de poca personalidad que sólo funcionaba medianamente bien si tenía un buen guión, algo que no se da en este caso" (p. 99). Como último punto a destacar, Rafael de España considera que el aspecto más negativo de esta nueva obra es la ausencia de sustancia en los personajes. Por otro lado, Julio Pérez Perucha (2005) aclara que esta obra se trata de "una versión actualizada del clásico de Cervantes no particularmente ilustre" (p. 70). Además, Pérez Percha afirma que "la adaptación es hábil, aunque quizá muy pegada a un cosmopolitismo con facetas costumbritas que ya entonces comenzaba a encontrarse sobrepasado" (p. 70).

En lo que respecta a la prensa de la época, el crítico cinematográfico Antonio Martínez Tomás, periodista del diario *La Vanguardia Española* (10/03/1968), señala que esta "película resulta un poco desmayada y, aunque evidentemente, cuenta algunos aciertos estimables, son tan espaciados, tan aislados, que cuando se produce una situación divertida ya nos hemos olvidado de la anterior" (p. 56). Continuando con esta publicación, Martínez Tomás asegura que "la idea argumental es ingeniosa. Pero si esta idea no está desarrollada por entero, […], corre el peligro de convertirse en una anécdota insuficiente y hueca. Que es lo que le ocurre a "El diablo bajo la almohada"" (p. 56). Según este experto, lo que la obra necesita es "un ritmo más vivaz y una acumulación de "gags" más generosa" (p. 56). No obstante, y atendiendo a los aspectos positivos, Martínez Tomás sostiene que los elementos plásticos de esta obra muestran cierta destreza y alaba el gusto estético del director aragonés

encargado del proyecto. Además, esta publicación también destaca las escenografías utilizadas y los exteriores en los que se rodaron algunas de las escenas.

Continuando con las reseñas, el periódico *ABC* (28/02/1968) publica las palabras del crítico José Luis Martínez Redondo con respecto a la obra a estudio en este epígrafe. Este experto cinematográfico destaca el aire comercial de la obra y al elenco actoral elegido para protagonizar el *film*, ya que Martínez Redondo cree que la obra busca obtener una gran rentabilidad económica por encima de todo. Según este periodista, la obra logra su objetivo a pesar de que no convence en el plano artístico. A través de esta crítica, Martínez Redondo asegura que "el comienzo adolece de lentitud y es hacia la parte central de la acción cuando el film logra intensidad, hasta llegar a un desenlace que, aunque se intuye pronto, no pierde atractivos merced a la hábil realización" (p. 78). En definitiva, y como se ha podido comprobar, el film de 1968 no obtuvo una buena acogida por parte de los expertos cinematográficos. Estos profesionales critican el ritmo de la obra, la forma en la que se desarrollan los acontecimiento, e incluso, la construcción de los personajes principales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Antes de continuar, y debido a que no se conservan ejemplares de la cinta de 1911, se debe señalar que esta investigación tomará como punto de partida para este análisis los datos recogidos anteriormente. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos obras son completamente distintas, ya que la cinta de 1911 es un cortometraje mudo, rodado en blanco y negro, y con una duración de 12 minutos, mientras que el *film* de 1968 se trata de un largometraje sonoro, filmado en color y con una duración de 105 minutos.

Profundizando en la duración de ambas obras, se debe destacar que la forma de entender y de hacer cine ha ido cambiado con el paso de los años. En este sentido, el desarrollo lógico del medio fílmico provocó que se incorporasen nuevas técnicas cinematográficas, se ampliase la duración de las cintas y se mostrasen nuevas historias en la gran pantalla. Así, y debido a los más de cincuenta años que separan estas dos obras, se puede afirmar que la calidad técnica y cinematográfica de la cinta de 1967 es superior a la recogida en la cinta original.

Por otro lado, esta investigación ha querido incidir en la forma en la que estas películas muestran a la sociedad de la época. Como se ha mencionado a lo largo de este epígrafe, estas dos obras adecúan la historia de referencia, los personajes y sus tramas al momento en el que fueron filmadas. Así, la cinta original muestra la sociedad de los años 10, mientras que la película de 1967 refleja la forma de vida de los años 60. De este modo, Forqué suprime los lujosos vestidos y las recargada decoración por una moda y un estilo propio de mediados de los años 60. Además, se modernizan las relaciones personales, los diálogos y los gestos actorales, permitiendo ver una obra fluida y dinámica.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes partícipes en estas dos obras, cabe destacar que la sinopsis de la cinta original no menciona el nombre de ninguno de los protagonistas. No obstante, ambas película sí mantienen las mismas relaciones familiares y de amistad entre ellos. Por lo tanto, en estas dos narraciones se narra la historia de una mujer que es seducida por el mejor amigo de su esposo. En este sentido, ella no sabe que ha sido su marido quien lo ha animado. Finalmente, el amor surge entre la nueva pareja y comenzando así una relación. Por otro lado, la cinta de 1967 incorpora nuevos personajes, con sus propias tramas personales vinculadas con las de los protagonistas del *film*.

Atendiendo a las semejanzas narrativas, estas dos obras parten de un esquema argumental común, donde se mantienen los acontecimientos claves de la pieza literaria de referencia. Así, ambas muestran el triángulo amoroso de los protagonistas, los celos y las inseguridades del marido, las dudas del amigo, la sumisión de la mujer y la infidelidad de la esposa del protagonista. Sin embargo, Forqué incorpora a su metraje tramas, personajes, acontecimientos y acciones nuevas que no están detalladas en la cinta original.

En otro orden de cosas, se debe señalar que debido a que la obra de 1911 no se puede visionar, esta investigación no descarta que existan más diferencias entre ambas piezas fílmicas. Sin embargo, se han podido localizar algunas incorporaciones presentes en la película de 1967, entre las que destacan las escenas vinculadas con la profesión médica del personaje protagonista, las fiestas a las que acuden, la confusión que se produce con el bolso de la joven esposa, la forma en la que Anselmo espía a su esposa, la llegada de la suegra a la casa, la trampa que el protagonista inventa en la piscina o la explosión de la barca.

Una vez finalizado esta análisis, y a pesar de los grandes cambios existentes entre ellos, se ha podido comprobar que el esquema argumental base permanece intacto en ambas narraciones. Por otro ello, esta investigación establece que la película de 1967, dirigida por José María Forqué, es un *remake* libre de base argumental de la obra de Narciso Cuyás estrenada en 1911.

Fedra West

- Original: *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956)
- Primer *remake*: *Fedra West* (Joaquín L. Romero, 1968)

En 1956, el guionista, director y novelista gallego Manuel Mur Oti[197] estrena su nueva película titulada *Fedra*, una "versión libre y moderna de la tragedia de Lucio Anneo Séneca" (Heredero y Santamarina, 2010, p. 464). Como ya se ha comentado, esta cinta basa su argumento en un famoso mito griego titulado de igual forma que la película a estudio y escrito, entre otros, por filósofo y político Lucio Anneo Séneca. En lo que respecta a dicha leyenda, la historia de la joven Fedra ha servido de inspiración para múltiples obras de distintas modalidades artistitas, tales como la literatura, la pintura o la escultura.

En otro orden de cosas, los investigadores José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (2005), en su libro *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, señalan que el director vigués concluye con esta obra su "trilogía telúrica, en la que habían precedido el drama rural *Condenados* (1953) y el pseudo*western* de aires shakesperianos *Orgullo* (1955)" (p. 183).

Atendiendo a la tragedia griega de referencia, el filósofo, político y escritor romano Lucio Anneo Séneca narra una historia de amor, conflictos, dudas y celos entre Fedra, Hipólito y Teseo, los tres protagonistas principales de la obra. Estos sentimientos son desatados por la pasión desenfrenada de Fedra hacia su hijastro, Hipólito; el rechazo de éste y la ira del padre, Teseo, al comprobar lo que está ocurriendo. Profundizando en la historia de referencia, y con el objetivo de detallar todas las tramas personales de los protagonistas, esta

[197] Cabe destacar que este realizador gallego, junto a otros directores de la época como Antonio del Amo o José Antonio Nieves Conde (Labarrére , 2009, p. 223), son consideraban como "generación de los renovadores", una generación de cineastas que se desarrolló entre el cine de posguerra y el Nueva Cine español, y que pretendía actualizar, modernizar y cambiar el cine nacional.

investigación ha decidido citar textualmente el resumen del investigador Miguel Ángel Elvira Barba (2008), recogidas en su libro *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*:

> Teseo estaba ya casado con Fedra, hermana de Ariadna, quien le había dado varios hijos, pero, en un momento dado, se desencadenó la tragedia de Fedra e Hipólito: según una leyenda, […] Fedra se enamoró locamente de su hijastro, el hijo de Antíope, quien, para hacer honor a su raza, rechazaba las relaciones amorosas y sólo se entretenía cazando jabalíes y ofreciendo sacrificios a Ártemis.
>
> Fedra sufrió su drama interno […] hasta que, mezclando vergüenza y pasión, hizo saber al joven sus sentimientos, tanto personalmente como a través de una nodriza. Hipólito, horrorizado, la rechazó. Entonces ella, para vengarse, hizo creer a Teseo que Hipólito había intentado violarla. Teseo no quiso escuchar las alegaciones de su hijo; encolerizado, pidió a Poseidón que le diese muerte (a través de un astado toro surgido del mar) […]. Hipólito se vio sorprendido por este monstruo marino cuando corrió en su carro sobre la playa: cayó, se enredó con las riendas y se mató contra unas rocas. En cuanto a Fedra, desesperada ante tal desgracia y presa de remordimientos, se ahorcó al instante (p. 419).

Una vez establecida la leyenda de referencia, cabe señalar que existen varias versiones de esta tragedia y que cada una de ellas cuenta con finales distintos. Así, la primera versión se corresponde con la detallada anteriormente. En ella, Hipólito fallece mientras intenta escapar de la ira de su padre, a quien Fedra le había contando que Hipólito la había intentado violar. Debido al terrible accidente de Hipólito, y ante los remordimientos de la joven, Fedra se quita la vida ahorcándose. Por otro lado, el segundo desenlace muestra como Fedra decide suicidarse, pero no sin antes escribir una carta de arrepentimiento a su marido, en la que se culpa de todo lo ocurrido con su hijastro. Paralelamente, Teseo se encuentra castigando a su hijo Hipólito con gran severidad. Finalmente, y tras el duro castigo, Hipólito muere momentos antes de que su padre pueda leer la carta escrita por Fedra y descubra que ha cometido un error irreparable.

Como se ha podido comprobar, estos desenlaces narran dos sucesos completamente distintos que concluyen en un mismo punto, ya que Hipólito y Fedra, independientemente de la narración, fallecen al final de la misma. Además, y profundizando en el fallecimiento de estos dos personajes, se debe señalar que existen ciertas similitudes entre estos dos finales, ya

que en ambos Fedra se suicida e Hipólito muere por culpa de la ira de su padre, ya sea de forma directa o indirecta.

En otro orden de cosas, y atendiendo al terreno cinematográfico, en 1956, el realizador Manuel Mur Oti estrena su nuevo película titulada *Fedra*. Con ella, Mur Oti lleva por primera vez a la gran pantalla el mito de la joven Fedra, una princesa cretense enamorada de su hijastro. En esta ocasión, el director vigués realiza una versión libre de esta leyenda, adecuando la historia al presente. Cabe destacar que actualmente se conservan ejemplares de la obra de Manuel Mur Otis estrenada en 1956. De este modo, se puede visualizar de forma directa el material filmado por el director gallego en la década de los años 50.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación ha querido destacar el trabajo Manuel Mur Oti como director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. Cabe destacar que Mur contó con la ayuda de Antonio Vichs, junto al que elaboró el guión de esta nueva obra, contextualizando la historia mitológica dentro de la sociedad del momento, actualizando el argumento y acercándoselo al público de la época. Por otro lado, y continuando con el resto de departamento, Rafael Carrillo, Guillermo Cases, Manuel Berenguer y Antonio Gimeno fueron los responsables de la producción, la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta nueva cinta estuvo protagonizada por Emma Penella, Enrique Diosdado, Vicente Parra, Manuel de Juan, Raúl Cancio, Rafael Calvo, Porfiria Sanchíz, Alfonso Rojas e Ismael Elma, entre otros. Con esta película, Mur Otis presenta un drama sonoro, con una duración de 100 minutos y rodado en blanco y negro. En otro orden de cosas, y en lo que respecta a la producción del *film,* esta nueva narración fue llevada a cabo por la compañía nacional Suevia Films – Cesáreo González.

Atendiendo al argumento cinematográfico de la obra, la Doctora en Comunicación Audiovisual Nekane E. Zubiaur Gorozika (2010), autora del artículo *Lo que la censura nos dejó ver: Fedra de Manuel Mur Oti*, resume de la siguiente manera la historia narrada en esta cinta:

> Estrella, hermosa hija del farero de Aldor, es deseada por todos los hombres del pueblo y odiada por las mujeres. Ella, sin embargo, se enamora del forastero Fernando, un delicado muchacho obsesionado con la doma ecuestre, que rechaza sus

encantos femeninos. Para tener más cerca a Fernando, Estrella se casa con el padre de éste, Juan, un maduro armador del norte perdidamente enamorado de ella. A partir de ese momento la mujer acosará sin tregua a Fernando hasta que éste, acorralado, la azote violentamente con su fusta. Despechada, Estrella hace creer a Juan que Fernando ha intentado violarla. El padre, encolerizado, obliga a su hijo a acompañarle en el barco una noche tormentosa. Lo deja en cubierta expuesto a la tempestad y éste cae por la borda. La gente del pueblo, sabedora de que Fernando se ha ahogado debido a las artimañas de Estrella, la persigue por los acantilados hasta provocar su despeñamiento. Malherida, aún tendrá fuerzas para acercarse al cadáver de Fernando que flota en el agua y hundirse definitivamente abrazada a él (p. 15).

Antes de proseguir, esta tesis doctoral ha quiere profundizar en el mensaje que transmite la obra a estudio, y en la intención con la que fue realizada. Para ello, esta investigación tomará las palabras de la Doctora en Comunicación Audiovisual Nekane E. Zubiaur (2010), quien asegura que Manuel Mur Oti "aprovecha la excusa del referente clásico para ahondar en un tema que ya había tratado en tres de sus películas anteriores: *Un hombre va por camino* (1949), *Condenados* (1953) y *Orgullo* (1955)" (p. 15). Según esta autora:

> Estos tres filmes forman junto a *Fedra* una singular tetralogía cosmogónica, cuatro narraciones de corte mítico acerca de la más primaria, esencial e inextinguible de las pasiones que alienta los relatos fundadores sobre los orígenes del mundo: la pasión sexual entre hombre y mujer que sirve de germen al nacimiento del género humano.
>
> De los cuatro filmes mencionados *Fedra* es la más descarnada y violenta en la mostración de las pasiones humanas. Las insinuaciones de adulterio e incesto asoman descaradamente a unos fotogramas que supuran un erotismo tan voluptuoso como la rotunda sensualidad de su protagonista […] Con todo, es la audaz reflexión acerca de la sexualidad de hombre y mujer lo que realmente convierta a *Fedra* en un película inaudita para el cine español de los años 50 (p. 15).

A través de esta nueva obra, el director Manuel Mur Otis presenta un conjunto de situaciones, sentimientos y pasiones de gran contenido emocional. Además, este realizador

utiliza el amor y el poder que ese sentimiento ocasiona a los protagonistas, como elemento clave de la narración. Por otro lado, el espectador podrá conocer los duros y estrictitos valores de la sociedad en la que se desarrolla la cinta a estudio, la compleja vida en una localidad pequeña y los prejuicios existentes.

Continuando con el estudio de este largometraje, Manuel Mur Otis adecúa la famosa tragedia griega a la España de los años 50, llegando a mantener elementos típicos del mito de referencia y de la historia local en la que se ambienta la narración. Además, este director gallego logra reflejar las características de la sociedad de la época, mostrando los prejuicios existentes, la represión de las pasiones o los desafíos a los que se tiene que enfrentar el personaje protagonista simplemente por ser mujer. Por otro lado, y a pesar de que Mur Otis presenta a una mujer valiente, con fuerza y diferente, ésta decide ceder ante sus sentimientos y luchar por el amor, ese sentimiento presente tanto en el mito como en la cinta de 1956.

Profundizando en el estudio de este *film*, la investigadora Nekane E. Zubiaur (2010) señala que el conflicto de la película reside en la lucha interna entre la pasión y la fuerza personal de Estrella, frente a la apática y arrogante presencia de Fernando. Por lo tanto, la utilización de este conflicto rompe con la batalla entre el deseo y la razón planteada por Séneca en su obra literaria. En otro orden de cosas, esta investigación debe destacar la ambigüedad en las personalidades de los protagonista, ya que los dos tienen características de ambos sexos, un matiz diferenciador en esta nueva narración.

En lo que respecta a la puesta en escena, este cineasta presenta una película cuidada, naturalista y con una buena fotografía. Además, la obra dota de una gran importancia a las escenas exteriores, siendo el mar un elemento más de la narración. Por otro lado, la cinta de 1956 logra recrear a la perfección el ambiente, la vida y las peculiaridades de un pueblo costero, siendo este lugar una localidad inventada por el director.

Como último punto a tratar, cabe destacar que la situación política y social en la que se encontraba sumergido el país, daba pie a que las limitaciones censoras fueran más permisivas. De este modo, se puede hablar de una corriente aperturista y permisible por parte de las autoridades, debido a la agitación social y a la necesidad de una mayor libertad de expresión. Ante esta situación, y como señala el investigador Carlos Heredero (1993), se prosigue "la lenta y dificultosa ampliación de la tolerancia en los criterios de la censura, que

se ven obligados a contemporizar, incluso, con las pasiones enfebrecidas de la exótica y desmelenada *Fedra*" (p. 66). No obstante, y a pesar de que ciertas escenas son permitidas por la censura, la cinta de 1956 debe realizar algunas modificaciones narrativas antes de poder obtener el permiso para filmar, ya que las autoridades consideraban que la obra trataba temas con extrema dureza. Atendiendo al desenlace de la película, la censura no permitió que Estrella se suicidase al final de la obra, por lo que el director tuvo que cambiar esa decisión y mostrar como la joven tenía un accidente y caía por unos acantilados. Esta modificación alteró el subtexto de la leyenda original, distorsionando la historia de referencia. Una vez que los responsables de la obra realizan los cambios impuestos, las autoridades censoras permiten el rodaje de la cinta, no sin antes advertir a los responsables del *film* de 1956 que evitasen el "realismo y las sugerencias descarnadas de algunas escenas que podrían ofrecer posteriores reparos de la censura" (AGA, Expediente de rodaje 128 – 53). Sin embargo, ninguno de ellos hizo caso a tales advertencias.

Por otro lado, y una vez finaliza la obra a estudio, la cinta debe enfrentarse a la Junta de Clasificación y Censura para su evaluación. A pesar de que existían opiniones tan contrapuestas entre los miembros de la Junta, finalmente esta película obtiene la aprobación, siempre y cuando se realicen ciertos cortes, "entre ellos, algunos planos en los que la exhibición del busto de Emma Penella resultaba demasiado ostensible, la tórrida escena de la playa, y sobre todo, el final" (Zubiaut, 2010, pp. 27- 28).

Con la incorporación de la mayoría de los requisitos impuestos por la Junta, Cesáreo González interpuso un recurso en el que informaba a las autoridades de la eliminación de la escena del beso al final de la película y de los planos de exhibición del busto de la protagonista. No obstante, en dicho recurso se pedía que se respetase la escena de la playa, debido a su importancia para el argumento de la obra. Finalmente, la Junta aceptó los cambios y permitió mantener dicha escena. Concluidas las negociaciones, la nueva película de Manuel Mur Otis pudo ser estrenada.

Atendiendo a la prensa de la época, la cinta de 1956 es considerada una buena película. Dichas reseñas alaban el guión, la contextualización social y el trabajo realizado por el director gallego. Además, estas publicaciones resaltan la interpretación artística llevada a cabo por Emma Penella, protagonista del *film*, y elemento esencial en la narración. Por otro lado, esta investigación también ha podido encontrar críticas negativas respecto a la cinta, en

las que se asegura que a pesar de que el trabajo realizado por Mur Oti es ambicioso, "la acción es desordenada y se ofrece en una mezcla poco coherente de trascendencia y trivialidad" (*ABC*, 27/11/1956, p. 48).

Continuando con las obras a estudio, en 1968, el director y guionista madrileño Joaquín L. Romero estrena su nueva película *Fedra West*[198], una nueva adaptación cinematográfica del famoso mito griego de Séneca. Atendiendo a las palabras de los investigadores Heredero y Santamarina (2010), esta nueva obra debe ser considerada una "versión muy libre del texto de Séneca" (p. 464), ya que se han realizado ciertas modificaciones con respecto a la historia original. En otro orden de cosas, cabe destacar que este nuevo proyecto cinematográfico se trata de una coproducción hispanoitaliana, rodada en color y con una duración de 90 minutos.

Atendiendo a los profesionales partícipes en la obra a estudio en este epígrafe, esta investigación destaca el trabajo del madrileño Joaquín L. Romero como director de la obra, y también la labor del equipo de guionistas, un departamento formado por Victor Auz, José L. Hernández Marcos, Bautista Lacasa Nebot, Giovanni Simonelli y el propio Joaquín L. Romero. Continuando con el resto de departamento, esta contó con el trabajo de Piero Piccioni, Fulvi Testi, Mercedes Alonso y José Luis Galicia, como responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados empleados en la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, la obra estuvo protagonizada por James Philbrook, Normal Bengell, Simón Andreu, Luis Induni, Ángel Ortiz, Alfonso Rojo, Angelo Andeloni y Ángel Aranda, entre otros. Por su parte, la cinta de 1968 estuvo producida por las compañías Trébol Films C.C y United Pictures.

En lo que respecta al argumento de la cinta 1968, el director madrileño narra la historia de Stuart, un joven estudiante que regresa a casa tras varios años de estudio fuera de su hogar. Durante este tiempo, las cosas han cambiado. Para empezar, su padre Ramón, un hombre autoritario y con un fuerte carácter, se ha vuelto a casar. En esta ocasión, la nueva esposa es Fedra, una mujer mexicana con la que Stuart siempre tuvo una mala relación, ya que el joven nunca la quiso. De hecho, estos enfrentamientos entre ellos fueron los detonantes para que Stuart se fuera a estudiar fuera.

[198] El título en italiano de esta obra es *Io non perdono… uccido*.

Por otro lado, y ante este regreso, Fedra comienza a sentir unos sentimientos por el chico y termina enamorándose de él. Tras varios acercamientos, ambos consumen su amor a espaldas del padre del chico. Sin embargo, el hermano de Fedra, un hombre carente de escrúpulos y de ocupación en la vida, descubre la relación que existe entre estos dos personajes, y no duda en chantajear a su hermana, llegando a amenazarla con contarlo todo. Ante tal presión, Fedra confiesa a su marido todo lo ocurrido y pide que la mate, así, y una vez que este personaje descubre todo lo que había sucedido en su casa, se queda impactado por la noticia y decide salir a buscar a su hijo, a quien mata de un disparo. Tras este acto, Fedra abraza el cuerpo de su amante, momento en el que su esposo también acaba con su vida.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe destacar la existencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio. De este modo, se puede visualizar de una forma directa el contenido grabado por el director madrileño Joaquín Romero Marchent en esta coproducción hispanoitaliana.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la cinta a estudio, la nueva obra de Romero introduce la leyenda de la joven Fedra dentro del género *western*, situando en el oeste la famoso tragedia griega de referencia. Además, la cinta de 1968 transcurre en el siglo XIX, actualizando la obra de Séneca pero evitando contextualizar la historia a narrar en la época actual. En este sentido, la acción se sitúa en un rancho mexicano, lugar elegido por el director para el desarrollo de su obra. Con esta nueva película, Romero profundiza en el melodrama, y hace que los espectadores sean cómplices de los sentimientos que existen entre los protagonistas. Para ello, la obra combina el drama clásico de referencia, con los duros paisajes del México del siglo pasado y la personalidad de los hombres que colonizaron dichas tierras.

Atendiendo a la prensa de la época, y como señala el periódico *ABC* (13/10/1968), en la película de 1968 "el mito de "Fedra" conserva su originaria pureza dramática y, aunque lógicamente delimitadas las situaciones en una sociedad bien distinta, se han respetado los acontecimientos definitorios de la tragedia" (p. 13). De este modo, se puede ver como la nueva ambientación no impide que se desarrolle la historia clásica de referencia. Continuando con las reseñas cinematográficas, se ha podido comprobar las buenas críticas que reciben los protagonistas de la obra, ya que se elogia su trabajo y su fuerza a la hora de dar vida a los

personajes. Además, también se destaca el dramatismo de la historia, la calidad de imagen del *film* y los duros paisajes del México del siglo XIX.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación se centrará en las diferencias y semejantes existentes entre ellas, con el objetivo de descubrir si se está produciendo, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnico y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos obras reside en el color que el *film* de 1968 incorpora a su metraje. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas sonoras, basan su argumento en un mito común, están protagonizadas por una mujer poderosa y están categorizadas dentro del género dramático. Además, estas dos cintas también cuentan con una duración similar, siendo superior el largometraje de 1956.

Por otro lado, y profundizando en los lugares donde se desarrollan estas dos narraciones, se ha podido comprobar que la película de 1968 modifica el espacio geográfico de la cinta original y traslada la historia original a un rancho mexicano rodeado de un paisaje árido. De este modo, Romero Marchent elimina la presencia del pueblo minero de la cinta de 1956, un elemento característico de su metraje. Además, también se obvia el mar, las actividades acuáticas y todo lo relacionado con ese medio. Por otro lado, y en lo que respecta al periodo temporal en el que se ubican ambas narraciones, la cinta de 1956 se desarrolla en la actualidad, reflejando así a la sociedad española de los años 50. Sin embargo, la nueva película de Romero transcurre a finales del siglo XIX, presentando la narración desde un espacio temporal diferente. Por lo tanto, ambos *films* muestran dos sociedades completamente distintas a todos los niveles, sociales, culturales, geográficos y políticos.

En lo que respecta a los protagonistas, estas dos obras cuentan con los mismos personajes, pero éstos tienen nombres distintos. Así, mientras que en la cinta de 1956 aparecen Estrella, don Juan y Fernando, en la obra de 1968 pasan a llamarse Fedra, Ramón y Stuart, respectivamente. Atendiendo a estos personajes, se debe señalar ambas narraciones mantienen y respetan las mismas tramas personajes y arcos argumentales. Por otro lado, Romero Marchent no duda en eliminar a los mecánicos de los barcos presentes en el *film* original, los vecinos del pueblo, el dueño de la tienda de comida y el padre de Elena. Por el contrario, este director madrileño incorpora a los criados de la finca en la que viven los nuevos protagonistas y al hermano de la joven Fedra.

Atendiendo al argumento, se ha podido comprobar que ambas cintas narran una historia con múltiples similitudes. En este sentido, estos dos cineastas utilizan una misma estructura argumental en la que se encuentran recogidos los acontecimientos claves de la leyenda de referencia. Por lo tanto, este esquema narrativo base permanece invariable a lo largo de las dos obras, independientemente de que se eliminen, cambien o que incorporen nuevas tramas a la historia. Profundizando en dichas semejanzas, Mur Oti y Romero muestran el momento del regreso al hogar de Fernando/Stuart, el matrimonio entre Juan/Ramón y Estrella/Fedra, los sentimientos que la joven tiene hacia su hijastro, la relación que surge entre ellos, las dudas del muchacho, los celos de la protagonista y la confesión que realiza Estrella/Fedra a su marido. Además, estos *films* también narran la ira de el cabeza de familia y el fallecimiento de ambos como desenlace de estas dos películas. En este sentido, dicho elementos permanecen invariables a lo largo de estas cintas, sucediéndose de una forma cronológica y sin alterar el orden de los mismos.

No obstante, y como se analizará a continuación, la obra de 1968 cuenta con modificaciones, cambios e incorporaciones que no están en la cinta original. Estas alteraciones complementan a la obra, dándole un nuevo enfoque o situando los acontecimientos en un espacio temporal y geográfico nuevo, sin llegar a cambiar, en ningún momento, el sentido de la historia base de referencia. En definitiva, se puede confirmar que ambas narraciones muestran una misma historia, protagonizada por unos personajes idénticos y con un conflicto argumental invariable. No obstante, y en lo que respecta al planteamiento de la obra de 1968, Joaquín L. Romero narra una película más pasional y, en ciertas ocasiones, más dura.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las escenas eliminadas, Moreno suprime las tramas vinculadas con el mar, los trabajos marítimos en los que participan los personajes y el clima costero de la cinta de 1965. Además, también obvia las envidias, la humillación y los insultos que recibe la protagonista por parte de la gente del pueblo. Por otro lado, también elimina la figura del narrador y las escenas en la tienda del pueblo.

Atendiendo a los cambios, el director madrileño muestra desde el primer momento que Fedra y Antonio están casados, evitando así el cortejo presente en la cinta original. Además, y atendiendo a la relación entre Fedra y Stuart, la cinta de 1968 narra un amor más pasional entre ellos, llegando incluso a incorporar escenas sexuales. Continuando con los

cambios, se debe señalar que Romero Marchent sustituye las escenas marítimas por otras que tienen lugar en el rancho familiar. Por otro lado, y en lo que respecta a las incorporaciones narrativas, Romero Marchent muestra imágenes de los trabajadores del rancho de Ramón, la trama del hermano de la protagonista, los chantajes que éste le hace a la joven, las imágenes de los robos de ganados y se aumenta el carácter tosco del protagonista. Además, se introducen las escenas de sexo entre Fedra y su hijastro.

Como último punto a tratar, esta investigación debe detenerse en el desenlace de ambas obras, ya se plasman los mismos acontecimientos, pero desarrollados de forma distinta. Así, la película de 1956 muestra como Estrella le cuenta a su esposo que Fernando, hijo del susodicho, ha intentado propasarse con ella. En ese momento, Juan decide que su hijo Fernando le acompañe a pescar durante una noche de tormenta y, como castigo, lo deja expuesto a la tempestad y fallece ahogado. Ante tal noticia, Estrella se arrepiente de lo sucedido, ya que era todo mentira, e intenta buscar a su amante. La búsqueda comienza por los acantilados, lugar en el que resbala y cae al mar. Una vez allí, la herida Estrella nada hasta el cuerpo sin vida del joven, muriendo a su lado. Por otro lado, la cinta de 1968 narra como Fedra confiesa a su marido que está enamorada de su hijo, una confesión que desata su furia y lo motiva a vengarse por lo ocurrido. Así, Antonio mata de un disparo a su descendiente y también a su esposa, que fallece abraza el cuerpo inerte de Stuart. Como se puede comprobar, en ambas obras Estrella/Fedra y Fernando/Stuart fallecen, pero el curso de los acontecimientos es completamente distinto.

Una vez finalizado este análisis, y a pesar de los grandes cambios existentes entre estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas parten de un esquema común que permanece invariable durante todo el desarrollo de la obra. De este modo, e independientemente de los cambios, alteraciones e incorporaciones realizadas por Romero Marchent en su narración, este cineasta no altera la estructura base que comparte con la obra de 1956. Así, y ante lo establecido anteriormente, esta tesis doctoral considera que la cinta de 1968 dirigida por Joaquín L. Romero es un *remake* libre de base argumental de la película de Manuel Mur Oti filmada en 1956.

Bohemios

- *Bohemios* (Ricardo de Baños, 1905)
- Original: *Bohemios* (Francisco Elías, 1939)
- Primer *remake*: *Bohemios* (Juan de Orduña, 1969)

En 1939, el director, guionista y productor onubense Francisco Elías Riquelme estrena en la gran pantalla su nueva película titulada *Bohemios*. Esta obra, una comedia musical con tintes dramáticos protagonizada por Emilia Aliaga, Amparo Bosch y Antonio Gatón, basa su argumento en la zarzuela titulada de igual forma y escrita por Guillermo Perrín y Miguel Palacios en 1904. Cabe señalar que esta es la segunda adaptación de dicha pieza lírica y que de ella actualmente no se conservan ejemplares de este largometraje, lo que imposibilita su visualización directa.

Antes de profundizar en el estudio de la zarzuela de referencia, se debe destacar de dicha obra es, a su vez, una adaptación de una novela francesa titulada *Scènes de la vie de bohème* y escrita por el dramaturgo Henri Muger en 1851. En este sentido, el investigador Enrique Sánchez (2003) afirma que la pieza lírica de 1904 es una versión libérrima de la novela base. Continuando con el estudio de la pieza de referencia, esta zarzuela homónima es una comedia lírica estructurada en un acto, y que a su vez se divide en tres cuadros. Por otro lado, Perrín y Palacios sitúan la acción de esta obra en París, alejándose así del costumbrismo y de los típicos tópicos nacionales tratados habitualmente por las zarzuelas. No obstante, y a pesar de que la historia tiene lugar en la capital francesa, ambos libretistas no dudan en incorporar a personajes españoles. Así, esta zarzuela está protagonizada por Víctor, Marcelo, Roberto, Juana, Cosette, Papá Giraud y Cecilia, entre otros.

Atendiendo a su argumento, Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, sitúan la acción de la obra en el bohemio París de 1840. Así, esta pieza musical narra la historia de Roberto y Víctor, un compositor y un libretista que sobreviven, a duras penas, en una buhardilla parisina. Por ello, ambos personajes tienen la esperanza de componer una ópera que les haga lograr un gran éxito. Un día, Roberto trata de componer la música de la ópera escrita por su amigo cuando escucha la voz de su vecina Cossette, una soprano hija de un viejo tenor, que se encuentra preparando su interpretación para presentarse a la Ópera de Paris. Poco después llega Víctor, con el que Roberto se queja de las interrupciones de la vecina. En ese momento

llama a la puerta Marcel, padre de Cossette, y le pide a Roberto que le preste un abrigo para acompañar a su hija a una prueba en el Salón de la Ópera Cómica.

Más adelante, Cosette aprovecha que los jóvenes músicos se han marchado para, con la ayuda de la portera Pelagia, colarse en la buhardilla y coger la partitura que ha compuesto Roberto con el objetivo de utilizarla en la prueba que tiene esa noche. Sin embargo, las dos mujeres son sorprendidas por Girard, un mecenas que ayuda a todas las personas que se cruzan en su camino. Cossette le explica la situación y éste acepta ayudar, tanto a ella como a los jóvenes, dejándoles una invitación para el concierto de esa noche. Al rato, Cossette va al bar en busca de su padre y se encuentra con Víctor, quien no duda en tontear con ella, a pesar de que ésta no muestra ningún interés. Será en este bar donde, Roberto, que está de muy buen humor después de encontrar la invitación al concierto, conozca a Cosette y descubra que ella es quien interrumpe sus composiciones. Así, su enfado desaparece por completo al quedarse encandilado por la belleza de la joven.

Finalmente llega la gran noche y, mientras esperan la prueba de Cosette, Girard le dice a Víctor que su libreto es demasiado bueno para Roberto y que debe buscar a alguien con más renombre y éxito con el que trabajar. Así, Víctor va en busca de un famoso compositor que le ha aconsejado el mecenas. Por otro lado, éste último hace lo mismo Roberto, diciéndole que su música es demasiado buena para el texto de Víctor y mandándolo en busca de un famoso libretista. Sin embargo, las consejos de Girard son comentados por los dos amigos y se dan cuenta que les ha intentado separar. Más adelante, Roberto debe acompañar al piano a Cosette, debido a los nervios del padre de ésta, y descubre que es su composición la que van a interpretar. Por último, Cossette canta la ópera creada por Roberto y Víctor, logrando grandes aplausos del público que aventuran el éxito futuro de los jóvenes músicos.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, y antes de profundizar en la obra de 1939, se debe señalar la existencia de una primera adaptación de dicha zarzuela. A continuación, esta tesis doctoral profundizará en ella, pero sin considerarla como la obra original puesto que no existe información suficiente sobre su argumento. Así, en 1905, un año después del estreno de la zarzuela de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, el director Ricardo de Baños estrena su nueva película titulada *Bohemios*. En esta obra, una comedia

protagonizada por Antonio del Pozo "El Pozuelo" y la compañía de Juan Munilla, el cineasta catalán dirige, guioniza y se encarga de la fotografía.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en la obra a estudio, se debe destacar que Baños cuenta para el guión de la misma con la ayuda de los propios libretistas de la zarzuela. Además, Amadeo Vives, maestro musical en el sainete de 1904, fue el responsable de la música. Por otro lado, Antonio del Pozo ("El mochuelo") y la compañía de Juan Munilla son los encargados de interpretar a los personajes de esta obra. Así, y con el estreno de este largometraje, Baños presenta una película silente y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción, este *film* fue llevado a cabo por la compañía Gaumont Española. Finalmente, y como señala Fonseca (2006), esta obra es "una de las primeras películas españolas sincronizadas con discos" (p. 80) gracias al sistema Cronophone de Gaumont, un proceso cinematográfico patentado en 1902 por el inventor e ingeniero francés Léon Gaumont.

Sin embargo, y en lo que respecta al argumento del *film* de 1905, se debe señalar que dicha obra está perdida y que en la actualidad no existe información sobre la historia narrada. En este sentido, las fuentes consultadas únicamente coinciden en la vinculación de esta pieza fílmica con la zarzuela de referencia. Así, el investigador Luis Gasca (1998), autor del libro *Un siglo de cine español*, resume de la siguiente manera la historia narrada por el director catalán: "El joven compositor Roberto se enamora de la cantante Cossette, su compañera de bohemia" (p. 68). Por su parte, Enrique Sánchez Oliveira (2003), autor del libro *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 – 1977),* establece que el director Ricardo de Baños únicamente adaptó "al cine fragmentos de esta zarzuela con el sistema Cronophone de Gaumont" (p. 117). Este dato coincide con la breve duración de la obra.

Por otro lado, y tras una búsqueda exhaustiva de la obra a estudio, esta investigación ha encontrado dos negativos vinculados a la cinta de 1905. El primer de ellos, recogido en el libro *Historia ilustrada del cine español* (García, 1985, p. 3), se puede ver a tres hombres, uno de ellos sentado, en un decorado[199] nevado. La localización simula la plaza de un pueblo o de una pequeña ciudad en la que los tejados, las aceras, los árboles y hasta los escalones de

[199] El decorado empleado en esta escena, rodada en interior y emulando una plaza o una calle del exterior, se encuentra detallado en el libro *Directores Artísticos del cine español*, del investigador Jorge Gorostiza (1997), en la p. 7.

las escaleras están cubiertos de nieve. En lo que respecta al segundo fotograma, ubicado en el repositorio digital de la Filmoteca de Cataluña, muestra una escena transcurrida en un bar o un salón de fiestas donde aparecen varios hombres con sombreros y mujeres con mantillas.

Para finalizar, y se ha comentado anteriormente, esta tesis doctoral debe señalar que no existen suficientes datos sobre la narración que permitan realizar un análisis comparado con las restantes adaptaciones de la zarzuela de referencia. Por ello, se considerará la cinta de 1939 como película original. Profundizando en el equipo técnico y artístico del *film* de dirigido y guionizado por Francisco Elías Riquelme se debe destacar el trabajo realizado Camille Lemoine, Amadeu Vives, José Gaspar y Manuel Fontanals, que fueron los encargados de la producción, la música, la fotografía y los decorados de la obra, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Emilia Aliaga, Mary Amparo Bosch, Antonio Galán, Juana Mansó, Antonio Palacios, Roma Raeni, Fernando Vallejo, Ricardo Velázquez y Enriqueta Villasiul, entre otros.

Con este *film*, Elías presenta una obra musical, con una duración de 80 minutos y rodada en blanco y negro. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción, *Bohemios* (1939) fue llevada a cabo por la empresa Asociación de Productores (Camilo Lemoine). Profundizando en el argumento de la cinta, Heinink y Vallejo (2009) resumen de la siguiente manera la sinopsis de esta nueva cinta:

> En el París de mediados del XIX, el barrio de Montmatre alberga todo tipo de artistas. La vida no es fácil, el éxito tarda en llegar, suponiendo que llegue, y entre tanto, el frío arrecia y el hambre acecha. Así pues, nadie se extraña si un pintor como Rodolfo se bebe la leche del gato de su vecina Mimí, que está enamorada de él y sabiendo que su orgullo le impedirá pedir auxilio, no conoce otro modo de procurarle sustento. En la puerta contigua, Roberto Raundel, un buen músico sin suerte, trabaja con el poeta Víctor en "Luzbel", la ópera de ambos, hasta que, como de costumbre, una voz surgida de la venta de enfrente les interrumpe. Se trata de Cosette, joven cantante que ocupa la buhardilla con su padre, un tenor fracasado, y que intenta llamar la atención de Roberto día tras días. Cosette es el último descubrimiento de Papá Girard, considerado por los bohemios el ángel protector de los artistas, gracias al cual debutará esa noche en la ópera cómica, esperando que su triunfo redunde en beneficio de Roberto. Mientras músico y poeta salen en busca de un alma caritativa que les

> proporcione algo de comer, Cosette entre en el cuarto de Roberto, se hace con la partitura de "Luzbel", que ya se sabe de memoria, y deja sobre el piano una invitación para su debut. Por su parte, Víctor tiene un encuentro casual con Girard, que promete ayudarle a sacar adelante el libreto, si bien deberá agenciarse un compositor de más renombre. El poeta, fustigado por la miseria, acepta el trato. Ajeno a lo ocurrido y algo borracho, Roberto tropieza con Cosette, quien fingiendo un desmayo consigue despertar el interés del músico hacia ella, y una vez logrado su propósito se va loca de contenta comino de la ópera, cuyo director, reconociendo la indudable calidad de "Luzbel", arregla su estreno para esa misma noche. Horas después, Roberto acude al teatro con la misteriosa invitación y allí lo recibe Papá Girard, que le propone un trato tan enojoso como el que pactó con el poeta, pero al ver que el letrista con quien le ofrece trabajar no es otro que el propio Víctor, una amplia sonrisa de alivio ilumina su rostro. Comienza la función y , ante la sorpresa de los dos artistas, de nuevo socios, suenan los compases de "Luzbel". Cuando Cosette aparece en escena, Roberto siente un impulso arrebatador y, apartando al tenor, canta con su amada el dúo final, donde las palabras se confunden con sus más íntimos sentimientos. El éxito es clamoroso, los años de privaciones acaban, y la pareja recorre la senda del triunfo sin olvidarse nunca de sus amigos bohemios (p. 55).

Con respecto al proceso de adaptación, se debe recordar que esta película se basa en la zarzuela de Guillermo Perrín y Miguel Palacios de 1904. De hecho, el historiador cinematográfico Fernández Cuenca (1972) afirma que el *film* cuenta con una "excesiva fidelidad al libreto zarzuelero" e incluso critica el hecho de haber respetado "los números musicales de la partitura" (p. 519). Además, Luis Gómez Mesa (1978), autor del libro *La literatura española en el cine nacional*, señala que esta obra también está "inspirada, más o menos ligeramente, en la novela de Henri Murger" (p. 215). Además, Mesa opina que los personajes "tienen muy poco de franceses y mucho de españoles" (p. 215).

Por otro lado, se debe destacar que esta obra, junto a la obra *Molinos de viento* (Rosario Pi, 1938), "forman parte de la escasa producción privada de la guerra civil, que surge para dar cobertura a empresas y profesionales del cine." (Sánchez, 2003, p. 117). En este sentido, Francisco Elías se tuvo que enfrentara numerosos contratiempos durante el rodaje de la obra. Así, el propio director se tiene que encargar de la escenografía del *film*,

llegando a invertir "quince semanas de trabajo en *Bohemios*, como guionista, decorados, director y montador del copión y del negativo" (p. 118).

En otro orden de cosas, en 1969, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña estrena su nueva película titulada *Bohemios*. Esta obra, una comedia musical protagonizada por Julián Mateos, Dyanik Zurakowska y Antonio Durán, basa su argumento en la zarzuela titulada de igual forma y escrita por Miguel de Palacios y Guillermo Perrín en 1904. Además, se debe destacar que se trata de la tercera adaptación cinematográfica de dicha zarzuela y con ella Orduña lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Roberto, Víctor y Cossette. Por otro lado, y atendiendo al estreno de este largometraje, cabe señalar que aunque la cinta de 1969 fue realizada, y emitida por primera vez, para la televisión, varios meses después llega a las salas de cine nacionales.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña como director de la cinta, y el de Manuel Tamayo como guionista de la misma. Atendiendo al resto de departamentos, Amadeu Vives, Federico F. Larraya, Magdalena Pulido y Adolfo Cofiño fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la película respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral del *film* de 1969, Juan de Orduña contó con Julián Mateos, Dyanik Zurakowska, Antonio Durán, José Franco, Antonio Martelo, Matilde Muñoz Sampedro, Adriano Domínguez, Tania Ballester, Claudia Gravy y Luis Frutos, entre otros.

Con esta película, el cineasta madrileño presenta una comedia rodada en color y con una duración de 125 minutos. Atendiendo a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por Televisión Española, mientras que la distribución estuvo en manos de Regia-Arturo González Rodríguez.

Profundizando en el argumento de esta obra, Orduña narra la historia de dos jóvenes bohemios que viven en una humilde buhardilla del corazón de París. Así, Roberto y Víctor han creado una ópera con la que esperan triunfar y librarse de la situación de precariedad en la que viven. Por otro lado, en el mismo edificio vive Cossette, una joven cantante e hija de un tenor retirado, que espera poder triunfar en la Ópera Cómica. En secreto, Cossette ha escuchado y ensayado muchas veces la ópera de sus vecinos e, incluso, Roberto no conoce a su admiradora. Una tarde, aprovechando que los jóvenes no están, Cossette les deja una

invitación para la actuación que tiene por la noche. Sin embargo, la joven se encuentra con Roberto antes del concierto y, aunque no desvela la vinculación que los une, ambos se enamoran al instante.

Mientras todo esto sucede, Victor, el otro vecino, está intentando encontrar un restaurante donde poder cenar sin tener que pagar, pero sus intentos son nulos. Posteriormente, este joven libretista se encuentra con Girard, quién lo invita a ir con él a la Ópera Cómica y, una vez allí, éste no duda en intentar separar a los dos jóvenes bohemios, animándoles a que conozcan a nuevos profesionales con los que poder trabajar. Así, cada joven intenta hablar, por separado, con supuestos contactos del mecenas, pero no consiguen ningún éxito. Finalmente, ambos descubren lo que Girard ha intentado y deciden no caer en sus redes. En el momento justo en el que van a pedir explicaciones al mecenas, Cossette los ve y Roberto descubre que ella es su vecina. Ante dicho momento de tensión, la joven decide cantar la ópera que sus vecinos llevan preparando tanto tiempo, consiguiendo, incluso, que el propio director de la Ópera Cómica se interese por dicha composición. Por último, cabe destacar que la película termina con un desenlace positivo, ya que Cossette y Roberto comienzan una bonita relación sentimental.

En lo que respecta al estudio de este largometraje, se debe señalar que Juan de Orduña realiza una adaptación fiel de la zarzuela de referencia, respetando el argumento base y realizando únicamente pequeñas modificaciones secundarias a la trama principal que no afectan al sentido global de la historia. Además, el director madrileño también mantiene la época original en la que se desarrolla el texto de 1904. En este sentido, el cineasta conserva la simpatía y la ingenuidad presentes en la pieza original y presenta una narración romántica, ágil y dinámica que entretiene y divierte a los espectadores. En este sentido, y atendiendo a la estructura narrativa de este largometraje, Orduña presenta los acontecimientos filmados de una forma lineal, cronológica y sin saltos en el tiempo.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar, Orduña recupera la zarzuela española, un género musical olvidado por el paso de los años y con escasos admiradores entre el público de la época. Sin embargo, este cineasta logra que adquiera de nuevo visibilidad, dándole una segunda vida a varias de las obras más famosas de este género. En este sentido, los números musicales incorporados en este *film* no fueron interpretados por los actores protagonistas, sino que fueron doblados por cantantes profesionales del mundo de la zarzuela.

Finalmente, se debe señalar que a pesar de que el director utiliza los nuevos recursos del séptimo arte para potenciar la trama principal de dicha zarzuela, los decorados utilizados tienen una estética teatral que impide conseguir al *film* todo el realismo necesario. De hecho, y debido al *atrezzo* y a la ambientación empleados, la película de 1969 resulta en ciertas ocasiones artificial y poco creíble.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio de Obregón analiza para el diario *ABC* (16/08/1969) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico califica la cinta de Juan de Orduña como un "espectáculo fotográfico-lírico-retrospectivo, exaltador de la zarzuela española (y) realizado pulcramente" (p. 53). Profundizando en la obra, esta publicación destaca la espectacularidad de la pieza, el trabajo actoral, la buena técnica cinematográfica de Orduña y la forma en la que el director pone "al día una obra llena de encanto romántico" (p. 53). No obstante, Obregón no duda en criticar el hecho de que los actores protagonistas no canten, teniendo que ser doblados en dichos momentos.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Antonio Martínez Tomás del diario *La Vanguardia Española* (20/06/1969) también estudio la nueva obra cinematográfica de Juan de Orduña. Por su parte, este artículo asegura que el nuevo trabajo el cineasta madrileño ha ayudado a dar una mayor visibilidad a la zarzuela nacional, rejuveneciéndola, poetizándola, y además, "le ha insuflado brío y una movilidad que la escena no permite siempre… Incluso ha embellecido a las actrices y a los actores" (p. 54). Además, Martínez Tomás no duda en calificar esta adaptación cinematográfica como una fabulosa versión de la pieza teatral de referencia que respeta, sin modificaciones, el argumento original. De este modo, la historia narrada "continúa siendo de una simpática ingenuidad, entreverada de ese romanticismo un poco pueril que responde al estilo que pusiera de moda Henry Murger, con sus "Escenas de la vida bohemia", allá hacia los años setenta del siglo pasado" (p. 54). Además, y como señala este experto cinematográfico:

> Dar a la obra inmoral de Perrin y Palacios y a la música del maestro Vives el dinamismo y la encantadora plasticidad de que ha logrado dotarlos Juan de Orduña, no era una tarea fácil. Pero el esfuerzo de adaptación ha ahondado hasta lo más profundo, agilizando escenas, acortando o ampliando diálogos, imprimiendo una hechura original a los "ballets", etc. (p. 54).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Juan de Orduña, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y el *film* de 1969. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. No obstante, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de las cintas de 1939, lo que imposibilita la visualización directa del material filmado en ambas ocasiones. Sin embargo, y gracias a diversas fuentes de información, esta investigación podrá realizar un estudio comparativo.

En otro orden de cosas, y centrando este nuevo análisis comparativo en las películas de 1939 y 1969, se debe señalar que estos largometrajes cuentan con ciertas diferencias técnicas y estéticas, ya que la cinta de Juan de Orduña incorpora el color a sus imágenes, un elemento ausente en la pieza de 1939. Además, la duración de ambas también es distinta, siendo mayor el metraje de Orduña. No obstante, estas dos piezas cinematográficas comparten ciudad y época, siendo el Paris de mediados del siglo XIX el lugar y la fecha donde se ubican los acontecimientos vividos por los personajes principales.

Atendiendo al argumento de estos dos *films*, y tras comprobar la sinopsis de la pieza de 1939, esta investigación ha podido observar que ambas piezas cinematográficas recogen una misma historia, respetando los acontecimientos básicos de la zarzuela de referencia y manteniendo el esquema narrativo establecido previamente en dicha obra lírica. De este modo, ambos directores también utilizan los mismos personajes protagonistas de la pieza de 1905, las tramas principales de la misma y respetan el sentido global de la narración. Al igual que ocurre con la cinta anterior, y debido a la ausencia ejemplares de la misma, esta tesis doctoral no podrá determinar si el *film* de 1969 modifica, elimina o incorpora nuevos acontecimientos a dicha historia. A pesar de todo, y tras comprobar que ambas piezas son argumentalmente idénticas, se debe establecer que la película de 1969 dirigida por Juan de Orduña es un *remake* puro del *film* de Francisco Elías estrenado a finales de los años 30.

Segundos *remakes*

La revoltosa

- Original: *La revoltosa* (Florián Rey, 1925)
- Primer *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1950)
- Segundo *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963)
- Tercer r*emake: La revoltosa* (Juan de Orduña, 1970)

En 1963, el director y guionista toledano José Díaz Morales estrena su nueva película titulada *La revoltosa*. Esta obra, una comedia costumbrista ambientada en el Madrid de principios del siglo XX y protagonizada por Teresa Lorca, Germán Cobos y Antonio Vico, basa su argumento en un sainete lírico[200] titulado de igual forma y escrito por José López Silva y Carlos Fernández Show en 1897. Cabe señalar que este nuevo largometraje es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral y la segunda realizada por el cineasta Díaz Morales, ya que en 1950 este director ya había llevado al cine el trabajo de López Silva y Fernández Show.

Continuando con el estudio de este *film*, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe destacar el trabajo realizado por José Díaz Morales como director y guionista de este nuevo largometraje. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Guillermo Fernández Shaw, Fernando Merelo, Francisco Ramos de Castro, Ricardo Toledo y José Antonio de la Loma. Profundizando en el resto de departamentos, Manuel Parada, Francisco Marín, Pablo G. del Amo y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, esta cinta estuvo protagonizada por Teresa Lorca, Germán Cobos, Antonio Vico, Antonio Almorós, Xan das Bolas, Mercedes Borqué, Paquita Cano, Ricardo Canales, Mónica Randall, Jesús Puche y Matilde Muñoz Sampedro, entre otros.

Con este largometraje, Díaz Morales presenta una película cómica, categorizada dentro del cine sonoro español, rodada en color y con una duración de 95 minutos. Además, y en lo que respecta a la producción de este *film*, se debe señalar que dicha obra estuvo a cargo de las empresas Balcázar P.C. y Oro Films. Por otro lado, y profundizando en las

[200] Se debe señalar que esta pieza teatral es considerada una de las obras cumbres del género chico.

características técnicas de esta cinta, cabe destacar que el *film* de 1963 es la primera adaptación del sainete de 1897 rodada en color, ya que Díaz Morales no duda a la hora de incorporar esta novedad técnica a su metraje.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento, la nueva película del cineasta toledano mantiene fielmente la estructura del sainete lírico de referencia. De este modo, Díaz Morales lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de amor entre Mari Pepa y Felipe, una pareja de jóvenes que están locamente enamorados, pero los celos, el fuerte carácter de ambos y los malentendidos dificultan que estos protagonistas puedan consolidar su relación. Sin embargo, y tras superar múltiples obstáculos, esta pareja finalmente logra estar junta.

Por otro lado, y profundizando en la obra a estudio, se debe señalar que Díaz Morales presenta una comedia romántica, protagonizada por un reparto coral y ambientada en el Madrid de principios del siglo XX. Además, esta narración centra su acción principal en un reducido grupo de localizaciones. En otro orden de cosas, se ha podido comprobar que este largometraje potencia las costumbres madrileñas y los tópicos típicos de la sociedad del momento, enfatizando el acento de los protagonistas, el tono castizo de la narración y el vestuario empleado.

En lo que respecta a la narración de esta película, el director muestra los acontecimientos filmados de una forma lineal y cronológica, incorporando pequeñas elipsis temporales que agilizan la historia narrada. Además, Díaz Morales incorpora nuevos momentos musicales protagonizados por los personajes principales de la obra, utilizando para ellos canciones alegres y pegadizas que llaman la atención de los espectadores.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista J. Pedret Muntañola analiza para el diario *La Vanguardia Española* (10/06/1964) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto cinematográfico afirma que Díaz Moreno intentó "dar "contenido" fílmico a la obra a base de ampliar el libreto agregándole pasajes y elementos de un crecido aire melodramático" (p. 30). No obstante, y debido a este nuevo planteamiento, "la parte musical y costumbrista queda constreñida a un simple fondo ambiental y pasa a primer término una historia sensiblera y ñoña" (p. 30). Así, la cinta de 1963 se convierte en un producto comercial, "pero le resta la razón de ser que hubiera podido tener: el constituirse en

mera filmación de la zarzuela original, lo que sería un legítimo vehículo para divulgarla entre los públicos que no han tenido ocasión de verla en la escena" (p. 30).

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de esta nueva cinta, Pedret asegura que Díaz Morales se sirvió "con más voluntad que acierto del guión de que disponía, […] (dándole un) interés "cinematográfico" a alguna escenas, con virtuosísimos escasamente afortunados" (p. 30). Además, los diálogos de esta obra "conserva restos de la gracia original y los tipos la han perdido en gran parte por no concordar su aire con el rigor y la fluidez de gestos y actitudes que exige la cámara" (p. 30). Como último punto a estudio, y atendiendo a los aspectos positivos del *film*, este crítico cinematográfico no duda en ababar la fotografía de la obra y la música utiliza en ella.

Por otro lado, y continuando con las reseñas cinematográficas vinculadas a la obra a estudio, el periodista Gabriel García Espina analiza para el diario *ABC* (10/12/1963) la cinta de 1963 dirigida por José Díaz Morales. En dicha publicación, este experto cinematográfico califica la obra como "un trasplante fotográfico de "La Revoltosa" zarzuelera (ya que) el cine ha sido utilizado aquí como un medio de expresión directo, sin que ni el tema, ni su tratamiento musical y espectacular hayan sido objeto de ninguna variante" (p. 84). De este modo, dicho sainete de referencia se queda "en su concreta medida teatral, sin la menor divagación hacia otra perspectiva más ingeniosa dentro del nuevo medio en que se nos muestra. El diálogo es teatro, la disposición y el movimiento de las figuras, también" (p. 84). En lo que respecta a la realización de esta obra, García Espina afirma que tanto la compostura como la escenografía, la interpretación o los tiros de cámara también dependen de la teatralidad mencionada anteriormente, llegando a formar "parte del mismo compacto bloque escénico" (p. 84). Sin embargo, este experto cinematográfico no duda en alabar el trabajo realizado por el elenco actoral protagonista, haciendo una mención especial al actor Antonio Vico.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de José Díaz Morales, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en el sainete lírico de José López Silva y Carlos Fernández Show estrenado en 1897. Así, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film*

de 1963 será comparado con la película original de 1925 y, posteriormente, con la obra de 1950 dirigida por el cineasta toledano José Díaz Morales.

Atendiendo al primer análisis comparativo, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos correspondientes a cada una de estas cintas, se debe señalar que la película de 1963 incorpora el sonido y el color a su metraje. Además, esta película también cuenta con una duración superior a la del *film* original. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, estos largometrajes son obras basadas en un sainete lírico común, categorizadas dentro del género cómico, transcurren en el Madrid de principio del siglo XX y cuentan con protagonistas idénticos que se mantienen a lo largo de ambas narraciones. Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1963 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, ya que incorpora los nuevos avances tecnológicos, artísticos y estéticos, cuidando los planos, transiciones y enfoques. Así, Díaz Morales también introduce nuevas formas de hacer cine, mejora la narración de la historia, profundiza en las tramas principales y aporta dinamismo, agilidad y entretenimiento al argumento.

Profundizando en el argumento, estas dos películas muestran una historia muy similar, ya que ambas mantienen la estructura narrativa base y los acontecimientos clave del sainete de referencia. Además, estas obras también respetan las tramas principales, los personajes protagonistas, los arcos argumentales, las localizaciones y el mensaje global de la pieza lírica de 1897. No obstante, Díaz Morales no duda en modificar ciertos elementos de la película original, suprimiendo así la presencia del señor Matías y, por lo tanto, su trama personal y su vinculación con la protagonista. Además, elimina el prólogo inicial del *film* de 1925, excluyendo de su metraje las imágenes en las que se ve a Felipe y Mari Pepa de niños, el momento en el que se conocen y la forma en la que comienza su relación. Finalmente, este largometraje también reduce el peso narrativo de los vecinos de Mari Pepa y la trampa que le organizan a la joven para darle un escarmiento.

Por otro lado, y atendiendo a los cambios argumentales presentes en este *film*, se debe señalar que Díaz Morales modifica la forma y el lugar en el que se conocen los personajes protagonistas y aporta una trama familiar directa a la joven Mari Pepa. Así, la protagonista no es huérfana en este metraje sino que vive con su padre. Además, se aumentan las imágenes que muestran la capital española, sus monumentos, calles y costumbres.

En otro orden de cosas, y teniendo en cuenta las incorporaciones llevadas a cabo por el cineasta toledano, este director introduce nuevas tramas en la historia original, aportando frescura a la narración y dotando al *film* de un punto de vista personal. Así, cabe destacar que Díaz Morales añade los personajes de don Leo, don José, Ulpiano e Inés y, en consecuencia, también incorpora sus respectivas tramas personales. De este modo, el largometraje de 1963 muestra los problemas que don José tiene con el juego, el robo que hace a una vecina o la complicada relación que éste tiene con su hija. Además, esta película también incorpora los intentos de seducción de don Leo a Mari Pepa, los chantajes que sufre la joven y la resignación con la que ésta acepta casarse con el susodicho para que éste no delate a su padre.

Antes de concluir este primer estudio comparativo, y como se ha comentado anteriormente, Díaz Morales complica, todavía más, la historia de amor de la pareja protagonista al incorporar a don Leo. Así, este personaje, ausente en la obra de referencia, se entromete entre Mari Pepa y Felipe, llegando incluso a amenazar a la joven madrileña con delatar a su padre si ésta no se casa con él. No obstante, y a pesar de todas estas nuevas complicaciones argumentales, la obra de 1963 finaliza de la misma forma que el *film* de 1925, permitiendo que el amor de los protagonistas triunfe por encima de todos los obstáculos que se encuentran en el camino.

Una vez finalizado este primer análisis, se debe señalar que Díaz Morales incorpora nuevos personajes secundarios y sus correspondientes tramas personales, añade números musicales y aumenta la comicidad del *film*. Sin embargo, se puede comprobar que estas dos películas continúan manteniendo el esquema narrativo base de la pieza lírica de referencia y los acontecimientos clave de la misma. Así, se establece que la cinta de 1963 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica del largometraje de 1925 dirigido por Florián Rey.

Continuando con el segundo estudio comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos presentes en los *films* de 1950 y 1965, se debe señalar que la principal diferencia es que la obra de 1965 incorpora el color a su metraje. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambos proyectos cinematográficos son películas sonoras, categorizadas dentro del género cómico musical, basan su argumento en un sainete lírico común y ambas transcurren en el Madrid de principio del siglo XX.

Profundizando en el argumento, cabe destacar que estas dos obras muestran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema narrativo base del sainete de referencia y respetan los acontecimientos clave de la pieza lírica de 1897. De este modo, Díaz Morales evita realizar cualquier alteración, respetando la estructura argumental base, los personajes protagonistas, las tramas principales y el mensaje general de la zarzuela escrita por José López Silva y Carlos Fernández Show. De hecho, estas dos películas cuentan con diálogos, escenas y tramas idénticas en sus narraciones. Sin embargo, y atendiendo a las modificaciones narrativas, Díaz Morales suprime ciertas situaciones de la cinta de 1950. Así, el cineasta elimina la presencia de la tía Josefina, familiar de Mari Pepa y persona responsable del cuidado de la joven, de Manolo, hermano de la protagonista, y también excluye la introducción con la que la cinta de 1950 comienza su metraje. De este modo, el director toledano inicia su metraje haciendo que los personajes del *film* vivan desde un primer momento en el mismo edificio que el resto.

Por otro lado, y en lo que respecta a los cambios argumentales, se ha podido comprobar que el personaje de Manolo, hermano de la protagonista, es sustituido por don José, padre de la joven. Sin embargo, ambos personajes desarrollan prácticamente la misma trama en ambos metrajes. Así, Manolo/don José hacen sufrir a la protagonista, robando, malgastando el dinero de la familia y empeñando diversos objetos de valor debido a problemas con el juego y el alcohol. En otro orden de cosas, y atendiendo a las incorporaciones narrativas, Díaz Morales muestra como Felipe intenta dar celos a Mari Pepa con Inés, la mala influencia que Ulpiano ejerce sobre don José y los consejos de Viruta. Además, este largometraje presenta a un don Leo más interesado en la protagonista, insistente y meloso, varias peleas entre éste y Felipe, y las posteriores atenciones y cuidado que Mari Pepa le hace a Felipe después de una de estos enfrentamientos.

Una vez finalizado este segundo análisis comparativo, y a pesar de las lógicas diferencias existentes entre estas dos obras y la evolución técnica de las mismas, se debe señalar que ambas comparten los elementos clave de la narración, los mismos personajes principales y sus tramas personales, así como un argumento base prácticamente idéntico. Cabe destacar que existen, incluso, diálogos, escenas y situaciones idénticas en ambas narraciones. Por todo ello, esta investigación establece que la cinta de 1963 es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la obra de 1950 dirigida por el cineasta toledano José

Díaz Morales. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

La verbena de la Paloma

- Original: *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)
- Primer *remake*: *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935)
- Segundo *remake*: *La verbena de la Paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963)

En 1963, cuarenta y dos años después del estreno de la cinta de 1921, el director, guionista y actor madrileño José Luis Sáenz de Heredia estrena su nueva película titulada *La verbena de la Paloma.* Esta obra, una comedia romántica protagonizada por Concha Velasco y Vicente Parra, basa su argumento en un sainete lírico titulado de igual forma y escrito por el dramaturgo madrileño Ricardo de la Vega en 1894. Cabe señalar que esta película es la cuarta adaptación cinematográfica de dicho sainete y la primera de ellas que incorpora el color a su metraje.

A través de esta película, Sáenz de Heredia presenta una comedia romántica, rodada en color y con una duración de 98 minutos. Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra cinematográfica, se debe destacar el trabajo realizado por José L. Sáenz de Heredia como director y guionista de la cinta. En lo que respecta a resto de departamentos, Gregorio García Segura, Alejandro Ulloa, Antonio Ramírez de Loaysa y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la película, respectivamente. Además, y profundizando en el elenco actoral de este largometraje, el *film* de 1963 estuvo protagonizado por Concha Velasco, Vicente Parra, Miguel Ligero, Ángel Garasa, Mercedes Vecino, Milagros Leal, Irán Eory, Félix Fernández, Silvia Solar, Alfredo Landa, Mary Begoña y Antonio Ferrandis, entre otros. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de la película de 1963, este largometraje fue llevado a cabo por las compañías Producciones Benito Perojo y Suevia Films – Cesáreo González

Profundizando en el argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, Sáenz de Heredia narra la historia de Julián y Susana, dos jóvenes enamorados que deben superar

diversas dificultades para poder estar juntos. De este modo, la pareja tendrá que hacer frente a distintos obstáculos como el fuerte carácter de Susana, los celos de Julián, los coqueteos de la protagonista con don Hilarión, la obsesión de éste por la joven y las ideas de grandeza de la tía Antonia. Finalmente, y tras el enfrentamiento de Julián con el boticario del barrio, Susana se da cuenta de sus sentimientos y decide luchar por su relación con el joven.

En otro orden de cosas, y como se ha comprobado tras la visualización directa de la obra de 1963, esta nueva película es una reinterpretación del sainete lírico de referencia, en la que se respeta, de una manera fiel, el argumento principal, los personajes protagonistas y las tramas base de la pieza teatral de 1894. No obstante, Sáenz de Heredia también modifica e incorpora nuevas situaciones a su proyecto cinematográfico, aportando así su enfoque personal a la historia.

Atendiendo a la obra a estudio, se debe señalar que el cineasta barcelonés realiza un largometraje divertido, alegre y entretenido que encandiló al público de la época. Esto se debe a que Sáenz de Heredia presenta una narración en la que se combinan diversos elementos cinematográficos como el amor y la comedia. Además, se introducen importantes y llamativos números de música y baile. Así, Heredia utiliza las canciones originales del sainete de 1894 y las combina con ritmos actuales, llegando incluso a incorporar géneros musicales como el mambo. Por otro lado, cabe destacar que el director no suprime el ambiente castizo de la época, sino que lo utiliza como un aspecto característico de los personajes, su entorno y sus costumbres.

En lo que respecta a la estructura narrativa, este largometraje se desarrolla en dos espacios temporales totalmente distintos. Así, la obra comienza en la década de los años 60 para posteriormente trasladar la acción principal a finales del siglo XIX. De este modo, Sáenz de Heredia inicia su historia en la época actual en la que se rueda el *film*, mostrando a los protagonistas con trabajos típicos de la España de principios de los años 60 y con un estilo de vida en el que se verían reflejados los espectadores. No obstante, y a través de la voz en *off* de un narrador, el público contempla a los personajes principales acatando las órdenes de esa voz misteriosa, que les señala que cambien sus nombres y adapten sus vestimentas a los protagonistas del sainete. Una vez concluida la zarzuela, todos los personajes vuelven al presente, adecuando sus ropas a la época actual y actuando de nuevo en la década de los 60.

Cabe señalar que esta voz en *off* no duda en explicar, señalar el progreso en el que se encuentra sumergida España, la prosperidad de la nación y el poder de cambio que está presente en la sociedad. Para ello, esta película llega a mostrar imágenes antiguas de Madrid, comparándolas con la capital española de principios de los 60. Continuando con este planteamiento argumental, el investigador Peter W. Schulze (2016) en su investigación titulada *Transposición zarzuelística: La verbena de la Paloma y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles*, sostiene que al comienzo del *film*:

> La película deviene en una representación autorreflexiva de la historia de la zarzuela y su supuesta actualidad como "esencia viva" tanto de Madrid como de los madrileños en los años sesenta. El final del film aparentemente intenta confirmar la tesis de que la zarzuela sigue siendo un género relevante en la actualidad. Julián y Mari Loli asumen el rol de adultos jóvenes que tenían antes de personificar los papeles de Julián y Susana del famoso sainete lírico (p. 277).

Como último punto a tratar, esta tesis doctoral debe incidir en la calidad técnica de la obra respecto a las adaptaciones anteriores, ya que la cinta de 1963 muestra grandes avances cinematográficos e incorpora el color a la fotografía del *film*. Así, Sáenz de Heredia juega con los planos, los encuadres y la narración del metraje para mostrar de una manera distinta una historia ya conocida por el público de la época.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza en el diario *La Vanguardia Española* (23/04/1964) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, este experto en el séptimo arte asegura que la nueva película de Sáenz de Heredia es un "animado y radiante espectáculo" (p. 27). En lo que respecta a su realización, se debe señalar que la base argumental de esta película era magnífica, pero este cineasta "la ha ampliado, la ha enriquecido con sugerencias nuevas –aunque también con un gran respeto a la idea original- y la ha hecho todavía más resplandeciente" (p. 27). Uno de los mayores aciertos de esta nueva versión fue que Sáenz de Heredia adaptó la historia "al gusto moderno sin cambiar lo que tiene de tipismo arcaico" (p. 27) el sainete de referencia. Continuando con el estudio de este metraje, Martínez Tomás afirma que:

> Para realizar "La verbena de la Paloma", José Sáenz de Heredia se ha salido voluntariamente de los cauces trillados. Pudo haberse limitado a filmar la obra

> original, cuyos atractivos son de todos los tiempos. Pero ha entendido que cabía hacer algo diferente. El guión sigue la inspiración y la idea de la obra de Ricardo de la Vega, pero toda la letra ha sido escrita de nuevo por José Luis Sáenz de Heredia. Hay que reconocer que su labor ha resultado excelentísima. Los diálogos son chispeantes, intencionados, divertidos, y las variaciones del movimiento escénico […] han permitido conservar el perfume, el encanto y la gracia de la obra original, que es una de las más finas joyas de nuestro acervo lírico y escénico (p. 27).

Con estas palabras, este periodista no considera el nuevo trabajo cinematográfico de José Luis Sáenz de Heredia como "un puro deleite, tanto para sus valores plásticos, que son incontables y de primera calidad, como por los líricos, que mantienen en general el mismo rango de las mejores representaciones escénicas" (p. 27). Además, esta reseña fílmica también alaba la escenografía utilizada, el vestuario, la fotografía del *film* y el trabajo interpretativo de todos los actores protagonistas.

Atendiendo al periódico *ABC* (10/12/1963), el crítico cinematográfico y teatral Gabriel García Espina también analiza para dicho diario la obra de 1963 y describe la película de Sáenz de Heredia como "una obra grande y redonda (ya que se) ha recreado y vivificado para el cine un adorable fantasma de la más hermosa historia musical madrileña" (p. 83). Además, destaca el trabajo realizado por el cineasta encargado de este nuevo proyecto, la forma en la que adapta esta famosa historia madrileña a la actualidad y la manera en la que conserva todos los elementos clave de la pieza de referencia. Por otro lado, García Espina también alaba la fotografía del *film*, la banda sonora y el elenco actoral utilizado en este metraje.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película del cineasta madrileño José Luis Sáenz de Heredia, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y el resto de largometrajes basados en el sainete lírico de 1894 escrito por el dramaturgo madrileño Ricardo de la Vega. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1963 será comparado con la película original de 1921 y, posteriormente, con la obra de 1935 dirigida por Benito Perojo. No obstante, se debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la primera adaptación cinematográfica de zarzuela de referencia, lo que imposibilita el visionado directo del

contenido filmado y dificulta el análisis de la misma. Sin embargo, y a través de una breve sinopsis argumental, se ha podido comprobar que esta obra respeta y mantiene los acontecimientos clave de la pieza lírica de 1894, dibujando así una estructura narrativa común.

Continuando con el primer estudio comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas obras, se debe señalar que ambas piezas cuentan con grandes diferencias, ya que el *film* de 1963 aumenta la duración de su metraje e incorpora el sonido y el color. Sin embargo, estos dos largometrajes son películas basadas en una zarzuela común, categorizadas dentro del género cómico, transcurren en Madrid y se desarrollan en espacios temporales idénticos. No obstante, y debido al planteamiento cinematográfico realizado por Sáenz de Heredia en su largometraje, la obra de 1963 comienza y finaliza en la misma época en la que se filmó la cinta, ya que los personajes inician la narración en los años 60, para posteriormente introducirse en la historia del sainete que está ambientada a finales del siglo XIX y finalmente concluir su aventura de nuevo en el presente. De este modo, el cineasta madrileño juega con una doble temporalidad.

Por otro lado, cabe destacar que esta película cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa, ya que Sáenz de Heredia incorpora nuevos recursos fílmicos, añade números musicales y agiliza la historia filmada, introduciendo un mayor dinamismo en las tramas, potenciando la comicidad de los hechos y adecuando ciertos elementos del *film* al gusto actual de los espectadores.

En lo que respecta al argumento, y como se ha podido comprobar a través de la sinopsis de la obra de 1921, estas dos películas narran una misma historia, ya que mantienen la estructura narrativa y los acontecimientos clave del sainete de referencia de 1894. De este modo, Heredia lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de amor entre Susana y don Julián, los intentos de seducción que la protagonista sufre por parte de don Hilarión y los obstáculos que la tía de la joven interpone para impedir esta relación. Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio en este análisis, esta tesis doctoral no podrá profundizar en las elementos eliminados, modificados o incorporados por parte de la obra de 1963, ya que no se ha podido realizar un visionado del *film* dirigido por José Buchs.

En definitiva, se debe señalar que Sáenz de Heredia adapta la narración de referencia al gusto de los espectadores de la época, incorporando nuevos recursos fílmicos, añadiendo números musicales y agilizando la historia filmada. A pesar de ello, estos dos metrajes muestran una misma historia, protagonizada por personajes idénticos, basadas en un sainete lírico común y a través de una estructura narrativa análoga. De este modo, se establece que la cinta de 1963 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la obra de 1921.

Continuando con el segundo análisis comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las obras de 1963 y 1935, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en el color que Sáenz de Heredia incorpora su metraje. Además, esta nueva película también mejora los decorados utilizados, la calidad de imagen, los recursos narrativos empleados y no duda en incorporar los avances tecnológicos llevados a cabo en el séptimo arte español. De este modo, el *film* de 1965 muestra una historia más dinámica, entretenida y ágil que seduce al público de la época.

Por otro lado, estos dos *films* también cuentan con grandes semejanzas ya que ambas son obras sonoras, categorizadas dentro de la comedia musical, ubican sus tramas principales en Madrid, son protagonizadas por personajes idénticos y transcurren en el mismo espacio temporal. No obstante, y en lo que respecta a este último punto, cabe destacar que este nuevo metraje muestra dos épocas distintas en su narración, ya que el *film* de 1963 comienza su historia reflejando la actualidad del momento en el que la cinta fue filmada, pero minutos después traslada a los personajes al Madrid de finales del siglo XIX, fecha en la que se desarrolla la zarzuela de referencia. Con este planteamiento, el director madrileño busca adecuar el contenido de la pieza lírica a los espectadores de la época, pero sin modificar la historia original. Además, Sáenz de Heredia también actualiza el relato base incorporando canciones actuales, ritmos nuevos, momentos musicales, color a los fotogramas y las escenas, al principio y al final del *film,* que transcurren en el presente.

Atendiendo al argumento, estas películas narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema narrativo base y los acontecimientos clave de la zarzuela de referencia. Además, estas obras también respetan las tramas principales, los personajes protagonistas y las localizaciones. De este modo, Perojo y Sáenz de Heredia narran la historia de amor de Susana y Julián, los intentos de don Hilarión por seducir a la protagonista, los celos que ésta

intenta dar a su enamorado, los enfrentamientos entre los personajes masculinos de la obra por el amor de la joven y el feliz desenlace en el que el amor de Julián y Susana triunfa por encima de todos los obstáculos. Además, ambos largometrajes también recogen las reticencias de la tía Antonia a que su sobrina salga con Julián, los consejos que éste recibe de sus seres queridos y la celebración de la verbena de la Paloma, un evento clave en las dos narraciones. Por otro lado, se debe señalar que estos *films* cuentan con diálogos, escenas y situaciones idénticas que se repiten, sin alteración, en ambas cintas.

En otro orden de cosa, y atendiendo a las modificaciones argumentales, la obra 1963 incorpora la presencia de un narrador y de los personajes secundarios de Encarna, don Lucio, Manolo y Balbina. Además, y debido a que la nueva narración comienza en el presente, y luego se produce un salto temporal hasta el Madrid castizo de finales del siglo XIX, Sáenz de Heredia incorpora también a Mari Loli y Merche, que después de dicho salto temporal pasan a ser, respectivamente, Susana y Casta, los personajes protagonistas del sainete de referencia.

Continuando con los cambios argumentales, el cineasta reduce las peleas entre Julián y don Hilarión y suprime las escenas de los mantones de manila de las dos protagonistas y la estancia de Julián en la comisaria y su posterior visita a casa de don Sebastián. Por otro lado, el director madrileño añade un prólogo y un epílogo a la historia base. En este sentido, se debe señalar que ambas transcurren en la misma época en la que fue filmado dicho largometraje, mostrando el Madrid de los años sesenta y los cambios sociales, políticos y culturales que han tenido lugar en la capital española. Profundizando en dicha evolución, se muestra una mayor libertad de la mujer, la incorporación de éstas al mercado laboral y la llegada de nuevas modas a la capital española. No obstante, Sáenz de Heredia no duda en combinar el progreso social de la capital con elementos del Madrid más castizo, como por ejemplo la presencia de un organillo o de un carro tirado por bueyes por las calles de la ciudad.

Además, y prosiguiendo con las incorporaciones, este cineasta también añade a su obra un narrador extradiegético con una gran presencia narrativa, los coqueteos de una estanquera enamorada de Julián, las tramas personales de los nuevos personajes y los sabios consejos que el padrino de Julián le da sobre el amor y las mujeres.

Finalizado este segundo análisis comparativo, se debe señalar que la cinta de 1963 moderniza, técnica y argumentalmente, la historia original a narrar, introduciendo el color a la imagen, nuevos elementos argumentales, diversos números musicales y escenas del Madrid de la época. Así, el público conecta mejor con la obra, interesándose de nuevo por la historia de amor entre Susana y Julián. No obstante, y a pesar de dichas novedades, Sáenz de Heredia continúa siendo fiel al relato base, manteniendo el esquema argumental y los acontecimientos clave de la zarzuela de referencia. De hecho, se debe señalar que estos *films* cuentan con diálogos, escenas y situaciones idénticas. Por lo tanto, se establece que el nuevo trabajo de Sáenz de Heredia estrenado en 1963 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica del *film* de 1935 dirigido por Benito Perojo.

La chica del gato

- Original: *La chica del gato* (Antonio Calvache, 1926)
- Primer *remake*: *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)
- Segundo *remake*: *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964)

En 1964, el director y guionista turolense Clemente Pamplona estrena su nuevo proyecto cinematográfico titulado *La chica del gato*. Cabe destacar que esta cinta es la última película que realiza dicho cineasta, ya posteriormente se centra en el mundo televisivo. En este sentido, el investigador Juan Villalba Sebastián (2004) afirma que este *film* es "un último y desesperado intento por conseguir una película comercial con la que recuperar el ánimo para seguir en la profesión y algún beneficio económico" (p. 38). Por otro lado, se debe señalar que el *film* de 1964, una divertida comedia protagonizada Gracita Morales y Ángel Ter, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el comediógrafo alicantino Carlos Arniches en 1921. Además, este largometraje es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral, ya llevada a la gran pantalla en 1926 y 1943.

Por otro lado, profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto fílmico, se debe destacar el trabajo realizado por Clemente Pamplona como director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de esta película, el cineasta aragonés cuenta con la ayuda de Lázaro Pamplona. Atendiendo al resto de departamentos,

Rafael Ibarbia y Juan Pisón son los responsables de la música y el montaje de la obra, mientras que la fotografía está a cargo de Eloy Mella y Manuel Merino. Además, la película de 1964 cuenta con un destacado elenco actoral encabezado por Gracita Morales, Ángel Ter, Mara Laso, Gabriel Llopart, Matilde Muñoz Sampedro, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, Esperanza Grases y Carmen Porcel, entre otros. Con esta obra, Pamplona presenta una entretenida comedia con una duración de 71 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción del *film*, la cinta de 1964 fue llevada a cabo por Ahes.62 Films, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Selecciones Fuster.

Atendiendo al argumento de este largometraje, el investigador Juan Villalba Sebastián (2004), autor del libro *Clemente Pamplona. Del primer plano al fundido en negro*, resume la historia rodada por el cineasta aragonés de la siguiente manera:

> Madrid, años sesenta. La joven Guadalupe […] sueña con ser bailarina, pero sus padres, Eulalio y Eufrasia, unos ladrones de poca monta, quieren que se dedique a robar en casas ricas para vivir a su costa. Guadalupe se niega a participar en su proyecto y huye con su gato y su jilguero. Vaga por Madrid, pero al final, acuciada por el hambre y la falta de cobijo, no le queda más remedio que acatar la decisión de sus padres y acudir a casa de la señorita Nena, una familia bien, con la intención de robar al primer descuido. Tras consumar el hurto se siente desfallecer, motivo por el cual el criado de la casa, Paco […], sospecha y descubre la falta de un cuadrito del recibidor que ella oculta en una caja. Avisan a Sigmundo, un alemán que dirige la fábrica de la familia y pretende a Nena, quien, por su parte, está enamorada de Álvaro. Discuten pero al final no sólo no denuncian a Guadalupe, sino que se queda como dama de compañía de la bondadosa señorita Nena.
>
> Sigmundo se opone a la relación de Nena con Álvaro y, consciente de su importante papel al frente de la fábrica, amenaza con marcharse y causar la ruina económica de la familia si en el plazo de tres días Nena no lo acepta como marido. Guadalupe, como agradecimiento hacia su señorita, decide intervenir y termina por desenmascarar al pérfido Sigmundo al descubrir, gracias a la ayuda de Paco, quien a su vez está enamorado de Guadalupe, que tiene mujer y dos hijos en su país de origen, de esta forma el teutón tiene que renunciar al chantaje y dejar que la señorita Nena goce de su amor con Álvaro y, cómo no, Guadalupe del suyo con Paco (p. 156).

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, Clemente Pamplona realiza una adaptación fiel de la pieza teatral de referencia, respetando la estructura argumental de la obra de 1921 y manteniendo los acontecimientos clave de la misma. Sin embargo, este director decide eliminar cualquier elemento crítico presente en el texto de Carlos Arniches, realizando así una comedia sencilla, comercial y apta para todos los públicos. No obstante, esta decisión aleja la narración de la realidad social y empobrece la forma en la que Clemente Pamplona refleja a la gente y las costumbres de la época.

Continuando con el estudio de esta cinta, y como se ha comentado anteriormente, este director respeta la historia teatral original, trasladando de nuevo a la gran pantalla las aventuras de la joven Guadalupe. Con esta obra, Pamplona presenta una pieza cinematográfica divertida y entretenida donde predominan los valores positivos de los personajes frente a las malas intenciones. Con ella, este cineasta presenta una historia alegre, positiva y sin grandes pretensiones.

Atendiendo a la prensa de la época, el periódico *ABC* (14/05/1964) asegura que la película de 1964 fue realizada con gran acierto por parte del cineasta aragonés, llegando a contar "con admirables y chispeantes efectos" (p. 65). Además, esta publicación también destaca la sencillez del relato, el humor y los contrastes incorporados a la obra, y el papel interpretativo de los actores protagonistas, alabando el trabajo realizado por Gracita Morales. Como único aspecto negativo, este diario menciona la existencia de ciertas "secuencias ingeniosamente exageradas" (p. 65). Finalmente, cabe señalar que esta cinta fue un gran fracaso de público, llegando a estrenarse con dos años de retraso en Madrid y no logrando los objetivos marcados. Por otro lado, se ha podido comprobar que la censura de la época dificultó la distribución y el consumo de este largometraje a través del límite de edad que fijó.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Clemente Pamplona, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y el resto de largometrajes basados en la pieza teatral de 1921. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre ambas. Para ello, el *film* de 1964 será comparado con la película de 1926 y, posteriormente, con la obra de 1943.

Antes de comenzar con el análisis comparativo entre las cintas de 1926 y 1964, se debe señalar que la película dirigida en los años 20 por Antonio Calvache está actualmente desaparecida, lo que imposibilita la visualización directa del contenido filmado. Sin embargo, y debido a la gran cantidad de información vinculada con este proyecto cinematográfico, esta tesis doctoral ha podido profundizar en la sinopsis argumental de la misma.

Por otro lado, estos dos largometrajes son completamente distintos respecto a los aspectos técnicos y artísticos, ya que la cinta de Clemente Pamplona es una obra rodada en color y categorizada dentro del cine sonoro, mientras que la cinta original es una película silente filmada en blanco y negro. Además, se ha podido comprobar que estas dos películas transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas se adecúa al momento en el que fueron filmadas.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de estos dos proyectos cinematográficas, se debe señalar que ambos narran una misma historia, respetando la estructura base de la pieza de referencia y los acontecimientos clave establecidos en la obra de teatro escrita por Carlos Arniches en 1921. Además, estas cintas también mantienen los mismos personajes protagonistas, tramas principales, desarrollo de acontecimientos y ciudad en la que transcurre la acción. De este modo, se ha podido comprobar que entre ambas existen grandes semejanzas. Sin embargo, y debido a la ausencia de ejemplares conservados del *film* de 1926, esta tesis doctoral no podrá determinar las escenas eliminadas, modificadas e incorporadas a la película de Clemente Pamplona con respecto a la cinta original. A pesar de ello, y tomando como referencia las sinopsis argumentales de ambas piezas, esta investigación debe establecer que el *film* de 1964 es un *remake* semipuro de la obra de 1926 dirigida por Antonio Calvache y titulada *La chica del gato*.

En lo que respecta a la obra de 1943 dirigida por Ramón Quadreny, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas cintas son películas sonoras, rodadas en color y con una duración muy similar. Además, estos dos largometrajes también transcurren en un mismo espacio geográfico, siendo Madrid el lugar elegido para el transcurso de los acontecimientos.

No obstante, la principal diferencia entre ambas reside en la época en la que se desarrollan estas dos obras, ya que cada una de ellas refleja la sociedad del momento en la

que fueron filmadas. De este modo, Clemente Pamplona adecúa la narración al presente, mostrando así la sociedad española de mediados de los años 60 y permitiendo que el público conecte mejor con la historia, los personajes y las situaciones narradas. En este sentido, se debe señalar que dicha actualización permite conocer la evolución social, cultural y política que tiene lugar en la sociedad española durante esas dos décadas. Así, en la cinta de 1964 aparecen diferentes estilos de ropa, nuevas tendencias, cambios en la arquitectura y la forma de pensar de la gente.

Profundizando en el argumento, estos dos largometrajes cuentan una misma historia, ya que ambos respetan y mantienen fielmente la estructura narrativa base de la pieza teatral de 1921. De este modo, estas dos películas son protagonizadas por los mismos personajes, muestran tramas principales idénticas y desarrollan los acontecimientos clave de la historia de referencia siguiendo un esquema argumental común. De este modo, Clemente Pamplona lleva de nuevo a la gran pantalla, y sin grandes variaciones, las aventuras de Guadalupe, Paco, don Sigmundo, Nena y Pablo.

Por otro lado, y en lo que respecta a las diferencias existentes entre estas dos cintas, se ha podido comprobar que la película de 1964 no duda en eliminar, modificar e incorporar nuevas situaciones a la historia de referencia. Atendiendo a las escenas eliminadas de la cinta de 1943, Pamplona suprime el momento en el que dos religiosas van a ver a Eulalio y le dan dinero, los cuchicheos de los criados en casa de Nena y las cartas que don Sigmundo le entrega a Paco. En lo que respecta a las modificaciones narrativas llevadas a cabo en la película de 1964, este nuevo largometraje cambia el lugar en el que Paco le cuenta a Guadalupe el secreto de don Sigmundo, ya que en la cinta original se produce durante una cita en un parque, mientras que en la obra de 1964 esta información es desvelada mientras ambos bailan. En otro orden de cosas, y profundizando en los acontecimientos novedosos de este nuevo *film*, Clemente Pamplona incorpora una escena en la que Guadalupe se encuentra a las afueras de una estación pasando frío, la visita que la joven hace a don Sigmundo en la fábrica y el interrogatorio al que somete a la secretaria del susodicho, las imágenes de la boda entre Guadalupe y Paco, y la forma en la que la protagonista engaña a unos niños para robarles sus comida y así poder alimentarse.

Finalizado este análisis comparativo, se debe señalar que las alteraciones narrativas descritas anteriormente son simplemente secundarias, por lo que no modifican el sentido

global de la historia. La única diferencia entre ambas es la actualización temporal que Pamplona realiza, modernizando la cinta y mostrando la evolución de la sociedad española. A pesar de ello, y ya que ambas una historia prácticamente idéntica, esta investigación establece que la película de 1964 dirigida por Clemente Pamplona es un *remake* semipuro de ampliación de la cinta de 1943 filmada por Ramón Quadreny.

María Rosa

- Original: *María Rosa* (Fructuoso Gelabert, 1908)
- Primer *remake: Lucha de corazones (Lluita de Cors)* (Joan María Codina, 1913)
- Segundo *remake*: *María Rosa* (Armando Moreno, 1965)

En 1965, el director, actor y guionista valenciano Armando Moreno estrena el largometraje *María Rosa*, su única película como realizador[201]. Esta cinta, un drama social y amoroso protagonizado por Núria Espert y Francisco Rabal, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo catalán Ángel Guimerá en 1894. Además, esta película es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo realizado por Armando Moreno, director y guionista de esta película. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Enrique Josa, José María Nunes y Ricard Salvat. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Ángel Arteaga, Cecilio Paniagua, Juan Luis Oliver y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del metraje respectivamente. Además, el elenco actoral de esta cinta estuvo encabezado por Núria Espert, Francisco Rabal, Asunción Balaguer, Carlos Otero, Antonio Canal, Antonio Iranzo, Amparo Valle, Carlos Ronda, Gerardo Malla, Esteban Blanco y Manuel Casado, entre otros. Con esta película, Moreno presenta un drama, rodado en blanco y negro, y con una duración de 97 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la cinta de 1965 fue llevada a cabo por las compañías M.EM.S.A. Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución del *film* estuvo en manos de Cire Films.

[201] Esta película se trata del único trabajo que realiza el cineasta valenciano como director cinematográfico, ya que a partir de este momento, Moreno centra su carrera en el ámbito de la actuación, el guión y la producción.

Continuando con el estudio de este largometraje, cabe señalar que se trata la primera película nacional comercializada en catalán para la gran pantalla dentro de la España franquista de la época. Además, este *film* cuenta con dos versiones, una en catalán de 127 minutos y otra en castellano de tan sólo 97 minutos de duración. En este sentido, la película primero fue filmada en castellano y, posteriormente, se dobla el contenido a dicha lengua.

Atendiendo al argumento de esta obra, Armando Moreno narra la historia de Marsal, un hombre enamorado de María Rosa y que asesina a un prestamista, un personaje odiado por todos los habitantes del pueblo en el que viven. Sin embargo, Marsal logra que Andrés, su amigo y marido de su amada, sea condenado por dicho asesinato. Con éste en la cárcel, el verdadero asesino decide acercarse a María Rosa para ofrecerle su ayuda. No obstante, el joven detenido muere en prisión, causando un gran dolor a su mujer. Con el paso de los días, Marsal no deja de cortejar a la protagonista y finalmente, tras mucha insistencia, María Rosa accede a casarse con él. Por otro lado, y tras las sospechas de la joven, Marsal confiesa su crimen y no duda en afirmar que lo hizo por el amor que siente hacia ella. Finalmente, y tras un forcejeo entre ambos, María Rosa asesina a su nuevo esposo y termina llorando por la inocencia de su amado Andrés.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, se debe señalar que el cineasta valenciano adapta libremente el drama social y amoroso escrito por el dramaturgo catalán Ángel Guimerá en 1894. No obstante, y a pesar de los cambios, las incorporaciones y las actualizaciones llevadas a cabo, se mantiene la estructura argumental de la pieza de referencia. Además, Moreno respeta diversos giros narrativos, la complejidad de los personajes protagonistas y la intención trágica de la obra original. De este modo, se muestra una historia dura, pasional y llena dramatismo. En este *film*, el cineasta retrata la crudeza de los actos cometidos por los protagonistas, las complejas personalidades que tienen, sus intimidades más secretas y sus oscuros deseos. Así, el valenciano presenta una narración angustiosa, sobria y oscura que atrapa al espectador.

Por otro lado, y atendiendo a la ambientación empleada, Moreno adecúa la historia de finales del siglo XIX a la actualidad, permitiendo que el espectador empatice con la narración, los personajes y las tramas de los mismos. En este sentido, el periodista J. Pedret Muntañola del diario *La Vanguardia Española* (02/11/1966) señala que Moreno "ha situado el escenario del drama en una población marina. Con ello ha tratado de evitar el fárrago de un

ambiente de constructores de carreteras harto distinto hoy de la época -1894- en que se estrenó la obra original" (p. 50). Así, el cineasta sitúa al espectador "en un clima de luminosidad mediterránea, en el que los oscuros atuendos femeninos juegan un feliz contrapunto con los luminosos escenarios naturales. La pasión aparece más limpiamente delimitada" (p. 50).

En lo que respecta a la estructura de esta película, Armando Moreno presenta los acontecimientos de una forma lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales. No obstante, el cineasta valenciano introduce un *flashback* en la obra que muestra ciertos acontecimientos del pasado de María Rosa y de Andrés. Este salto al pasado tiene una breve duración y aporta información a la narración incidiendo en los recuerdos del joven.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Gabriel García Espina analiza para el diario *ABC* (11/12/1965) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha reseña se señala que la historia de la joven María Rosa "es un estudio de intimidades, una indagatoria por los adentros de unas criaturas puestas en la intención de un tema de esquematismo estremecedor" (p. 93). Además, "en "María Rosa" no hay un solo sesgo que distraiga el pensamiento o la mirada fuera de esa argolla trágica que se cierra secuencia tras secuencia hasta un punto de angustia" (p. 93). Por ello, esta película es considera una "obra sofocada, embriagada, encarrilada por una vía que no tolera el menor desmán al margen de su tremenda solidez dramática" (p. 93).

Por otro lado, García Espina también destacar el trabajo realizado por el cineasta valenciano y su cuidadosa sensibilidad a la hora de tratar a los personajes protagonistas y sus tramas personales. En este sentido, el *film* a estudio es considerado como "una película lenta, ordenada, detallista en la preparación de cada uno de sus planos" (p. 93). No obstante, "esa falta de lo espontáneo, de lo imprevisto, ese apretar los fejes para que la hirviente historia no huya ningún grito fuera de madre, pone en "María Rosa" un signo de academicismo un poco pretencioso y campanudo" (p. 93). En lo que respecta a los aspectos técnicos, este periodista alaba la fotografía del metraje, el uso del blanco y negro en la narración, la música empleada y las interpretaciones de los actores protagonistas.

Continuando con las reseñas cinematográficas publicadas en la prensa de la época, el periodista J. Pedret Muntañola también estudia para el diario *La Vanguardia Española*

(02/11/1966) el nuevo trabajo cinematográfico de Armando Moreno. En dicha publicación se afirma que "las variaciones introducidas en el tema son puramente formales Buscan acaso centrar la tensión dramática del conflicto y sobre todo desarrollar generalmente con buen acierto, la tensión sexual que la motiva esencialmente" (p. 50).

Sin embargo, y a pesar de que la película ha estudio fue realizada con maestría, existen ciertos "momentos en los que el teatro se apodera de la pantalla" (p. 50). No obstante, se valora positivamente estas escenas ya que aportan fuerza dramática a la historia. En otro orden de cosas, Pedret Muntañola no duda en alabar el trabajo del cineasta, la fotografía del *film*, la ambientación y el trabajo interpretativo de los actores protagonistas, destacando a Nuria Espert y a Paco Rabal.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Armando Moreno, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las adaptaciones anteriores basadas en la pieza teatral de 1894 escrita por el dramaturgo catalán Ángel Guimerá. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre ambas. Para ello, el *film* de 1965 será comparado con la película de 1908 y, posteriormente, con la obra de 1913. No obstante, se debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la cinta de 1908, lo que imposibilita el visionado directo del contenido filmado y dificulta el análisis de la misma. Sin embargo, y a través de una breve sinopsis argumental sobre el trabajo cinematográfico de Fructuoso Gelabert, se ha podido comprobar que ambas obras respetan y mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia, dibujando así una estructura narrativa común.

Profundizando en dichas semejanzas, ambos cineasta muestran el malvado plan de Marçal, un hombre enamorado de María Rosa, una mujer felizmente casada. Así, este personaje logra que el marido de la joven sea condenado injustamente por un asesinato que no ha cometido. Durante la estancia de éste en la cárcel, Marçal intenta seducir a la protagonista, logrando finalmente casarse con ella. No obstante, y debido a que María Rosa desconfía de su nuevo esposo, no duda en utilizar todas sus armas para conocer la verdad, llegando a conseguir que Marçal confiese su crimen.

Antes de continuar, cabe destacar que las principales diferencias técnicas entre estas obras residen en la incorporación del sonido y el aumento del metraje filmado en la película de Moreno. Sin embargo, se debe señalar que ambas fueron filmadas en blanco y negro, pertenecen al género dramático, utilizan unos personajes protagonistas idénticos y basan su argumento en una pieza teatral común.

En otro orden de cosas, y debido a la ausencia de ejemplares de la película original, esta investigación no podrá determinar si este nuevo metraje elimina, modifica o incorpora nuevas escenas a la historia base. No obstante, y como se ha podido comprobar, estas dos películas utilizan un esquema argumental común, manteniendo los elementos clave de la narración de referencia, por lo que se debe establecer que el largometraje de 1965 es un *remake* libre de base argumental de la historia filmada por Fructuoso Gelabert en 1908.

Por otro lado, y continuando con el segundo análisis comparativo, esta investigación estudiará las semejanzas y diferencias existentes entre la obra de 1965 rodada por Armando Moreno y el largometraje de Joan María Codina estrenado en 1913. De este modo, se podrá establecer entre ambas obras se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, se debe señalar que el metraje de la cinta de 1913 está incompleta y que solo se conservan unos 10 minutos del total de la obra dirigida por el catalán Joan María Codina. Sin embargo, y a pesar de dichos inconvenientes, las imágenes recuperadas permiten conocer las tramas principales y los personajes protagonistas, lo que posibilita la comprensión de la historia.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambos largometraje cuentan con ciertas diferencias, ya que el nuevo proyecto cinematográfico de Armando Moreno incorpora el sonido, tiene un metraje mayor y adecúa al presente la historia filmada, mostrando la sociedad de la época en la que fue rodada la cinta. Además, la cinta de 1965 suprime los intertítulos de la pieza fílmica de Joan María Codina y modifica el nombre de los protagonistas. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas de estas cintas, cabe destacar que ambas fueron filmadas en blanco y negro, están dentro del género dramático y basan su argumento en la misma pieza teatral.

Profundizando en el argumento, y en lo que respecta a dichos elementos comunes, se debe señalar que ambas piezas mantienen el triángulo amoroso entre los protagonistas, el asesinato de un hombre como detonante de todo el conflicto, la acusación falsa contra el

marido de la protagonista, el malvado plan de uno de los personajes masculinos, la forma en la que éste seduce a la joven aprovechando que su marido está en la cárcel, las sospechas que ella mantiene y la confesión final del asesino. Además, ambos largometrajes muestran escenas de celos, maldades, secretos y rivalidades entre los personajes principales.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los cambios argumentales existentes entre ambos *films*, cabe destacar que Armando Moreno modifica el nombre de los personajes protagonistas recogidos en la obra de 1913, haciendo que Rosario, Manuel y Paco pasen a llamarse María Rosa, Andrés y Marçal. Así, Moreno recupera el nombre original de los personajes, recogidos en la obra teatral de 1894. Además, se debe destacar que esta nueva película aumenta el número de personajes secundarios y, por tanto, alarga la narración incorporando nuevas tramas personales.

Por otro lado, se debe señalar que Armando Moreno suprime las escenas de la película de 1913 vinculadas a los padres de Rosario, las imágenes del noviazgo de los protagonistas y la forma en la que deciden casarse. Además, no recoge los celos iniciales que siente Paco, el beso que un borracho le da a Rosario y la pelea que éste tiene con Manuel para defender a su reciente esposa. Además, Moreno también elimina la escena en la que Paco deja el arma del crimen en la casa de los protagonistas, la carta que Manuel envía a su esposa desde la cárcel informándole de que Paco fue el asesino y el plan de Rosario y la Policía para que éste confiese finalmente.

En lo que respecta a los modificaciones llevadas a cabo por Armando Moreno, este cineasta no duda en cambiar el final feliz y alegre de la cinta de 1913 por un desenlace triste y dramático. Así, Andrés fallece en la cárcel y María Rosa acaba casándose con Marçal, a quien la protagonista asesina después de que éste confesase su malvado plan. Cabe recordar que en la obra de Joan María Codina, el personaje de Andrés/Manuel no muere en la cárcel y logra finalmente reencontrarse con su amada.

Por último, y atendiendo a las incorporaciones, este nuevo metraje recoge la pelea inicial entre Marçal y el hombre al que finalmente asesina, el momento en el que detienen a Andrés y la forma en la que su mujer pide a los vecinos que defiendan a su marido. Además, también se añade la búsqueda de trabajo de María Rosa, la llegada de Salvador, el fallecimiento de Andrés en la cárcel, el velatorio del joven, la boda entre María Rosa y

Marçal, los maltratos que sufre la protagonista y la forma en la que ella mata a Marçal después de que éste confiese su crimen.

Continuando con las nuevas aportaciones narrativas, este *film* aumenta el número de escenas en las que la gente del pueblo habla y critica a la protagonista, se muestra a la Policía siendo poco imparcial ante el crimen cometido. Además, este cineasta desarrolla de una forma más lenta y detallada el cortejo de Marçal, lo que permite que el espectador comprenda la decisión de María Rosa de finalmente casarse con el susodicho.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido observar que existen grandes diferencias entre estas dos películas. Sin embargo, ambas cintas mantienen el triángulo amoroso formado por los protagonistas, la misma historia de deseos ocultos y la lucha de la protagonista por conocer la verdad. De este modo, se puede afirmar que los dos *films* cuentan una historia común, pero difieren en el desenlace final. En definitiva, y a pesar de los cambios y las incorporaciones realizadas, esta investigación debe señalar que ambos proyectos cinematográficos utilizan una misma estructura narrativa, respetando así los acontecimientos clave recogidos en la obra teatral de referencia. Por todo ello, esta investigación establece que el *film* de 1965 dirigido por Armando Moreno es un *remake* libre de base argumental de la obra de Joan María Codina estrenada en 1913.

Nobleza Baturra

- Original: *Nobleza Baturra* (Joaquín Dicenta y Juan Vila Vilamala, 1925)
- Primer *remake*: *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935)
- Segundo *remake*: *Nobleza Baturra* (Juan de Orduña, 1965)

En 1965, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña estrena su nueva película titulada *Nobleza Baturra*. Esta obra, un drama rural protagonizado por Vicente Parra, Irán Eory y José Moreno, basa su argumento en una obra de teatro escrita por el dramaturgo Joaquín Dicenta Badillo y titulada *Nobleza baturra. Película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a la escena, en tres actos y cuadro, en prosa* (1927). En este sentido, se debe señalar que la obra de teatro de referencia se basa en un guión fílmico escrito por Dicenta Badillo en 1925 para un largometraje que éste dirigió junto a Juan Vila. Antes de

continuar con el estudio de este *film*, conviene tener en cuenta que la película de 1965 es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza teatral de 1927.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director y guionista de esta obra. No obstante, y en lo que respecta guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Julio Col y Manuel Tamayo. Atendiendo al resto de departamentos, Juan Solano, Federico G. Larraya, José Antonio Rojo y Sigfrido Burmann fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de esta película respectivamente. Además, el *film* de 1965 contó con un importante elenco actoral encabezado por Vicente Parra, Irán Eory, José Moreno, Miguel Ligero, Roberto Rey, Mary Paz Pondal, Julia Caba Alba, Pedro Azorín, Alfonso de Córdoba y Julia Delgado Caro, entre otros.

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, cabe señalar que Miguel Ligero y Juan de Orduña tuvieron un papel protagonista en la primera adaptación cinematográfica de la pieza teatral de 1927. En dicha cinta, un *film* dirigido por Florián Rey y estrenado en 1935, Ligero y Orduña interpretaron a dos jóvenes aragoneses llamados Perico y Sebastián, respectivamente. Sin embargo, en la cinta de 1965, Ligero da vida al padre Juanico y Orduña dejaba la actuación para encargarse de la dirección de la misma. Con esta cinta, Orduña presenta un drama, rodado en color y con una duración de 98 minutos. Por otro lado, la producción de esta cinta estuvo a cargo de las compañías Cesáreo González Producciones Cinematográficas y Juan de Orduña P.C..

Atendiendo al argumento de la obra de 1965, Juan de Orduña narra la historia de María del Pilar y Sebastián, unos jóvenes aragoneses que mantienen una relación amorosa en secreto, ya que no quieren que nadie de su entorno lo sepa. Sin embargo, el amor de los protagonistas se ve amenazado por Marco, un muchacho del pueblo que se encapricha de Pilar. Tras numerosos rechazos por parte de la protagonista, éste no duda en ensuciar su nombre, haciendo creer a todos que la joven se ve con un hombre por las noches. Marco logra que el rumor y las burlas se extiendan rápidamente por el pueblo y alrededores a través de una pegadiza copla en la que se pone en entredicho la honra de Pilar.

Ante estos acontecimientos, Sebastián duda de las explicaciones que le da su enamorada, llegando a no querer saber nada ella. No obstante, el párroco del lugar convence

al joven, pidiéndole que escuche a su corazón. De este modo, Sebastián logra confiar de nuevo en Pilar. Además, y tras comprobar todo lo que le ha ocurrido a la joven, Marco se arrepiente de lo sucedido y confiesa su culpa ante todos. Finalmente, la pareja de enamorados logra recuperar la felicidad perdida.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar tras la visualización directa de la cinta a estudio, se debe señalar que Juan de Orduña realiza una adaptación fiel del texto teatral de referencia, respetando la estructura argumental base, los personajes protagonistas y las tramas principales. Sin embargo, cabe destacar que este cineasta también actualiza la historia original, e incluso, modifica e incorpora nuevos acontecimientos. En este sentido, el periodista Gabriel García Espinar del diario *ABC* (20/10/1965) afirma que con este largometraje Juan de Orduña quiso "actualizar el viejo romance y traerle de nuevo en la sencilla naturalidad de su estampa a la pintura de más vivo colores que repite con ingenua sencillez el drama de la moza, del maño, de sus amores y sus desventuras" (p. 97). De este modo, en el *film* de 1965 "no hay más intención que la de vivificar a la manera clásica un tema muy localizado y pequeño, empapándole bien del simplismo que pide la condición de la copla que le inspira" (p. 97). Además, señala que Orduña "no ha querido buscarle a la popular historia otra profundidad, que tampoco necesitaba y que hubiera roto el encanto de esta especie de visión primitiva de la pasión humana" (p. 97).

Por otro lado, atendiendo a la estructura narrativa de esta cinta, Juan de Orduña presenta los acontecimientos de una forma lineal, cronológica y sin saltos en el tiempo, facilitando así la comprensión de la historia filmada. Además, esta obra es una película sencilla, emotiva y entretenida, en la que el cineasta combina el amor, las difamaciones, el honor, la religión y la música.

En lo que respecta a la ambientación de este largometraje, la cinta de 1965 recupera el estilo costumbrista aragonés de la pieza de referencia. Además, Orduña insiste en los tópicos típicos asociados a esta región y fomenta los estereotipos maños que el cine nacional ya había tratado en ocasión anteriores. Estos elementos característicos están reflejados en los paisajes, casas, vestimentas, forma de hablar y en la música utilizada a lo largo del *film*. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, los elementos técnicos y estéticos de esta película muestran una evolución cinematográfica respecto a las anteriores adaptaciones, ya que Orduña incorpora el color a su largometraje, mejora los decorados, el *atrezzo*, las canciones y

la forma en la que éstas se introducen en la narración. Además, se puede decir que cambia la forma de hacer cine, ya que presenta nuevos enfoques, planos y encuadres no tratados en dichas versiones.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista J. Pedret Muntañola analiza en el diario *La Vanguardia Española* (24/11/1965) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este crítico cinematográfico asegura que "esta película tiene sus mejores méritos en reproducir un tema añorado, halagador de un sentimentalismo popular y costumbrista que retiene valores de una autenticidad indiscutible. Es una mirada al pasado y es también cine comercial sin riesgo alguno" (p. 26). No obstante, Pedret no duda en afirmar que esta cinta no supone "ninguna novedad en la evolución de nuestra cinematografía (p. 26). En otro orden de cosas, y atendiendo a los aspectos positivos de este largometraje, este experto cinematográfico alaba el trabajo interpretativo del elenco actoral y la comicidad aportada por varios de los personajes secundarios, potenciando así un contrapunto cómico.

Por otro lado, el diario *ABC* (08/12/1965) también recoge una breve reseña cinematográfica de la obra de 1965. En ella se señala que la nueva película de Juan de Orduña "supone una luminosa actualización de la famosa copla infamante que tanto dio que hablar y que escribir en torno a las tradiciones aragonesas" (p. 80). Profundizando en la historia narrada, este periódico destaca lo siguiente:

> El veterano realizador trata la historia, si no superficialmente, al menos sin forzar los caracteres de las personas ni el tono discursivo, ya que todo el desarrollo parece impulsado por un aire zarzuelero que, naturalmente, hace más sugestiva y sonora la expresión conmovedora de todo cuanto de angustiosa ingenuidad pueda ofrecer la pasión humana, tan elocuente en los desventurados amores de los mañicos protagonistas (p. 80).

En esta ocasión, el director madrileño encargado del proyecto ha mantenido la efectividad de la obra original, y lo ha hecho "con admirable sencillez en unas estampas de luminosos colores, que realizan el primoroso juego del drama y la comicidad que, coreado por el noble y afectivo pueblo aragonés, constituyen este recio y a la vez brillante anecdotario fílmico" (p. 80). De este modo, Orduña ha logrado plasmar la esencia de esta vieja copla "con singular galanura y resonancia, llevado sólo por el simplismo que encierra el tema, pero

plasmado con sorprendente belleza en cada uno de los pasajes y secuencias, a los que el paisaje natural y el lirismo imprimen insuperable relieve" (p. 80).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Juan de Orduña, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y el resto de largometrajes basados en la pieza teatral de 1927. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre ambas. Para ello, el *film* de 1965 será comparado con la película de 1925 y, posteriormente, con la obra de 1935. No obstante, y ante de comenzar con dicha comparativa, esta investigación debe señalar que actualmente no se conserva ningún ejemplar de la cinta de 1925. Sin embargo, existe una gran cantidad de información vinculada a esta película, permitiendo así el análisis de la misma.

En lo que respecta a la obra original, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos cintas, se ha podido comprobar que existen grandes diferencias entre ambas, ya que la película de 1965 añade el color y el sonido a sus imágenes, mientras que el *film* 1925 es una obra silente rodada en blanco y negro. Con esta variaciones técnicas y estéticas, Juan de Orduña incorpora los avances que se han realizado en el séptimo arte español y nuevas formas de hacer cine ausentes en las primeras producciones. Además, estos cambios suponen mayor dinamismo, agilidad y ritmo, permitiendo que el público se entretenga y anime a ver de nuevo una historia que ya conoce. En este sentido, y profundizando en el argumento, estos dos largometrajes cuentan una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común y mantienen en él las situaciones claves de la obra de referencia. Además, también se respetan los personajes protagonistas, las tramas principales y el desarrollo argumental de los acontecimientos. De hecho, también cabe señalar que estas dos películas transcurren en un mismo espacio geográfico y temporal, ya que ambas tienen lugar en tierras aragonesas a principio del siglo XX. Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1925, esta investigación no ha podido determinar si la cinta de 1965 eliminó, modificó o incorporó nuevos acontecimientos con respecto a la pieza original.

Finalmente, y tras realizar el análisis comparativo, se debe establece que el *film* de 1965 dirigido por Juan de Orduña es un *remake* semipuro de actualización técnica de la película de Joaquín Dicenta y Juan Vila Vilamala dirigida en 1925. En este sentido, se debe señalar que, a pesar de que Orduña incorpora el sonido, el color y las nuevas formas de hacer

cine, mantiene y respeta los mismos acontecimientos clave, personajes protagonistas y tramas principales de la película original.

En lo que respecta a la cinta de 1935, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos obras, se debe señalar que el nuevo trabajo de Juan de Orduña incorpora el color a su metraje y aumenta la duración del metraje. Además, este nuevo *film* cuenta con una gran evolución técnica respecto a la obra de 1935, incorporando nuevas formas de hacer cine, mejorando la calidad de la imagen y modernizando los planos y los ángulos empleados en ella.

Teniendo en cuenta el argumento, estos dos largometraje cuentan una misma historia, ya que ambos mantienen la estructura narrativa de referencia y los acontecimientos base de la pieza teatral de 1927. De este modo, dichos proyectos cinematográficos recuperan la historia de amor entre Sebastián y Pilar, al igual que las injurias contra la protagonista, las dudas de su pareja y los problemas que acarrea la gran mentira que se extendió por el pueblo. Además, estas dos películas también están protagonizadas por los mismos personajes, mantienen las tramas principales de la pieza teatral de 1927 y transcurren en idénticos espacios temporales y geográficos. Sin embargo, la obra de 1965 elimina e incorpora nuevas situaciones a la historia original.

Profundizando en las alteraciones llevadas a cabo por Orduña, se ha podido comprobar que, por ejemplo, se suprime la escena en la que Benito está en las vías del tren y la pelea entre varias vecinas que tiene lugar durante una procesión. En cuanto a los cambios argumentales llevados a cabo, el joven que escapa de casa de Pilar no se lesiona al caer, sino que es disparado por el padre de la protagonista. Por otro lado, esta cinta incorpora una batalla de cánticos durante las fiestas, muestra al cura ayudando a Sebastián con sus dudas, el padre de la joven Pilar descubre la relación de los jóvenes y la decisión que toma éste de mandar al muchacho lejos y así impedir que los sentimientos de ambos vayan a más. Además, el cineasta madrileño también muestra a Sebastián y a Pilar besándose, algo que no ocurre en las anteriores versiones.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras observar que la cinta de Juan de Orduña mantiene todos y cada uno de los elementos base de la película de 1935, se debe establecer que dicha obra es una *remake* semipuro de ampliación del largometraje filmado

por Florián Rey a mediado de los años 30. De este modo, y a pesar de que se han modificado, eliminado e incorporado nuevos elementos, estas alteraciones no afectan a la historia base narrada, ya que únicamente se han modificado pequeñas situaciones de la narración original.

Camino del Rocío

- Original: *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942)
- Primer *remake*: *Sucedió en Sevilla* (José Gutiérrez Maesso, 1955)
- Segundo *remake*: *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966)

En 1966, el director, guionista y productor madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *Camino del Rocío*. Esta obra, un melodrama ambientado en la Sevilla de los años 60 y protagonizado por Carmen Sevilla, Francisco Rabal y Arturo Fernández, basa su argumento en una novela costumbrista titulada *La virgen del Rocío ya entró en Triana (1929),* una pieza póstuma del escritor, periodista y cineasta madrileño Alejandro Pérez Lugín[202]. Cabe destacar que esta cinta es la tercera adaptación cinematográfica de dicha novela. Además, y como se ha podido comprobar, esta nueva versión fílmica tampoco respeta el título de la pieza literaria de referencia.

Por otro lado, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Rafael Gil como director y guionista del proyecto. Sin embargo, y en lo que respecta al guión de esta obra, el cineasta madrileño contó con la ayuda de Luis de Diego y José López Rubio. Profundizando en el resto de departamentos, Augusto Algueró, José F. Aguayo, José Luis Matesanz y Enrique Alarcón fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film* a estudio, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de este largometraje estuvo encabezado por Carmen Sevilla, Francisco Rabal, Arturo Fernández, Guillermo Marín, Concha Goyanes, María Luisa Paredes, Sancho Gracia, Roberto Royal, Antonio Imperio y Julia Caba Alba, entre otros.

Con esta obra, Rafael Gil presenta una película sonora, rodada en color y con una duración de 91 minutos. Atendiendo a la productora responsable de la cinta, la empresa

[202] Profundizando en este aspecto, se debe señalar que la obra de 1929 fue escita, casi por completo, por el escritor madrileño Alejandro Pérez Lugín. No obstante, y tras el fallecimiento de Pérez Lugín en 1926, su discípulo, José Andrés Vázquez, tuvo que encargarse de concluir este proyecto literario.

nacional Coral Films fue la empresa encargada de la realización de la obra, mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de la compañía Paramount Films de España.

Atendiendo al argumento narrativo de esta obra, la investigadora Virginia Sánchez (2013), autora del libro *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960 – 1969),* resume de la siguiente manera la historia filmada por Rafael Gil en 1966:

> El *film* narra la historia de dos hermanas, Esperanza […] y María Jesús […], las dos hijas de don Fernando […], un empresario andaluz. La buena situación social de su familia determina que sean un buen partido para cualquier hombre, especialmente Esperanza, que destaca por su belleza y su arte. Así, dos hombres se sienten atraídos por ella, Alberto […] y José Antonio […], aunque el primer de ellos es un mujeriego amante de la diversión y únicamente quiere (a Esperanza) por su dinero. Tras una serie de avatares, finalmente Esperanza se da cuenta de la verdadera cara de Alberto y lo rechaza, a la vez que comienza a tomar conciencia de que su verdaderos sentimientos van dirigidos hacia José Antonio (p. 476).

En otro orden de cosas, y tras el visionado directo de la obra a estudio, se debe señalar que la cinta de 1966 se sustenta sobre dos ejes principales, que son el folclore y la devoción religiosa. En este sentido, y como recoge la investigadora Virginia Sánchez (2013), la nueva película de Rafael Gil "exalta las costumbres y tradiciones andaluzas y […] mantiene el recuerdo hacia las películas con canciones de estilo flamenco de los años cincuenta […] a pesar de que algunos bloques hablan de las novedades musicales propias de la década de 1960" (p. 476). Además, cabe destacar que Rafael Gil combina en su obra diversos elementos como el amor, las dudas, las traiciones y la devoción religiosa. De este modo, el director madrileño comienza su película presentando un relato sentimental que a lo largo de la narración será sustituido por un discurso religioso centrado en la figura de la Virgen del Rocío y en la devoción que sienten los protagonistas por ella. Además, la cinta de 1966 utiliza la cultura andaluza como un elemento clave en su narración. No obstante, la forma en la que se retrata a la sociedad andaluza y sus tradiciones fomenta los estereotipos y tópicos típicos vinculados a la población andaluza. En este sentido, Gil relaciona a Andalucía con la alegría, el folclore, los trajes de gitana, los paseos a caballos y el cante, elementos que el séptimo arte español fomentó durante décadas a lo largo de sus películas.

Como último punto a tratar, y en relación al papel de la mujer dentro de la narración de 1966, esta nueva obra de Rafael Gil muestra a débiles personajes femeninos, a los que únicamente les importa casarse con un hombre y servirle de por vida. Además, esta cinta incide en la superioridad del hombre sobre la mujer, un pensamientos todavía muy arraigado en la sociedad retratada en la narración. No obstante, se trata de una película amena, divertida y ligera, que entretiene al espectador ya que evita caer en complicadas tramas. Además, contó con un importante reparto actoral que supuso un claro reclamo para el público de la época. Incluso, se debe señalar que el nuevo trabajo de Gil obtuvo buenas críticas por parte de los expertos del momento y fue respaldado por los espectadores, convirtiendo a esta cinta en un gran producto taquillero.

Atendiendo a la prensa de la época, y tomando como referencia las palabras que el crítico cinematográfico Antonio Martínez Tomás publica en el diario *La Vanguardia Española* (19/02/1967), esta obra es considerada "una cinta con muchos y variados atractivos" (p. 58). Profundizando en los intereses mencionados por Martínez Tomás al principio de su crítica, este experto sostiene que Rafael Gil, director de la cinta a estudio en este epígrafe, "ha tomado de las moderna técnicas el dinamismo, la ligereza y el vigoroso sentido plástico, pero ha eliminado lo extravagante, esotérico e incoherente" (p. 58). Para ello, Gil ha tenido que actualizar el contenido de la pieza literaria de referencia, y "ha llevado esta historia a la pantalla de un modo colorista y vibrante. Ha sabido dar su importancia a lo folklórico, pero dotándolo de su correspondiente proyección social" (p. 58).

Por otro lado, la crítica cinematográfica de José Luis Martínez Redondo, redactor y crítico del periódico *ABC* (06/12/1966), elogia de nuevo el trabajo de Rafael Gil. Según este experto, la adaptación realizada por Gil ha sido inteligente, pero "ha limitado el fácil pintoresquismo que ofrecía como una tentación el tema" (pp. 119 – 120). Además, y profundizando en aquellos aspectos menos positivos de la cinta a estudio, Martínez Redondo sostiene que el guión de la cinta de 1966 tiene pequeños altibajos, siendo los momentos "entre don Fernando y Martina […] lo más endeble de la adaptación y es precisamente en ellos donde Gil no consigue poner su labor a tono con la mayor parte del "film" que es consecuente con su tradicional pulcritud profesional" (p. 120). Finalizando con esta valoración personal, Martínez Redondo ha querido categoriza esta narración como "una comedieta agradable que puede pasar argumentalmente en esta época dentro de las discretas ambiciones" (p. 120).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Rafael Gil, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las adaptaciones anteriores basadas en un novela de 1929 titulada *La virgen del Rocío ya entró en Triana* (1929). De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre ambas. Para ello, el *film* de 1966 será comparado con la película de 1942 y, posteriormente, con la obra de 1955.

Comenzando por el primero de estos dos análisis comparativos, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas obras reside en la incorporación del color al metraje de Rafael Gil. Sin embargo, ambas películas son cintas sonoras, categorizadas dentro del género dramático musical, basan su argumento en una misma novela, transcurren en Andalucía y cuentan con una duración muy similar.

No obstante, y tras el visionado directo de estas dos obras, cabe destacar que ambas transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas refleja el momento en el que fueron filmadas. De este modo, Gil presenta una gran evolución social, cultural y política respecto a la pieza original, ya que el cineasta muestra a una sociedad más actual, en la que aparecen los cambios estíticos, arquitectónicos, tecnológicos y de mentalidad fruto de las más de dos décadas que separan ambos *films*. En otro orden de cosas, el nuevo trabajo de Rafael Gil cuenta con una mayor calidad técnica y narrativa, ya que el cineasta madrileño incorpora nuevos recursos fílmicos, mejora la calidad de la imagen y cuida el montaje, evitando cortes bruscos y transiciones mal ejecutadas. Además, Gil también añade nuevos números musicales que aligeran el peso narrativo de la historia y dotan a la obra de ritmo, agilidad y dinamismo.

Por otro lado y profundizando en el argumento, se debe señalar que estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema argumental y los acontecimientos clave de la novela de referencia. Además, Gil y Torre también respetan las tramas principales, los personajes protagonistas, las localizaciones y el feliz desenlace retratado en la pieza literaria de 1929. De este modo, ambos cineastas llevan de nuevo a la gran pantalla el complicado triángulo amoroso formado por Esperanza, Alberto y Juan Antonio, la fuerte rivalidad entre éstos, la mala relación entre don Fernando y su socia Cristina y la llegada imprevista del amor a la vida de María Jesús. Así, ambas obras cuentan con una fuerte presencia de la cultura y las costumbres andaluzas, sus festividades, la romería del Rocío y la influencia que la Blanca Paloma ejerce sobre los protagonistas. Finalmente,

estas dos cintas concluyen de forma positiva para Esperanza y Juan Antonio, quienes terminan juntos.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las modificaciones narrativas, Gil incorpora a su historia a nuevos personajes como María Jesús, hermana de Esperanza e hija de don Fernando, y a Robert Morton, joven norteamericano que se enamora de la hermana de la protagonista. Estas incorporaciones conllevan la aparición de nuevas tramas argumentales y, además, un aumento del metraje. Por otro lado, se debe señalar que Gil elimina el accidente que sufre Juan Antonio cuando éste intenta apagar el fuego que se produce en el cortijo, su estancia en el hospital recuperándose de las heridas y la ceguera temporal que le ocasiona dicho incidente. Además, la cinta de 1966 también suprime la imágenes relacionadas con el mundo taurino.

Continuando con el análisis comparativo, y en lo que respecta a los cambios argumentales, Gil modifica la actividad laboral de la familia, el lugar y las personas que están con don Fernando cuando éste fallece y las plegarias que Esperanza hace a la Virgen del Rocío. En otro orden de cosas, la cinta de 1966 cuenta con nuevas incorporaciones narrativas que enfatizan el carácter mujeriego de Alberto, aumentando sus coqueteos con otras mujeres y acudiendo a varias fiestas. Además, también incide, de forma más detallada, en el interés del joven por el patrimonio económico de la protagonista y la forma en la que éste malgasta el dinero familiar.

Por otro lado, cabe destacar que este largometraje presenta una relación sentimental entre Fernando y Esperanza mucho más actual y pasional, mostrando besos entre ambos y un mayor deseo. Prosiguiendo con las incorporaciones, y como se ha comentado anteriormente, Gil incorpora la trama familiar y amorosa de María Jesús, su noviazgo con Robert, el accidente que ésta tiene con un coche, su ingreso en un hospital y la ayuda que la joven recibe por parte de su enamorado, siendo ese el punto en el que ambos se declaran su amor. Como último dato a destacar, esta nueva película aumenta el número de escenas en la Feria de Abril y de la romería del Rocío, muestra a los personajes y a la sociedad de la época con un mayor poder adquisitivo, narra como la protagonista lucha por obtener una educación y muestra una rivalidad más agresiva entre Alberto y Juan Antonio, los dos enamorados de la protagonista.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que las dos obras a estudio narran una misma historia. No obstante, y como se ha detallado anteriormente, la cinta de 1966 cuenta con ciertas modificaciones e incorporaciones narrativas. Sin embargo, estas alteraciones no afectan a la historia principal, sino que complementan la estructura narrativa base que ambas piezas tienen. Por otro lado, se debe señalar que la nueva película de Rafael Gil actualiza el argumento de la cinta original y lo contextualiza dentro de la sociedad de la época. De este modo, los espectadores se sienten identificados con la historia narrada y pueden simpatizar más fácilmente con los personajes. Atendiendo a todo ello, esta investigación establece que la película de 1966 dirigida por Rafael Gil es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1942 filmada por Claudio de la Torre.

En otro orden de cosas, y atendiendo al estudio comparativo entre la obra de 1955 y la película de 1966, se debe señalar que la principal diferencia, a nivel técnico y artístico, es la incorporación del color en el nuevo metraje de Rafael Gil. Sin embargo, ambas cintas son películas sonoras, categorizadas dentro del género dramático musical, basadas en una misma novela y con una duración similar. Además, las dos transcurren en Andalucía e incorporan la cultura y las costumbres tradicionalmente asociadas a dicha comunidad. Sin embargo, cabe destacar que ambas narraciones se desarrollan en épocas distintas, ya que cada una de ellas refleja el momento en el que fueron filmadas. De este modo, el nuevo largometraje de Rafael Gil muestra una gran evolución social, política y cultural con respecto a la película de José G. Maesso.

Profundizando con los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas películas narran su historia de forma distinta, ya que mientras José G. Maesso presenta los hechos principales englobados en un gran *flashback*, Rafael Gil utiliza una narración cronológica y lineal, facilitando la comprensión de las situaciones plasmadas en la obra y los acciones realizadas por los personajes. Además, se debe señalar que el *film* de 1966 cuenta con grandes mejores técnicas y narrativas respecto al metraje de 1955, ya que Rafael Gil utiliza los últimos avances del séptimo arte, incorpora nuevos recursos fílmicos y mejora el montaje narrativo de la obra.

Por otro lado, y atendiendo al argumento, se debe señalar que estas obras narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema argumental y los acontecimientos clave

de la novela de referencia. Además, Maesso y Gil también respetan las tramas principales, los personajes protagonistas, los arcos argumentales y las localizaciones. De este modo, ambos cineastas presentan en la gran pantalla el triángulo amoroso recogido en la historia base, la devoción de los protagonistas por la Virgen del Rocío, los desengaños, las rivalidades y la llegada del primer amor, entre otros elementos.

Continuando con el análisis, y atendiendo a los personajes presentes en estas dos obras, se debe señalar que ambas cintas mantienen a los mismos protagonistas. No obstante, en la cinta de 1966 se elimina la presencia de personajes secundarios como Joselillo, Adolfo, Ricardo, Gaby y Remedios. Por otro lado, Gil cambia el nombre de doña Cristina por el de doña Martina. Finalmente, cabe destacar que la cinta de 1966 reduce la estructura familiar descrita en la película de 1955, eliminando a una de las hijas de don Fernando y simplificando así dichas tramas.

En otro orden de cosas, y profundizando en las escenas eliminadas, Rafael Gil reduce la presencia de la criada, suprime las imágenes relacionadas con el mundo taurino, la secuencia del magnetófono de Robert y las reuniones de trabajo de don Fernando sobre un nuevo proyecto arquitectónico. Por otro lado, se modifica la actividad laboral de la familia protagonista y el periodo de tiempo establecido en el contrato que don Fernando y Juan Antonio firman a escondidas del resto de personajes.

En cuanto a las incorporaciones narrativas, Gil otorga una personalidad más oscura al personaje de Alberto, potenciando la maldad del joven y su gusto por las mujeres. Así, este cineasta muestra al joven prendiendo fuego a los terrenos del cortijo en señal de venganza, aumenta el número de imágenes en las que se ve a Alberto jugando y coqueteando con otras mujeres y acentúa el interés que tiene éste por el dinero y las propiedades. Por otro lado, esta película incorpora la estafa económica que hace doña Martina, la forma en la que ésta mancha el nombre de don Fernando y expulsa a sus hijas de los terrenos donde viven. Además, este metraje también insinúa una posible relación pasada entre don Fernando y la mujer de su socio, otorga una mayor importancia a las celebraciones como la Feria de Abril y la romería del Rocío y muestra un mayor poder adquisitivo por parte de los protagonistas.

Una vez finalizado este segundo análisis comparativo, se debe destacar que Rafael Gil realiza ciertas modificaciones argumentales e incorpora nuevas situaciones, normalmente de

carácter secundario o complementario. Sin embargo, y tras comprobar que narra la misma historia que la obra de 1955, esta investigación establece que la cinta de 1966 es un *remake* semipuro de ampliación de la película de José G. Maesso estrenada en 1955.

Terceros *remakes*

Currito de la cruz

- Original: *Currito de la cruz* (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1926)
- Primer *remake*: *Currito de la cruz* (Fernando Delgado, 1936)
- Segundo *remake*: *Currito de la cruz* (Luis Lucia, 1949)
- Tercer *remake*: *Currito de la cruz* (Rafael Gil, 1965)

En 1965, el guionista, productor y director madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *Currito de la Cruz*. Esta obra, un melodrama taurino protagonizado por Arturo Fernández, Francisco Rabal y El Pireo, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo Alejandro Pérez Lugín en 1921. Cabe destacar que esta película es la cuarta adaptación cinematográfica de dicha obra literaria y la primera rodada en color.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo realizado Rafael Gil, director y guionista de esta obra. No obstante, y en lo que respecta al guión, este cineasta contó con la ayuda de Antonio Abad Ojuel, Luis de Diego y José López Rubio. Continuando con el resto de departamentos, Manuel Parada, José F. Aguayo, José Luis Matesanz y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral de este largometraje, la obra de 1965 fue protagonizada por Francisco Rabal, Arturo Fernández, El Pireo, Soledad Miranda, José Marco Davó, Adrián Ortega, Luis Ferrín, Yelena Samarina, Ángel Álvarez, Julia Gutiérrez Caba y Mercedes Vecino, entre otros.

Con esta obra, Rafael Gil presenta una película sonora, rodada en color, categorizada dentro del género melodramático, ambientada en el mundo taurino andaluz y con una duración de 109 minutos. En otro orden de cosas, cabe destacar que la productora encargada del proyecto fue la empresa nacional Coral Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución del la misma estuvo en manos de Paramount Films de España.

En lo que respecta al argumento de esta nueva obra a estudio, y debido a que Rafael Gil respeta y mantiene la narración original del joven Currito, se ha decidido no recoger una vez más la historia del joven torero. Esto se debe a que en esta investigación ya se ha tratado este relato en diversas ocasiones.

Continuando con el estudio de este nuevo largometraje, se debe señalar que el director Rafael Gil adecúa al gusto del público de la época la famosa historia taurina escrita por Alejandro Pérez Lugín, potenciando el melodrama base de la novela original, mostrando triángulos amorosos, infidelidades, venganzas y rivalidades. Además, potencia, aún más, los estereotipos y los tópicos típicos asociados a la cultura andaluza.

Por otro lado, el cineasta actualiza la historia base de la novela de referencia trasladándola al presente e incorporando los cambios vinculados a la sociedad de la época. En este sentido, se ven reflejados los avances que han tenido lugar entre dichas narraciones, las nuevas mentalidades, los cambios en los estilismos, la política y la cultura. Además, Gil también muestra un mayor peso de los medios de comunicación y una mayor libertad a la hora de mostrar el amor entre los personajes protagonistas.

Atendiendo a la prensa de la época, el periódico *La Vanguardia Española* (20/11/1965) recoge las palabras del crítico Antonio Martínez Tomás, quien asegura que la obra de 1965 es la adaptación "más inteligentes y la de mayores valores cinematográficos" (p. 61). Profundizando en dicha matización, este experto no duda en afirmar que esto es así "porque el realizador la ha situado en nuestra época a fin de hacerla más asequible a la sensibilidad y comprensión de todos" (p. 61). Además, este artículo también señala que Rafael Gil reduce la carga melodramática de la historia original, facilitando al espectador su comprensión y disfrute. Por otro lado, el periodista incide en que "el mayor acierto alcanzado por el realizador radica en la pintura y descripción de los tipos humanos que juegan en la trama un papel esencial" (p. 61). De este modo, Gil presenta a unos personajes con personalidades complejas, llenos de matices y particularidades que se transmiten en la escena y en la forma en la que se comportan cada uno de ellos.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Gabriel García Espina analiza para el diario *ABC* (02/07/1956) el nuevo trabajo del director madrileño Rafael Gil. En dicha publicación, este experto asegura que para potenciar el melodrama de la historia, el

cineasta encargado del proyecto utiliza "una cuadrilla artística que alumbra y embellece con sus puros quilates la vida azarosa y apesadumbrada del muchacho" (p. 63). Además, Gil cuenta la trama original con "pulcra sencillez, limpia en lo posible de latiguillos, buscándole al relato una línea que elude su ligereza cualquiera ampulosidad peligrosa" (p. 63). Como último punto a destacar, García Espina afirma que los diálogos del *film* de 1965 "están trabajados en busca de una sobriedad que embrida el relato en una norma literaria muy acorde con la elemental condición de los dialogantes" (p. 63). Concluidas estas dos críticas cinematográficas, se ha podido comprobar que ambas valoran de forma positiva la obra a estudio en este epígrafe, alabando el trabajo realizado por el director madrileño y el enfoque personal que dicho realizador aporta a esta nueva adaptación.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Rafael Gil, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la novela *Currito de la cruz* (1921) escrita Alejandro Pérez Lugín. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1965 será comparado con la película original de 1926, la obra de 1936 y posteriormente con el largometraje de 1949 dirigida por Luis Lucia.

En lo que respecta al primer estudio comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las obras de 1965 y 1926, existen ciertas diferencias entre ambas, ya que la nueva cinta de Rafael Gil incorpora el color y el sonido a su metraje. Además, cada uno de estos *films* transcurre en épocas distintas, mostrando así la sociedad española del momento en el que fueron filmadas. Sin embargo, y a pesar de dichas diferencias, estas dos películas son cintas basadas en una pieza literaria común, categorizadas dentro género cinematográfico del melodrama, con duraciones similares, ambientadas en el mundo taurino y cuyas tramas principales transcurren en Sevilla. Por otro lado, y debido al paso del tiempo entre ambas obras, la cinta de 1965 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1926, ya que Rafael Gil mejora los recursos utilizados, incorporando los avances fílmicos llevados a cabo en el séptimo arte español y agilizando la historia filmada al otorgarle un mayor dinamismo.

Atendiendo al argumento, estas dos películas muestran una misma historia, ya que mantienen las tramas principales de la novela de referencia, los personajes protagonistas, los

acontecimientos clave y el mensaje que Alejandro Pérez Lugín transmite. Sin embargo, y debido a los casi cuarenta años de diferencia entre estos dos largometrajes, Rafael Gil no duda en eliminar, incorporar y adecuar la narración original al público actual. En este sentido, una de las grandes diferencias entre ambos *films* es que transcurren en épocas distintas y, por tanto, reflejan el momento en el que fueron filmadas. Así, la película de 1965 presenta a una sociedad más actual y moderna con grandes cambios políticos, culturales y estéticos. Estos cambios se ven, por ejemplo, en las viviendas, las vestimentas, la forma en la que se comportan los personajes, las preocupaciones de los mismos, una mayor libertad a la hora de enfocar ciertas tramas y la presencia de nuevos y mejores medios de transporte.

Profundizando en los cambios argumentales de estas dos obras, y en lo que respecta a los personajes principales, se debe señalar que Rafael Gil elimina la presencia de Salvador, Miguel, Retamar y Picador e incorpora a don Ramón, el representante del protagonista y encargado de las corridas del torero. Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la cinta original suprimidas en este nuevo metraje, Rafael Gil reduce la importancia otorgada a la infancia del joven, eliminando las imágenes de Currito de pequeño, sus primeros trabajos y la buena relación que tiene con sor María. Además, el director también obvia las capeas que realiza el protagonista por España, el *flashback* donde se ve la complicada vida de Rocío en México y el epílogo final con el que la cinta de 1926 concluye su narración. Este cambio es significativo, ya que en este *film*, el espectador no conoce la feliz vida de la pareja protagonista junto a sus hijos.

En otro orden de cosas, se debe señalar que la cinta de 1965 comienza de forma distinta a la obra original, iniciando su metraje con el salto que Currito hace a la plaza para ayudar al torero Manuel Carmona, momento en el que éste se fija en él. Además, también se modifica el lugar y la forma en la que el maestro Carmona se retira.

En otro orden de cosas, y profundizando en las incorporaciones narrativas, la película de 1965 adecua la relación de Romerita y Rocío al presente a través de comportamientos propios de los jóvenes del momento, introduciendo citas, paseos en coche, e incluso, besos. Además, también muestra los miedos y las inseguridades de Manuel Carmona, las preocupaciones de su familia y los problemas por los que está pasando al tener que enfrentarse a una mala racha profesional. Por otro lado, esta nueva obra también deja entrever el parentesco familiar entre Currito de la Cruz y sor María y muestra a un Romerita mucho

más mujeriego y seductor con las mujeres. Con respecto a este personaje, Rafael Gil presenta a un torero guapo y exitoso entre el público femenino con el que no duda en coquetear de una forma mucho más explícita.

Una vez finalizado este primer análisis comparativo, esta investigación ha podido comprobar que ambas obras respetan un esquema argumental común en el que están recogidos los acontecimientos clave de la pieza literaria de referencia. Sin embargo, Rafael Gil elimina, incorpora y actualiza ciertos aspectos de la historia original, adecuando la narración al presente. No obstante, dichas modificaciones no alteran el mensaje global de la obra, permitiendo que ambas continúen mostrando un relato común. Así, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1965 es un *remake* semipuro de actualización y ampliación técnica del *film* de 1926 dirigido por Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado.

Continuando con el segundo estudio comparativo, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1965 y el *film* de 1936 dirigido por Fernando Delgado. Sin embargo, y antes de proseguir, cabe destacar que la película de 1936 carece de ejemplares conservados, por lo que el análisis entre ambas se realizará a partir de la sinopsis argumental de dicha obra.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artístico, ambas películas cuentan con ciertas diferencias ya que el *film* de 1965 incorpora el color a su metraje y tiene una duración superior. Sin embargo, se debe señalar que ambas obras son proyectos sonoros, basados en una novela común, categorizados dentro del mismo género cinematográfico, ambientados en el mundo taurino y cuya acción se desarrolla en Sevilla. Además, cabe destacar que la cinta de 1965 cuenta con una calidad técnica, cinematográfica y narrativa superior a la obra de 1936. En este sentido, Rafael Gil incorpora a su metraje las nuevas tecnologías presentes en el séptimo arte nacional.

Atendiendo al argumento de estas dos películas, se debe señalar que dichas obras narran una misma historia, ya que ambas mantienen las tramas principales de la novela de referencia, los personajes protagonistas, los acontecimientos clave de la pieza de 1921 y el mensaje global establecido por Alejandro Pérez Lugín en su obra literaria. Además, estos largometrajes también respetan el ambiente taurino, la sociedad sevillana, el triángulo amoroso formado por los protagonista y la rivalidad taurina.

En otro orden de cosas, y profundizando en la sinopsis argumental de la cinta de 1936, se ha podido comprobar que la nueva película de Rafael Gil elimina escenas de la infancia de Currito de la Cruz relacionadas con el abandonado por parte de su abuelo, el origen noble de su familia y el sufrimiento que siente la madre del joven al separarse de su hijo. Sin embargo, y ante la imposibilidad de visionar la obra de Fernando Delgado, esta investigación no podrá determinar sí Rafael Gil realizó otras modificaciones respecto a dicho *film*. No obstante, y tras comprobar que ambas piezas utilizan una estructura argumental común en la que se mantienen todos los acontecimientos clave de la novela de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1965 es un *remake* semipuro del *film* de 1936.

En lo que respecta al último análisis comparativo, esta investigación incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre la película de 1965 y la obra de 1948 dirigida por Luis Lucia. De este modo, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal variación entre ambas es el color que Rafael Gil incorpora al metraje. Sin embargo, cabe destacar que estas dos películas son obras sonoras, con una duración similar, basadas en una novela común, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, ambientadas en el mundo taurino y cuya acción principal transcurre en Sevilla. Por otro lado, la película de 1965 muestra una evolución técnica, cinematográfica y narrativa respecto al *film* de 1948, ya que Rafael Gil incorpora a su metraje los nuevos avances del séptimo arte nacional, recursos fílmicos ausentes en la obra de Luis Lucia y una narración más dinámica, ágil y entretenida, adecuándose al gusto de los espectadores.

Atendiendo al argumento de estas dos películas, se debe señalar que dichas obras muestran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema narrativo de la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma. Sin embargo, existen diferencias entre ambos *films* debido a que transcurren en épocas distintas y reflejan el momento en el que fueron filmados. Así, Rafael Gil presenta una sociedad más moderna y actual, con una gran evolución cultural, política y estética. Además, esta nueva cinta cuenta con una cierta permisividad por parte de la censura, mostrando varios besos entre los protagonistas, una mayor libertad y nuevas preocupaciones.

Por otro lado, y profundizando en los personajes de las cintas a estudio, el *film* 1965 incorpora a don Antonio y excluye de su metraje a Pepe, Ángel y Margaret. Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la película de 1948 eliminadas, Rafael Gil suprime los trabajos

que Currito realiza antes de triunfar como torero, el beso entre Margaret y Romerita, reduce la presencia del padre Ismael y sus conversaciones con el joven protagonista. Además, esta película también excluye de su metraje las imágenes relacionadas con la infancia de Currito, sus fugas del hospicio, sus capeas por media España y el arresto policial que sufre al saltar de forma ilegal a una plaza de toros. Atendiendo a los cambios llevados a cabo por Rafael Gil, el director madrileño comienza su nueva obra de forma distinta a como lo hace Luis Lucia, modifica el lugar en el que Currito y Carmona se conocen, y además otorga mayor notoriedad pública a la retirada del maestro Manuel Carmona.

En último lugar, y en lo que respecta a las incorporaciones argumentales de esta nueva cinta, Gil muestra a los personajes protagonistas celebrando la Feria de Abril, incluye un accidente taurino que afecta al protagonista, potencia el carácter seductor y mujeriego de Romerita e desarrolla de una forma más detalla la relación entre éste y Rocío. Además, este metraje refuerza la relación entre sor María y Currito de la Cruz.

Una vez finalizado este último análisis comparativo, y tras comprobar que las modificaciones e incorporaciones realizadas por Rafael Gil no alteran el sentido global de la obra de 1948, sino que actualizan la historia principal y aligeran el melodrama característico de la novela de referencia, esta investigación establece que el *film* de 1965 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización temporal de la cinta de 1948 dirigida por Luis Lucia.

¡Es mi hombre!

- Original: *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927)
- Primer *remake*: *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934)
- Segundo *remake*. *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1957)
- Tercer *remake*: *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil, 1966)

En 1966, el director y guionista madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *¡Es mi hombre!*. Este largometraje, una divertida comedia de enredos protagonizada por José Luis López Vázquez, Soledad Miranda y Rafael Alonso, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por Carlos Arniches en 1921. Por otro lado, con esta película Rafael Gil lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de don Antonio y su

hija Leonor, siendo ésta la cuarta adaptación cinematográfica de la pieza teatral de Arniches. Así, se debe señalar que este nuevo trabajo es de un homenaje personal que Rafael Gil realiza con motivo del centenario del nacimiento de Carlos Arniches.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe señalar el trabajo realizado por Rafael Gil como director y guionista de la cinta a estudio. No obstante, y en lo que respecta al guión de la película de 1966, este cineasta contó con la ayuda de José López Rubio. Atendiendo al resto de departamentos, Gregorio García Segura, José F. Aguayo, Antonio Ramírez de Loaysa, y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra respectivamente. Por otro lado, cabe señalar que el elenco actoral de la obra de 1966 estuvo encabezado por José Luis López Vázquez, Soledad miranda, Mercedes Vecino, Rafael Alonso, Sancho Gracias, José Marco Davó, Rafaela Aparicio, Ángel de Andrés, Alfonso del Real, Julia Caba Alba, Roberto Camardiel y Fred Galiana, entre otros. Con esta obra, Gil presenta una comedia divertida, con una duración de 93 minutos y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la producción de la obra, la empresa encargada de la misma fue Coral Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución estuvo en manos de Paramount Films de España. Por otro lado, cabe señalar que los interiores de la obra fueron rodados en los Estudios CEA, mientras que los exteriores se filmaron por las calles de Madrid.

Atendiendo al argumento de esta obra, Rafael Gil narra la historia de Antonio, un hombre entusiasmado con su nuevo empleo en una inmobiliaria. Sin embargo, durante la primera visita que éste realiza al bloque de pisos que debe vender, descubre que los materiales empleados en su construcción son de pésima calidad. De hecho, el edificio se desplome instantes después de que salga del mismo junto a unos clientes. Al poco tiempo, el protagonista pierde su trabajo y comienza a buscar un nuevo empleo con el poder mantener a su hija Leonor y pagar las facturas atrasadas. De este modo, Antonio comienza a trabajar como peón en un obra. Ante los esfuerzos de su padre, Leonor decide se incorpora a en unos grandes almacenes. No obstante, la joven se desmaya durante su turno y, debido a que el médico le obliga a mantener reposo, pierde su empleo. Más adelante, Antonio vuelve a cambiar puesto y es contratado como vigilante en una sala de fiesta, gracias a la ayuda de Mariano, el padrino de Leonor. En este nuevo empleo, y debido a su carácter rudo, el protagonista debe hacer frente a diferentes malentendidos e incluso a un intento de asesinato. Finalmente, Antonio consigue resolver sus problemas, y comienza una relación con una

empleada de la sala llamada Sole. Por su parte, Leonor también encuentra el amor y todos son felices.

En orden de cosas, se debe señalar que el nuevo trabajo cinematográfico realizado por Rafael Gil es una adaptación libre y actualizada de la pieza teatral de 1921 escrita por Carlos Arniches, ya que modifica e incorpora nuevas situaciones a la historia de referencia. Además, se actualiza el contenido de la trama original adecuándolo al público de la época. De este modo, Gil mantiene la trama principal y los personajes protagonistas, pero los traslada a la sociedad española de mediados de los años 60. Así, Rafael Gil realiza una obra sencilla, divertida y amena, sin grandes pretensiones, ni complicadas tramas personales. En cuanto a la estructura, este cineasta narra los acontecimientos de una forma lineal, cronológica y sin saltos en el tiempo.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza para el diario *La Vanguardia Española* (18/05/1966) el nuevo proyecto cinematográfico del director Rafael Gil. En esta crítica, Martínez Tomás no duda en señalar que la película de 1966 está inspirada en una comedia teatral escrita por Carlos Arniches, y además, sostiene que para la realización de este largometraje se ha tenido que trastocar toda la historia base. Profundizando en dicha afirmación, este experto asegura que sólo se han "aprovechado seis o siete escenas que transportadas a la pantalla conservan la gracia y el claro humor de la obra original" (p. 25). No obstante, y a pesar de los cambios realizados en el argumento, este periodista declara "que en su conjunto la película resulta divertida, que algunas secuencias responden a la ingeniosa vena humorística de don Carlos Arniches y que la realización de Rafael Gil es eficiente y hábil" (p. 25). Por otro lado, y atendiendo a los aspectos negativos del metraje, Martínez Tomás sostiene que la nueva película de Rafael Gil no cuenta con la emotividad de la pieza teatral de referencia, por lo que la cinta de 1966 "ha quedado reducido a un *film* cómico bastante retozón y entretenido, pero nada más" (p. 25).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista José Luis Martínez Redondo publica en el periódico *ABC* (27/03/1966) una breve crítica acerca del nuevo trabajo de Rafael Gil. En esta publicación se afirma que el éxito de la obra de 1966 "se basa indudablemente en los reconocidos recursos cómicos de José Luis López Vázquez" (p. 119). Además, este artículo también asegura que "la película es él, y con su actuación consigue muchas veces tapar los agujeros del guión por los que se escapa la humanidad de buena ley

que puso Carlos Arniches en el tema" (p. 119). En este sentido, Martínez Redondo no duda en resaltar que la dirección de la obra es "correcta, pero impersonal" (p. 119), lo que provoca que el *film* parezca que le falta inspiración.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Rafael Gil, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la obra de teatro de 1921 escrita por el dramaturgo Carlos Arniches. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1966 será comparado con la película original de 1927, la cinta de 1934 y, posteriormente, con la obra de 1957 dirigida por Ricardo Núñez.

Comenzando con las dos primeras obras a estudio, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que existente ciertas diferencias entre ambas, ya que el *film* de 1966 es un largometraje sonoro y cuenta con una duración mayor que la cinta de 1927. Además, y en lo que respecta al periodo temporal en el que se contextualizan ambas piezas, se debe señalar que cada una de ellas transcurre en épocas distintas, adecuando la historia a la sociedad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, y debido a los más de treinta años de diferencia entre ellas, Rafael Gil no duda en plasmas los cambios sociales, culturales y políticos vividos en España, dando a conocer una sociedad más abierta, moderna y actual. En esta película se puede ver la nueva moda de la época, los avances tecnológicos y un gran cambio de mentalidad.

Por otro lado, y profundizando en las semejanzas entre ambas cintas, cabe destacar que estas películas fueron rodadas en blanco y negro, basan su argumento en la pieza teatral de 1921, utilizan el mismo título que la obra de referencia, sus narraciones son lineales y cronológicas, y cuentan con unos personajes protagonistas idénticos.

Profundizando en el argumento, se debe señalar que estos dos proyectos cinematográficos narran una misma historia, ya que utilizan una estructura narrativa común y mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia, respetando el mensaje base de la misma. De este modo, estas obras reflejan en la gran pantalla los problemas económicos de Antonio y Leonor, un padre y una hija que necesitan ganar dinero para poder pagar el alquiler y comer. Tras varios trabajos precarios, y gracias a la ayuda de Mariano, el

cabeza de familia comienza a trabajar como seguridad en un bar, lugar en el que rápidamente se ganará el respeto y la admiración de todos. Sin embargo, y con el paso del tiempo, la trama se complica cuando un matón quiere liquidar a Antonio y así poder seguir con sus trapicheos. Finalmente, y tras un inteligente plan ideado por los protagonistas, el padre de Leonor logra salir airoso de su contrincante. Además, estas dos narraciones también cuentan con tramas amorosas vinculadas a los protagonistas, Leonor debe también trabajar en pequeños empleos par aganar algo de dinero y el casero no cesa en insistir para cobrar el alquiler del piso.

Continuando con el estudio de estas obras, y en lo que respecta a las diferencias entre ambas, esta investigación incidirá en las escenas eliminadas, modificadas e incorporadas en esta nueva película. Profundizando en las imágenes de la obra de 1927 eliminadas en la cinta de 1966, Rafael Gil suprime el trabajo de hombre anuncio que realiza Antonio al principio del *film*, los planos de Leonor avergonzándose de su padre por dicho trabajo, el atropello que sufre el cabeza de familia y el robo que Sole comente del dinero de Antonio.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones, Gil muestra varios trabajos nuevos en los que Antonio prueba suerte, sus posteriores despidos, la forma en la que se llevan los muebles de la casa como forma de pago ante las deudas de los protagonistas, los empleos de Leonor en el centro comercial y cosiendo trajes de comunión, las escenas de Navidad y el desmayo que sufre la joven que hace que pierda su puesto de trabajo. Además, esta obra también añade un final feliz a la relación entre Antonio y Sole.

Una vez finalizado este primer análisis comparativo, y tras comprobar que ambas piezas cinematográficas narran una misma historia, ya que mantienen los elementos claves de la pieza teatral de referencia, esta tesis doctoral establece que la película de 1966 dirigida por Rafael Gil es un *remake* semipuro de actualización temporal de la obra original estrenada a finales de la década de los años 20.

Prosiguiendo con el estudio de estas adaptaciones cinematográficas, y profundizando en el segundo análisis comparativo entre la cinta de Rafael Gil filmada en 1966 y la película de Benito Perojo estrenada en 1934, esta investigación ha encontrado ciertas semejanzas y diferencias entre ellas. No obstante, cabe destacar que actualmente no se conservan ejemplares del *film* de 1934, lo que imposibilita el visionado directo del mismo. Sin embargo, y debido a múltiples fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer el

argumento de dicho largometraje, facilitando el estudio del mismo y permitiendo establecer una visión general de dicha pieza fílmica.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estos dos largometrajes son obras sonoras, filmadas en blanco y negro, categorizadas dentro de la comedia cinematográfica, basadas en una pieza teatral común, tituladas de igual forma y protagonizadas por unos personajes idénticos.

Profundizando en el argumento, estos dos *films* respetan el esquema narrativo base de la pieza teatral de referencia y los acontecimientos clave establecidos en la misma. De este modo, y a pesar de las incorporaciones y modificaciones realizadas por los directores, ambos proyectos cinematográficos narran una misma historia, manteniendo el mensaje de la obra de teatro escrita por Carlos Arniches. Así, Gil y Perojo no dudan en llevar a la gran pantallas las calamidades de Leonor y Antonio, la búsqueda incansable de empleo por parte del susodicho y los problema que le acarrean su nuevo trabajo. Además, estas dos películas también concluyen de forma positiva y feliz.

Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares, esta investigación no podrá incidir en las escenas eliminadas, modificadas e incorporadas de la nueva obra de Rafael Gil con respecto a la película de Benito Perojo de 1934. Sin embargo, y atendiendo al argumento base, se debe señalar que la cinta de 1966 no muestra al personaje protagonista en la cárcel acusado por un delito de falsificación como se detalla en la pieza de 1934.

Una vez finalizado este segundo análisis comparativo, y tras comprobar que las películas a estudio narran una misma historia, respetando la estructura argumental base y los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia, esta investigación establece que la película de 1966 es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1934 dirigida por Benito Perojo.

En otro orden de cosas, y continuando con el último cotejo fílmico, esta tesis doctoral debe incidir en las analogías y en las diferencias existentes entre la obra de 1966 dirigida por Rafael Gil y la película de Ricardo Núñez estrenada en 1957 bajo el título *Lo que cuesta vivir*. En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la fotografía del *film* de 1966, ya que Rafael Gil regresa al blanco y

negro de las primeras adaptaciones de la pieza teatral, mientas que Ricardo Núñez decidió rodar su obra en color. Sin embargo, y a pesar de esta distinción, estas dos películas son obras sonoras, categorizadas dentro del género de la comedia, basadas en un texto teatral escrito por Carlos Arniches y con una narración lineal y cronológica. Continuando con el estudio de estas dos obras, cabe destacar que ambas se desarrollan en épocas distintas, adecuando las historias al momento en el que fueron filmadas. De este modo, cada uno de los cineastas representa la sociedad española de cada época, permitiendo reflejar ciertos cambios culturales, políticos y estéticos.

Atendiendo al argumento de estas dos películas, se debe señalar que ambas cuentan con elementos comunes y también con aspectos totalmente distintos. Profundizando en las similitudes, se ha podido observar que estas narraciones utilizan un esquema narrativo base en el que se mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de Carlos Arniches. De este modo, y a pesar de que Ricardo Núñez realiza una adaptación libérrima de la obra de 1921, ambas cintas continúan narran una historia idéntica en la que se respeta el mensaje de referencia. Así, Núñez y Gil llevan de nuevo a la gran pantalla las calamidades de Antonio y Leonor, un padre y una hija con graves problemas económicos y con la necesidad de encontrar un trabajo. Tras varios fracasos laborales, Antonio logra un empleo como seguridad en una sala de juego, lo que ayudará a mejorar su situación y así poder pagar sus deudas.

En lo que respecta a la diferencias narrativas, Rafael Gil no duda en eliminar la trama personaje de Terry e incluso su presencia, el viaje de los protagonistas a Tánger, lugar donde Antonio debe comenzar su nuevo trabajo, los malvados planes de la mujer francesa que intenta secuestrar al protagonista, la trama amorosa de Mariano y el empleo de Leonor en el mismo bar que su padre. Además, la cinta de 1966 también suprime la carrera de motos en la que participa Mariano, su accidente, la declaración de amor que el susodicho hace a Leonor y el trabajo de hombre anuncio que realiza Antonio al principio del *film*.

Profundizando en las incorporaciones argumentales, la película de 1966 muestra al personaje protagonista trabajando en nuevo lugares, el empleo al que debe acceder Leonor para poder ayudar en casa, su desmayo por el agobio de gente, la insistencia del casero por cobrar el alquiler, la trama amorosa de Sole y Antonio, la relación de Leonor con uno de los matones del bar, el intento de asesinato que sufre el protagonista debido a su fuerte carácter durante su trabajo y las amenazas que recibe. Antes de final este análisis, cabe señalar que

esta nueva cinta cuenta con una mayor comicidad, nuevas situaciones cómicas que entretienen y divierten al espectador.

Una vez concluido este nuevo estudio comparativo, y como se ha podido recoger a lo largo de este epígrafe, estas dos obras narran una misma historia pero desde puntos de vista distintos, lo que ocasiona la incorporaciones de nuevas situaciones, e incluso, en ciertos momentos deben eliminarse tramas recogidas en obras anteriores. No obstante, y tras este detallado análisis, esta investigación establece que la obra de 1966 dirigida por Rafael Gil es un *remake* libre de base argumental de la cinta de 1957 filmada por Ricardo Núñez.

5.8. Años 70 (1970 – 1979)

Antes de profundizar en esta nueva década, se debe señalar que los años 70 están divididos en dos partes claramente diferenciadas, siendo el fallecimiento de Francisco Franco en 1975 el acontecimientos que fragmenta esta década en dos. Así, dicho hecho marca un antes y un después en todos los ámbitos de la sociedad española, incluido también el cinematográfico. En este sentido, la década de 1970 es una etapa de importantes e históricos cambios para España, ya que el país deja atrás el régimen franquista y comienza, tras varios años de transición política, la democracia española.

En lo que respecta al ámbito cinematográfico, se debe señalar que los primeros años del cine español de esta nueva década son convulsos y complicados, ya que muchos de los acontecimientos ocurridos a finales de los años 60 todavía repercuten en el panorama actual. Entre ellos destaca la deuda del Fondo de Protección Estatal con los productores españoles, un hecho que agrava los problemas económicos del séptimo arte nacional. Por otro lado, el Gobierno había prohibido la Asamblea General que organizaran los miembros del ASDREC (Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía), aumentando así el malestar general de los profesionales del sector. Además, también se debe señalar la crisis que sufría la Escuela Oficial de Cine y el cambio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro por un nuevo departamento denominado Dirección General de Cultura y Espectáculos, y dirigido por Carlos Robles Piquer.

En este sentido, la crisis cinematográfica alcanza notoriedad pública en la década de los 70 y se convierte en una polémica nacional que obliga al Gobierno a dar explicaciones. Sin embargo, la ASDREC decide publica en el periódico *Nuevo Diario* una serie de propuestas que causan un gran revuelo, ya que los exhibidores cinematográficos consideran que muchas de ellas son injustas para su gremio. A partir de ese momento, ambos sectores se sumergen en una batalla de reproches públicos. Finalmente, y tras todo lo ocurrido, el Gobierno permite que la ASDREC se reúna y celebre una Asamblea General Extraordinaria en la que todas las conclusiones obtenidas son aceptadas por la Dirección General. Así, esta asociación pide un control de taquilla y billetaje automático, la posibilidad de poder expresarse en otras lenguas, la supresión de la censura y la libertad de expresión cinematográfica, entre otras cosas.

En otro orden de cosas, y como consecuencia de la crisis cinematográfica en la que se encuentra inmerso el séptimo arte español, se debe señalar, a modo de ejemplo, que 1970 es uno de los años con menos estrenos nacionales en toda su historia. Sin embargo, y con la intención de mejorar la situación en la que se encuentra el cine español, el Gobierno reinstaura en 1973 la subvención automática del 15%, una medida que ya había sido tomada anteriormente. Este hecho demuestra una falta de planificación por parte de las instituciones y el favoritismo hacia la producción de películas comerciales.

En este sentido, y tras todo lo detallado anteriormente, se puede afirmar que en los primeros años de la década 70 el cine continúa siendo dependiente del Estado, a través de sus subvenciones y la censura. No obstante, se debe señalar que este control político comienza a desquebrajarse y deja entrever los primeros signos de permisividad. De este modo, y a pesar de que se empiezan a ver ciertos desnudos en la gran pantalla, los contenidos políticos continúan siendo un tema imposible de tratar.

En otro orden de cosas, y atendiendo al tipo de cine que se realiza durante esta primera etapa de los años 70, el séptimo arte nacional se encamina hacia tres vías: el cine metafórico, el cine comercial y la Tercera Vía. Cada una de estas vertientes cinematográficas cuentan con sus propias características, influenciadas por la situación política, social y cultural de la España de la época. Profundizando en la primera de ellas, cabe destacar que el cine metafórico nace como una respuesta a los deseos de apertura política, el desgaste del régimen franquista y la presencia de una generación nueva que nació después de la Guerra Civil española. De este modo, surge un cine crítico y metafórico que logra conectar con el público. Ejemplos de ello son: *La prima de Angélica* (Carlos Saura, 1973), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975).

Por otro lado, y en lo que respecta al cine comercial, se trata de comedias con argumentos simples e historias sencillas que lo único que buscan es entretener al espectador. Además, estas obras suelen mostrar cierto contenido sexual, algo cada vez más habitual debido a la permisividad de la censura. Además, cabe destacar que dentro de este segundo grupo se encuentra el 'landismo', un fenómeno cinematográfico al que le da nombre el actor Alfredo Landa. Sin embargo, dentro del cine comercial también se encuentran obras de directores como Mariano Ozores, Pedro Lazaga, Ignacio F. Iquino y José María Forqué, entre otros.

Por último, la categoría denominada Tercera Vía es un cine de oposición al régimen, en el que se encuentran elementos de crítica política-social y con el que se busca un equilibrio entre lo comercial y lo intelectual. De este modo, dicha corriente es promovida por directores con ideologías contrarias al régimen, pero que mantienen, debido a la censura, un tratamiento fílmico alejado de cualquier riesgo. Además, cabe destacar que este tipo de cine suele tratar temas de actualidad y lo hace a través de diálogo frescos y ágiles, llegando incluso a aspectos tan controvertidos como los embarazos no deseados o el aborto.

En otro orden de cosas, y tras el fallecimiento de Francisco Franco, España comienza una etapa de transición política que desemboca en la consecución de la democracia. En este sentido, el país se encuentra centrado en la formación y consolidación de un nuevo sistema político, dejando a un lado otros ámbitos menos prioritarios, como el cinematográfico. Aún sí, se puede afirmar que el séptimo arte español comienza, también, el camino hacia la modernidad. Uno de los aspectos que más influyen en la industria fílmica es la supresión de la censura franquista.

Por otro lado, y atendiendo a la producción nacional, se ha podido comprobar que el número de películas nacionales estrenadas a partir de 1978 comienza a descender, después de varios años de recuperación fílmica. Este hecho se debe la crisis económica nacional, la falta de previsión del gobierno UCD (Unión de Centro Democrático), el continuo cambio de responsables de la dirección general del ramo y los problemas económicos del Fondo de Protección.

Sin embargo, poco tiempo después, el Gobierno aprueba el Decreto Ley 3071 por el que se suprime definitivamente la censura, se instauran nuevas subvenciones autonómicas y se establece una cuota de distribución. Además, se estimula la realización de cortometrajes, se establece una cuota de pantalla de dos películas extranjeras y una española, se crean salas especiales y aparece la categoría “S”, un nuevo tipo de cine en el que muchos cineastas ven grandes posibilidades.

En otro orden de cosas, y continuando con el estudio del séptimo arte español durante los últimos años de la década de los 70, esta investigación debe señalar la próspera relación, en lo que respecta al terreno de la producción, entre el cine del época y la Televisión Española. Esto tuvo como consecuencias la recuperación de la cinematografía autonómica, la

llegada del cine 'del destape' y una mayor libertad creadora de los directores, dando paso a propuestas de estilos muy diferentes. No obstante, y en lo que respecta a este último punto, también cabe destacar que estas nuevas películas apenas recogen personajes o tratan hechos en presente.

En resumen, con la Transición empieza en España una etapa completamente distinta en todos los ámbitos. Así, el cine nacional comienza a evolucionar, mostrando numerosos cambios que quedarán reflejados en las múltiples producciones nacionales que se realizarán a partir de ese momento. En este sentido, aparecen una gran diversidad de géneros, cineastas, inquietudes, argumentos, tramas y nuevos profesionales de la industria audiovisual española.

En lo que respecta a la práctica a estudio, cabe destacar que en esta nueva década el número de *remakes* estrenados es de 20 nuevas obras, de las cuales 13 son primeros *remakes*, cinco segundos y dos terceros. Atendiendo a estos datos, y comparándolos con el uso de dicha práctica cinematográfica en años anteriores, se ha podido observar un descenso progresivo con el paso del tiempo. De hecho, en los años 70 se producen cuatro *remakes* menos que en la década anterior. No obstante, dicha caída no guarda relación con el estreno, a nivel general, de producciones nacionales, ya que el cine español de los años 70 se mantiene estable a lo largo de la década.

Profundizando en los *remakes* cinematográficos estrenados a lo largo de estos diez años, se debe señalar que todos ellos añaden el color a sus metrajes, incorporando así esta mejora técnica de forma definitiva en las producciones nacionales. Por otro lado, y al igual en décadas anteriores, cabe destacar que la gran mayoría de estos nuevos *remakes* cinematográficos basan sus argumentos en diversas obras literarias, musicales o teatrales. Sin embargo, también existen excepciones, como es el caso de *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1970), *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1970), *Cateto a babor* (Tito Fernández, 1970) y *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974), cuatro largometrajes cuyos guiones son completamente originales.

Atendiendo a las obras de referencias empleadas en la gran mayoría de *remakes* estrenados en esta década, se ha podido comprobar que las historias teatrales son las fuentes de inspiración más utilizadas como base argumental. No obstante, otros *remakes* parten de novelas literarias como es el caso de *La duda* (Rafael Gil, 1972) o *Marianela* (Angelino

Fons, 1972), dos largometrajes basados en famosas obras del dramaturgo canario Benito Pérez Galdós como son *El abuelo* (1897) y *Marianela* (1878), respectivamente. Por otro lado, la película *La Revoltosa* (Juan de Orduña, 1970) basa su historia en un sainete lírico titulado de igual forma y escrito por José López Silva y Carlos Fernández Show en 1897. Finalmente, también se debe señalar el largometraje titulado *Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1972), adaptación cinematográfica de una de las obras teatrales más importantes del Siglo de Oro español, y escrita por el dramaturgo madrileño Lope de Vega en 1619.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en esta década es el reparto desigual de los *remakes* cinematográficos a lo largo de los años 70, ya que en 1976, 1978 y 1979 no se estrena ninguna nueva obra relacionada con la práctica a estudio. En este sentido, se ha podido observar cierto desinterés por dicha praxis en lo que respecta a los últimos años de la década. Sin embargo, también se debe señalar que debido al fin de la dictadura franquista y el inicio de la Transición, España se encuentra en una etapa de cambios profundos que afectan a todos los ámbitos, incluido el cinematográfico.

En otro orden de cosas, se ha podido comprobar que tan sólo seis de los veinte *remakes* a estudio en esta década narran historias que no transcurren en el presente, respetando, por tanto, la época descrita en la pieza de referencia. Dichas obras son *Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1972), *La duda* (Rafael Gil, 1972), *Marianela* (Angelino Fons, 1972), *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973) y *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba, 1975). Sin embargo, la gran mayoría de los filmes a estudio adaptan sus argumentos al presente, adecuando así sus acciones al momento en el que son filmadas.

Atendiendo a las actualizaciones argumentales, se debe señalar, por ejemplo, los cambios realizados por Juan Antonio Bardem, director de la película *Varietés* (1970). En este sentido, el autor modifica la compañía de teatro clásico protagonista de la cinta original por un grupo de variedades compuesto por exuberantes mujeres y hombres peculiares del mundo del circo. Por otro lado, Rafael Gil, autor del largometraje titulado *El hombre que se quiso matar* (1970), modifica el empleo del protagonista y otorga un mayor peso argumental a la televisión como nuevo medio de comunicación. También se debe destacar el trabajo realizado por Luis Lucia en la obra *La novicia rebelde* (1971), una adaptación libre, moderna y musical de la historia clásica de la joven hermana San Sulpicio.

Por otro lado, cabe señalar que a lo largo de los años 70, el cine español cuenta con cinco *autoremakes*, entre los que se encuentran, la ya mencionada, *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1970), *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970), *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974), *Los caballeros del botón de ancla* (Ramón Torrado, 1977) y *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971). En este sentido, cabe destacar que todas estas películas actualizan los argumentos de referencia y la adecuan al presente, con el objetivo de seducir de nuevo al espectador y lograr una mayor recaudación en taquilla.

Atendiendo a los elementos que configuran los *remakes* cinematográficos a estudio, se debe señalar que estas películas pertenecen a géneros cinematográficos muy variados, como son el drama, la comedia, el suspense, el melodrama y el musical. Además, también se abordan temas como el honor, el deseo del éxito, los prejuicios sociales, la amistad y el poder del pueblo ante los abusos de los poderosos, entre otros. Por otro lado, se ha podido comprobar que, al igual que en la década anterior, estos nuevos *remake* cinematográficos se alejan, casi por completo, del cine folclórico, costumbrista y las españoladas de décadas pasadas.

Continuando con el estudio de estas obras, cabe destacar que a lo largo de los años 70, la censura franquista disminuye, llegando a desaparecer tras la caída del régimen franquista. Esto permite narrar nuevas historias con una mayor libertad creativa e incidir en temas que hasta la fecha estaban prohibidos. En este sentido, diferentes directores no dudan en incorporar a sus narraciones a mujeres con poca ropa, comportamientos cariñosos con ciertos personajes masculinos o, incluso, mostrar desnudos femeninos y escenas eróticas, como en el caso de la cinta *La viuda andaluza* (Francesc Betriu, 1977).

En otro orden de cosas, esta investigación debe señalar que a lo largo de esta década también se han estrenado obras que, a pesar de tener ciertos elementos en común con otros largometrajes, no son *remakes* cinematográficos, ya que sus argumentos únicamente coinciden en aspectos muy puntuales. Este es el caso de las cintas *El relicario* (Ricardo de Baños, 1933) y *El relicario* (1970) de Rafael Gil, dos largometrajes titulados de igual manera, ambientados en Sevilla y cuyas historias están vinculadas al mundo taurino. Sin embargo, las tramas principales, los personajes protagonistas y los acontecimientos recogidos en ambas carecen de conexión alguna. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1970 no es un *remake* cinematográfico de la obra original de 1933.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, el número de *remakes* estrenados a lo largo de los años 70 continúa descendiendo, algo que demuestra la falta de interés que despierta esta práctica fílmica. No obstante, esta bajada en la producción de *remakes* también se ve agravada por los cambios sociales, culturales y políticos por lo que pasa España a lo largo de la década. Además, y al igual que en décadas anteriores, estas nuevas versiones continúan basando sus argumentos en obras literarias, teatrales y musicales, a excepción de cuatro largometrajes que parten de guiones originales.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, todos estos *films* incorporan el color a sus metrajes y, además, la gran mayoría de ellos adecúan sus historias al presente, facilitando que el espectador conecte con la nueva historia filmada y con sus personajes. En este sentido, cabe destacar que dichas actualizaciones reflejan los cambios sociales llevados a cabo en la España de los años 70, al igual que la llegada de nuevos estilos o tendencias. Otro de los aspectos destacables de esta nueva década es que se trata del periodo en el que más *autoremakes* se estrenan, con un total de cinco obras.

Como conclusión, se debe destacar que el *remake* cinematográfico de los años 70 continúa siendo una práctica importante, pero también es innegable que comienza a resentirse debido a la llegada de nuevos cineastas deseosos de realizar películas originales y distintas.

Cateto a babor

- Original: *Recluta con niño* (Pedro Luis Ramírez, 1956)
- Primer *remake*: *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970)

En 1956, el cineasta almeriense Pedro Luis Ramírez estrena su ópera prima titulada *Recluta con niño*. Con esta obra, Ramírez realiza su primer trabajo como director cinematográfico, presentando al espectador una película cómica protagonizada por José Luis Ozores y Miguel Gil. No obstante, cabe destacar que esta cinta no es el primer contacto del almeriense con el séptimo arte, ya que, previamente, Ramírez había trabajado como figurante, actor y asistente de dirección.

Profundizando en la ópera prima de este cineasta, y como se ha comentado anteriormente, Pedro Luis Ramírez se estrena en la dirección cinematográfica con una comedia costumbrista, en la que se combina la diversión, el entretenimiento y las carcajadas con la emoción y la sensibilidad. Esta nueva cinta presenta una historia sencilla enmarcada como un producto blanco y apto para todos los públicos.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Pedro L. Ramírez, director de la cinta; y el de Vicente Escrivá y Vicente Coello, guionistas de la misma. Profundizando en el resto de departamento, Federico Contreras, Manuel Merino, José Antonio Rojo y José Aldudo fueron los encargaron de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del set, respetivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra estuvo protagonizada por José Luis Ozores, Manuel Morán, Encarna Fuentes, Julia Caba Alba, Miguel Gil, Carlos Miguel Solá, Ángel Ter, Mariano Ozores, Joaquín Roa, Féliz Briones y María Isbert, entre otros.

Con esta obra, Ramírez presenta al espectador una divertida comedia, rodada en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de la cinta de 1956, esta obra fue llevada a cabo por la empresa Aspa Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de As Films S.A.

Ante de continuar con el estudio de la obra de 1956, esta investigación ha querido profundizar en la productora encargada de este proyecto cinematográfico, ya que esta nueva cinta supuso, como señala el investigador Carlos F. Heredero (1993) en su libro *Las Huellas del tiempo. Cine Español 1951 - 1961*, "la primera incursión de Aspa Films en el terreno de la comedia costumbrista" (p. 228). Esto se debe a que en 1955, esta productora comienza una segunda etapa profesional en la que "cambia de orientación y se diversifica, abandonando su especialización en la temática cristina para buscar la rentabilidad comercial en el terreno de la comedia blanca y costumbrista" (p. 55). Como se puede comprobar, la nueva película de Pedro Luis Ramírez da el pistoletazo de salida en la nueva dirección artística de Aspa Producciones Cinematográficas.

Profundizando en el argumento de esta obra, *Recluta con niño* (1956) narra la historia de Miguel Cañete, un joven que debe salir de su pueblo para realizar el servicio militar obligatorio en el ejército del aire. No obstante, este protagonista es huérfano y está al cuidado de su hermano pequeño Pipo, quien no puede acompañarlo en esta nueva aventura. Ante esta situación, Miguel decide hacerse novio de Jacinta, la muchacha más fea del pueblo para que así Pipo pueda quedarse con ella, y la separación entre ambos hermanos sea menos dolorosa. Esta decisión no gusta nada al susodicho, quien no duda en escaparse del pueblo y subirse al mismo tren que Miguel. Una vez en Madrid, ambos hermanos se encuentran, y el protagonista de esta historia decir acudir a casa de su tía Enriqueta, lugar en el que finalmente Pipo se queda. Antes de incorporarse al servicio militar, ambos hermanos pasean por el Retiro, lugar donde conocen a Julia, una simpática ciega con la que Pipo entabla conversación

Unos días después, Miguel se alista y comienzan las novatadas a los recién llegados, siendo este joven el que más bromas recibe. Por otro lado, Pipo no se encuentra a gusto en casa de su tía y decide acudir a la base militar en busca de Miguel, a quien rápidamente le ordenan que saque a su hermano pequeño de dicho lugar. Fuera de allí, Pipo se encuentra con Julia, la joven con la que habló en el parque y también la hija del sargento que da órdenes a Cañete. Por su parte, esta muchacha se compromete a cuidar al pequeño, y así él será su lazarillo. Cabe destacar que en un primer momento el padre de Julio no acepta dicha situación, pero su mujer y su hija logran convencerlo.

Con el paso del tiempo, y tras las visitas que Miguel realiza a casa de Julia para ver a su hermano, el joven militar comienza a enamorarse de la muchacha. Con el objetivo de impresionarla, el protagonista decide prepararse a conciencia las pruebas para cabo, logrando así convertirse en un soldado ejemplar. Además, durante ese tiempo, Julia es operada de la vista, recuperando la visión por completo. No obstante, este hecho acompleja a Miguel, quien cree que es poca cosa para Julia, y por lo tanto, pide el traslado a otro cuartel, alejándose así de su enamorada. Sin embargo, el joven soldado no sabe que Julia le ha estado espiando con la ayuda de Pipo y que ella también está enamorada de él. Finalmente, ambos personajes se declaran sus sentimientos, y Miguel es condecorado por haber impedido que se produjese un accidente aéreo.

Como se puede comprobar, esta película narra una historia emotiva que se combina con la personalidad cómica del personaje protagonista. De este modo, dichos momentos de comicidad rompen con la sensibilidad de la narración, y hacen que el espectador viaje por un cúmulo de sensaciones durante el visionado de la cinta. Además, dentro de esta historia también está presente el amor, el miedo al rechazo y la heroicidad, elementos que completan esta comedia.

Por otro lado, esta investigación ha querido destacar la presencia de clichés en la narración y la existencia de tópicos relacionados con el ambiente militar de la obra. De este modo, la cinta de 1956 no duda en fomentar la imagen estereotipada de la dureza de los cargos militares, o las crueles novatadas a las que son sometidos los recién llegados.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el periodista riojano Horacio Sáenz Guerrero publica para el diario *La Vanguardia Española* (17/01/1956) las siguientes apreciaciones acerca del *film* a estudio en este epígrafe. Por su parte, este periodista considera que la cinta de 1956 es una película "sencilla, tierna y graciosa" (p. 22) y, asegura, que dicho *film* cuenta con los elementos adecuados y con las habilidades necesarias para llevar al público desde las risas hasta los suspiros. Profundizando en los tres adjetivos que Sáenz Guerrero utiliza para describir a la obra de 1956, este periodista decide incidir en cada uno de ellos, destacando así diversos aspectos más del *film*:

> Es sencilla porque nada en ella revela preocupaciones de alambique y porque está narrada con la máxima naturalidad. Es tierna porque se ha tratado magistralmente

> la figura del niño, de un niño de verdad, Miguelito Gil, sin más prodigio que el de la propiedad de su soltura, y de los sentimientos forjados en derredor suyo. Es graciosa porque los diálogos han sido escritos con limpio ingenio y porque las peripecias del recluta lugareño, del más típico "quinto" de sainete, se han combinado con arreglo a una serie de recetas cómicas que tienen su mejor intérprete en José Luis Ozores (p. 22).

Por otro lado, este crítico cinematográfico considera que para obtener esas risas y esos suspiros, los guionistas han recurrido "a efectos literarios dramáticos y sentimentales de eficacia tan reconocida como facilitada por un largo uso" (p. 22). De este modo, Sáenz Guerrero también señala la utilización de clichés y tópicos a lo largo del *film,* asegurando que se tratan de recursos narrativos que ya han sido empleados antes en el séptimo arte español.

Como último punto a destacar, y atendiendo a los aspectos positivos de la obra, este periodista alaba el trabajo del director madrileño encargado del *film*, la buena dirección de actores con la cuenta la obra de 1956 y el elenco actoral contratado para dar vida a los personajes de esta cinta.

En otro orden de cosas, el diario *ABC* (10/01/1956) publica una crítica cinematográfica escrita por el periodista Miguel Pérez Ferrero, a pesar de que en esta ocasión este profesional haya firmado con el seudónimo Donald, en la que se establece que la obra de 1956 es una película entretenida, divertida y amena, ya que "la historia está contada con indiscutible agilidad y con gracia que fluye, naturalmente, a lo largo de todo el relato" (p. 49).

Continuando con esta valoración, Pérez Ferrero asegura que los efectos cómicos fluyen con naturalidad y sin la necesidad de ser introducidos forzosamente, los diálogos agilizan la acción y crean interés, y la realización da unidad y coherencia a todos estos matices, haciendo que el contenido se desarrolle sin alteraciones.

De este modo, y como se puede comprobar, la prensa de la época cuenta con opiniones muy similares acerca de la cinta a estudio en este epígrafe, alabando la comicidad de la narración, la ejecución de la misma y la interpretación actoral elegida por el director Pedro Luis Ramírez.

Antes de profundizar en la siguiente obra a estudio en este epígrafe, esta investigación ha querido destacar una campaña publicitaria vinculada a la película de 1954. Esta tesis doctoral ha podido comprobar que el diario *ABC* publica, varios días antes del estreno de la cinta, pequeñas descripciones de los personajes protagonistas del *film*. En estos breves artículos, el lector conoce el nombre del personaje, su trama dentro de la obra, su vinculación con el resto del elenco y varios matices más relacionados con los aspectos técnicos y artísticos de la película. De este modo, dichas publicaciones fomentan el interés por el *film* y generan el deseo de visionar la obra.

Por otro lado, en 1970, el director y guionista asturiano Ramón Fernández, más conocido como Tito Fernández, estrena su nueva película titulada *Cateto a babor*. Este proyecto cinematográfico, una comedia clásica ambientada en los años setenta y contextualizada dentro de la Armada española, estuvo protagonizado por Alfredo Landa y Ahui Camacho.

Atendiendo a la obra a estudio, y como señala el investigador Pedro Sangro Colón (2012) en el libro *El "cine de barrio" del tardofranquismo: reflejo de una sociedad*, "*Cateto a babor* se puede interpretar como una fábula bondadosa que se propone construir un imaginario mítico de la Marina española al comienzo de la década de los setentas" (p. 164). No obstante, y profundizando en la importancia que Fernández concede a los elementos militares de esta obra, Sangro establece la siguiente reflexión:

> El expreso agradecimiento de los títulos de crédito final al entonces Ministro de Marina y el anuncio en los del comienzo que informa de las localizaciones que acogen el rodaje […] subrayan el débito de la película a la institución que retrata, muy probablemente por encargo, para ensalzar sus virtudes y fortalezas mediante la inmersión ficcional del popular Alfredo Landa en sus filas (p. 164).

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, Ramón Fernández fue el director encargado de la realización de esta obra, mientras que el guión estuvo a cargo de los guionistas Vicente Coello y Vicente Escrivá. Cabe señalar que estos dos profesionales también fueron los responsables del guión cinematográfico de la película *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1956).

Continuando con el resto de profesionales partícipes en este proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo de Antón García Abril, Raúl Pérez Cubero, Pedro del Rey, María Eugenia Escrivá y Ramiro Gómez, responsables de la música, la fotografía, el montaje, la dirección de arte y los decorados empleados en el *film*, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral de esta cinta, la película de 1970 estuvo protagonizada por Alfredo Landa, José Gálvez, Florinda Chico, Enriqueta Carballeira, José Sacristán, Ahui Camacho, Margot Cottens Laly Soldevila, Rafaela Aparicio y José Suárez, entre otros.

Con esta obra, Fernández presenta una comedia sentimental, rodada en color y con una duración de 83 minutos. Atendiendo a la productora encargada del proyecto, la empresa Aspa Producciones Cinematográficas es la responsable de llevar a cabo esta nueva narración. Como se puede comprobar, esta compañía también produjo la obra de 1956.

Profundizando en el argumento de esta obra, Ramón Fernández narra la historia de Miguel Cañete, un joven pueblerino que debe realizar el servicio militar obligatorio. Tras varias prórrogas, el tiempo se le ha terminado y Cañete debe acudir al cuartel de San Fernando, lugar en el que se alistará. Antes de emprender su viaje, Miguel debe buscar un hogar para su hermano pequeño Quique, ya que él no podrá continuar cuidándolo durante su ausencia, una labor que lleva haciendo desde el fallecimiento de sus padres. Tras varias posibilidades, Cañete decide deja a su hermano pequeño en casa de su novia Jacinta, y así el puede cumplir con sus obligaciones.

No obstante, Quique no quiere vivir con Jacinta, por lo que no duda en escaparse de dicho lugar y presentarse en el cuarte donde está alistado su hermano. Ante esta situación, Miguel decide hablar con su tía Enriqueta, quien a regañadientes se queda con el pequeño. Por otro lado, la vida que el protagonista de esta historia está viviendo en el cuartel no es la esperada, ya que es el objetivo de todas las bromas y novatadas del resto de compañeros.

Poco tiempo después, y debido a que Enriqueta trata mal a Quique, Miguel decide llevárselo al cuartel, a pesar de que sabe que allí no puede quedarse. Tras varias discusiones con el sargento, Cañete no sabe que hacer. Durante un paseo por la playa, Quique conoce a Julia, una joven ciega que se encuentra paseando por la zona, y con quien finalmente el joven termina viviendo, ya que la muchacha no duda en acogerlo en la casa donde vive con sus

padres. En ese momento, Miguel descubre que Julia es hija del sargento Canales, uno de los altos cargos que siempre riñe al joven.

Tras varias visitas a la casa, Miguel comienza a enamorarse de la muchacha, quien se va a operar de la vista, para así poder volver a ver de nuevo. Esta decisión pone nervioso a Cañete, ya que cree que es poca cosa para la joven. Ante este temor, Miguel se ofrece voluntario para realizar unas maniobras en un portahelicópteros, pudiendo así alejarse de su amada. Una vez allí, Cañete enferma y tiene que ser traslado a tierra en helicóptero. Durante este viaje, el protagonista debe tomar los mandos del aparato, ya que los pilotos que lo llevan se encuentran indispuestos. Esta hazaña permite a Miguel demostrar su valía y además, se gana el corazón de Julia.

Concluida esta sinopsis argumental, esta investigación ha podido observar que este nuevo proyecto cinematográfico narra los mismos acontecimientos que la película de 1956. De este modo, ambos directores plasman para la gran pantalla la historia de Miguel Cañeta, un joven huérfano que lucha con valentía, corazón, y en ciertas ocasiones, con ingenuidad.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (31/03/1970) considera que la cinta de 1970 "está bien intencionada, el personaje que interpreta Alfredo Landa es humano, y la comicidad se mantiene en un plano natural y espontáneo" (p. 68). No obstante, este periódico asegura que esta película también cuenta con varios fallos, "como el del título; las "salidas" del acompañante infantil se exageran y se cargan también la mano en lo sentimentaloide" (p. 68).

Como se puede comprobar, este medio de comunicación critica el título empleado por Ramón Fernández en la obra de 1970, considerando que no es el más adecuado; sostiene que la presencia del joven Quique es excesiva y asegura que las situaciones sentimentales tienen una presencia excesiva en la narración. No obstante, y a pesar de los aspectos negativos detallados anteriormente, esta periódico afirma que "el film, […], está bien hilvanado, tiene una buena fotografía y entretiene, incluso emociona, al público" (p. 68).

Por otro lado, el diario *La Vanguardia Española* (03/05/1970) considera que la obra de 1970 se mantiene, narrativamente hablando, en la misma línea que la obra original, ya que ambas películas cuentan una misma historia. Además, este periódico asegura que esta cinta

cuenta con "valores cómicos bastante positivos" (p. 52), destacando el trabajo realizado por el director del *film* y alabando las interpretaciones de los actores protagonistas.

Como último aspecto a tratar, esta investigación ha querido recoger la opinión del investigador Pedro Sangro Colón (2012) quien considera que la película está "dirigida con corrección pero sin demasiada personalidad" (p. 165). No obstante, y continuando con el punto de vista de este experto cinematográfico, Sangro asegura que el trabajo realizado por Ramón Fernández permite que la narración avance, manteniendo así "una discreción narrativa que se rompe únicamente en las espectaculares secuencias de montaje que exhiben, al compás de música triunfante, el potencial armamentista de la flota española mediante una abundante batería de planos documentales de la maniobra y desfile en los que Cañete participa" (pp. 165 – 166).

De este modo, y atendiendo a las críticas cinematográficas citadas anteriormente, se ha podido observar que la gran mayoría de expertos consideran que la obra de 1970 se trata de una buena película, emotiva y divertida a partes iguales. No obstante, estos profesionales también señalan los puntos débiles del *film*, que como se han podido comprobar, cada crítico establece los suyos.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizarán en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos obras, se debe señalar que la principal discrepancia entre ambas es la incorporación del color en el *film* de 1971. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos películas son obras sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y con una duración muy similar.

En otro orden de cosas, se debe señalar que las historias que narran estos dos largometrajes transcurren en épocas distintas, ya que cada uno de ellos adecúa su contenido a la actualidad del momento. De este modo, la cinta de 1971 refleja una sociedad más moderna y una situación política y cultural totalmente distinta a la retratada en la obra original de 1954. En este sentido, Fernández refleja a una población más desarrollada, moderna y con una apariencia estética diferente a la retratada por Ramírez.

Profundizando en los personajes, se ha podido comprobar que ambas cintas están protagonizadas por Miguel, Rosario, Julia, Jacinta y la tía Enriqueta. Además, estos dos metrajes también respetan, mantiene y reproducen las tramas personales de dichos personajes, su desarrollo dentro de las obras y sus arcos argumentales. Por otro lado, se han podido observar ciertos cambios en lo que respecta al nombre de varios personajes principales. En este sentido, Pipo y el sargento Luis Palomares, de la cinta de 1954, pasan a llamarse Quique y el sargento Canales, en la obra de 1971, siendo ésta una leve modificación que no altera el desarrollo de la obra.

En lo que respecta a las similitudes argumentales, y como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, dichas obras narran una misma historia, ya que ambas mantienen un esquema narrativo idéntico en el que están recogidos unos acontecimientos clave comunes para estas dos películas. En este sentido, Ramón Fernández toma como base argumental la historia original narrada por el director Pedro L. Ramírez en 1956, y adecúa el contenido de la misma a la actualidad del momento, realizando pequeñas modificaciones secundarias con el objetivo de satisfacer al nuevo público. De este modo, la estructura se mantiene intacta, a pesar de que las situaciones que complementan a la acción principal se modernicen.

Atendiendo a dichas semejanzas, estas dos obras muestran las aventuras que Miguel vive durante su servicio militar, los buenos gestos de Pipo/Quique con su hermano y Julia, la historia de amor que nace entre los dos protagonistas, las inseguridades del joven con respecto a los sentimientos de Julia, los problemas de visión de la muchacha y el bonito final que viven ambos tras comprender que se aman. Además, dichas películas también narran las reticencias iniciales del padre de la joven, los cuidado que Julia tiene con Pipo/Quique, las novatadas que sufre Miguel y el empeño que pone el protagonista para lograr ser el mejor alumno de su promoción.

Por otro lado, y profundizando en las modificaciones argumentales, se ha podido comprobar que la principal diferencia reside en el terreno militar, ya que dependiendo de la obra, Miguel realiza su formación en una u otra rama del ejército. Así, en la cinta de 1956, este personaje acude a la Fuerzas Aéreas, mientras que en la película de 1971 completa su servicio militar en la Armada. En este sentido, y debido a dicho cambio, los cineastas encargados de cada proyecto también modifican las localizaciones empleadas en sus obras.

De este modo, el *film* de 1971 cambia las instalaciones de la Base Aérea de Cuatro Vientos (Madrid) por la Base Naval de San Fernando (Cádiz).

Continuando con dichas alteraciones, Ramón Fernández modifica la profesión de Jacinta y adecúa la hazaña final de su obra a las nuevas localizaciones descritas anteriormente. En este sentido, el protagonista no debe aterrizar una avioneta, sino un helicóptero.

En lo que respecta a las incorporaciones, la obra de 1971 introduce escenas marítimas, maniobras militares vinculadas al medio acuático y tramas relacionadas con los entrenamientos en alta mar. Por otro lado, esta cinta también recoge imágenes del mar, barcos y diversas actividades en el agua. Además, Ramón Fernández otorga una mayor importancia a las novatadas que sufre el protagonista, aumentando el número de ellas a lo largo de su metraje. Prosiguiendo con las novedades de esta obra, se debe señalar que el *film* de 1971 cuenta con un narrador, dota de mayor presenta narrativa a la mujer del sargento y aumenta el número de escenas en las que sale la tía Enriqueta, pudiendo mostrar así el gran desapego que este personaje tiene por sus sobrinos.

Una vez concluido este estudio comparativo, y a pesar de que se han modificado pequeños aspectos de la cinta original y se han incorporado nuevas situaciones, todas ellas de carácter secundario o complementario, se debe señalar que ambas obras narran una misma historia, ya que el esquema base sobre el que estas dos películas se sustentan permanece intacto. Además, dichas variaciones tampoco han alterado los acontecimientos clave del film de 1956, ni el mensaje global de dicha pieza. De este modo, se establece que la película de 1971 dirigida por Ramón Fernández es un *remake* semipuro de perspectiva de autor y actualización temporal de la obra de 1954.

<u>Investigación criminal</u>

- Original: *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)
- Primer *remake*: *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1970)

En 1950, el director, guionista y productor tarraconense Ignacio F. Iquino estrena su nuevo proyecto cinematográfico titulado *Brigada criminal*. Cabe destacar que esta obra, una cinta policiaca rodada en blanco y negro y protagonizada por José Suárez y Soledad Lence, es considerada una de las primera películas del cine negro barcelonés.

Profundizando en este aspecto, y como señala el investigador Francesc Sánchez Barba (2007), autor del libro *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950 – 1965),* el nacimiento de este nuevo género cinematográfico surge con el estreno de las películas *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) (p. 81). De este modo, se produce en España el despegue de un nuevo tipo de cine en el que se mostrarán historias novedosas, se desarrollarán nuevas técnicas fílmicas y se dará cabida a una corriente artística inédita para el público nacional. A partir de este momento, dicho género comienza a cobrar peso entre las producciones españolas, llegando a estrenarse, como señala Sánchez Barba, más de 208 títulos vinculados con el cine negro.

No obstante, y antes de continuar con el estudio de la película de 1950, esta investigación recopilará las características básicas de este nuevo género cinematográfico. De este modo, se contextualizarán, de una forma breve y sintetizada, los elementos clave del cine negro barcelonés. Para ello, esta tesis doctoral ha tomado como referencia las palabras del investigador Sánchez Barba (2007), quien resume, de la siguiente manera, las peculiaridades de la primera etapa de este género:

> El primer tramo (1950 – 1957) vendría caracterizado por: 1) La influencia del neorrealismo y de la tradición costumbrista […]; 2) el predominio de patrones norteamericanos […]; 3) (la) repetición y adaptación de los códigos iconográficos y estéticos del cine enmarcados en la visualización amenazadora de la ciudad y la noche […]; 4) la polarización y la esquematización de los personajes […]; 5) una mezcla de elementos dramáticos con los estrictamente policiacos y una fuerte influencia del medio teatro […]; 6) el maniqueísmo y la dicotomía constante entre las instituciones

> beneficiosas […] y 7) un estricto control autocensor y censor en cuanto a la manifestación de las escenas violentas, vetándose además toda explicitación sexual aunque todo ello pueda leerse entre líneas (pp. 81 – 82).

Por otro lado, y continuando con el estudio de dicha pieza cinematográfico, el experto cinematográfico Manuel Palacio (1997) clasifica la película de 1950 como una obra "procedural", siendo éste un subgénero del cine de suspense o *thriller* americano. Así, considera que la nueva obra de Iquino cumple la característica básica de este subgénero al conceder "un innegable protagonismo a las labores de la Policía, reconstruyendo a menudo un caso pretendidamente verídico y describiendo los procedimientos técnicos empleados en la representación del delito, utilizando para ello una retórica conceptualmente similar a la del reportaje documental" (p. 280).

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe señalar el trabajo realizado por Ignacio F. Iquino, director y productor de la cinta de 1950; y el Manuel Bengoa, Juan Lladó y José Santugini, guionistas de la misma. Profundizando en el resto de departamento, Augusto Algueró, Pablo Ripoll, Roman Queadreny y Manuel Manteca fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y el maquillaje de la obra, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, la cinta de 1950 estuvo protagonizada por José Suárez, Soledad Lence, Alfonso Estela, Manuel Gas, Barta Barri, Pedro Córdoba de Córdoba, Fernando Vallejo, Antonio S. Amaya, José Manuel Panillos, Tomy Castels, Carlos Ronda Maruchi Fresno, Carlos Otero y Mercedes Mozaret, entre otros.

Con esta obra, Iquino presenta a los espectadores una película sonora, categorizada dentro del cine policiaco, rodada en blanco y negro, y con una duración de 80 minutos. Por otro lado, la empresa encargada de la producción de esta cinta fue la compañía Producciones Iquino, mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de Radio Films S.A.E. S.A.

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de esta pieza cinematográfica, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1950, lo que permite realizar un visualización directo y personal del material filmado por el cineasta tarraconense. A través de dichas copias, esta tesis ha podido profundizar en los aspectos técnicos, argumentales y artísticos de la cinta de 1950.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de este nuevo largometraje, el investigador Manuel Palacio (1997), autor del libro *Antología crítica del cine español (1906 – 1995),* resume de la siguiente manera la historia que Ignacio F. Iquino filma para la gran pantalla:

> Fernando Olmos acaba de terminar sus estudios en la Escuela General de Policía de Madrid y ha recibido el diploma de Agente de Investigación. Le ilusiona que le encarguen algún asunto arriesgado e importante, pero sus jefes opinan lo contrario y su primer trabajo consiste en descubrir al ladronzuelo de un garaje; para ello se empleará allí como lavacoches. El joven Policía descubre al ratero, pero al intentar detenerlo logra huir. Ante ello Fernando estudia el contenido de la caja para comprobar si está todo lo recaudado cuando un individuo, Oscar, que se encontraba encerando un coche en el garaje, le toma por ladrón proponiéndole que trabaje para él. El tal individuo es el jefe de una banda de atracadores que encarga a Fernando vaya a Barcelona y asesine allí a una joven, la novia de uno de los atracadores que, pusilánime, les ha amenazado sibilinamente con denunciarles. Fernando marcha a la Ciudad Condal y, obviamente, trae a Madrid sana y salva a la muchacha. Su superior jerárquico, el inspector Basilio Lérida, idea simular que la chica ha sido asesinada en un hotel de Madrid para no descubrir el engaño de Fernando. El plan sólo es bueno a medias puesto que el novio de la chica, enterado por la prensa del "fallecimiento" de su amiga, intenta denunciar vengativo a sus compañeros; aunque Fernando lo intenta no puede evitar que Mario, el ejecutor oficial de la banda, mate al arrepentido. Una equivocación de Fernando le delata ante Mario por lo que es conducido con objetivo poco claro a una apartada serrería del extra-radio madrileño. Allí los miembros de la banda le sacuden bien y se disponen a matarle cuando el inspector Basilio y sus agentes interrumpen en el aserradero. Después de un enfrentamiento a tiros, que se prolonga en varios lugares de la capital y en donde la Policía echa mano de perros adiestrados, mueren todos los atracadores; pero también fallece, aunque a causa de un acto de humanidad y no por impericia, el inspector Basilio; mientras Fernando y otros agentes resultan herido. Basilio es condecorado a título póstumo. Más tarde, callejeando con su novia, Fernando descubre al ratero del garaje y, como no podía ser menos, le detiene (pp. 279 – 280).

Una vez detallado el argumento de esta nueva obra, y como se ha podido comprobar, la cinta de 1950 refleja el valor, la perseverancia, la profesionalidad y los riegos a los que se

debe enfrentar Fernando, un Policía novato de Madrid. Durante este metraje, el espectador también ve como el protagonista afronta con templanza e inteligencia varias misiones policiacas, demostrando así todo lo aprendido durante su formación y luchando contra cualquier contratiempo. Además, a través de esta narración, Iquino incidir en la profesionalidad de la Policía, en los métodos de trabajo que las fuerzas de la ley utilizan y en el cumplimiento de la normas establecidas.

En otro orden de cosas, y profundizando en los elementos que complementan este metraje, esta investigación debe destacar la existencia de una banda de atracadores, varios robos, persecuciones, disparos, acciones heroicas, ladrones, misiones delictivas, diversos cargos policiales, trampas, secuestros, e incluso, algún fallecimiento.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, esta película cuenta con diversas situaciones policiales en las que se muestran los trabajos que realizan las fuerzas de seguridad del estado. En este sentido, y con la intención de reconocer y homenajear dichas labores, Iquino incorpora, en los títulos de crédito de su largometraje, las siguientes palabras de agradecimiento:

> Esta película es un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la Policía española que, sin grandes alardes técnicos y contando con el "factor hombre" como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo. Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Seguridad, Escuela Superior de Policía, Brigada de Investigación Criminal, Academia Especial de la Policía Armada, Parque Móvil, Ministerios, Ayuntamiento de Madrid, Cruz Roja Española, Casino Militar y a todos cuantos han contribuido a la realización de esta película, sin cuyo concurso no hubiera podido tener el realismo que su argumento exigía[203].

A través de este breve párrafo, y como se ha comentado anteriormente, Iquino pone en valor el trabajo de la Policía. Además, el cineasta también agradece las ayudas obtenidas por parte de otros organismos institucionales a la hora de realizar su largometraje. En este sentido, se debe señalar que la cinta de 1950 cuenta con el asesoramiento técnico de Artur

[203] Texto trascrito de forma personal tras el visionado director de la obra.

Roselló, miembro de la Dirección General de Seguridad, quien ayuda a que la historia a narrar sea verosímil y realista. De este modo, Iquino logra que la acción principal de su película sea contada desde el punto de vista de la Policía.

Continuando con el estudio de esta obra cinematográfica, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de la misma, se debe señalar que dicha cinta fue rodada en Madrid, ciudad elegida para el desarrollo de las tramas principales. Así, Iquino no duda en filmar por las calles de la capital española, interesado en el uso de escenarios reales. En este sentido, y profundizando en el enfoque narrativo otorgado por el cineasta, el investigador Ángel Comas (2001), autor de la tesis doctoral *I.F.I Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino,* sostiene que "Iquino creó, por necesidad (era más barato rodar en exteriores que en estudio), un estilo diferente, inspirado en los semidocumentales estadounidenses" (p. 45).

En lo que respecta al carácter documental de la obra a estudio en este epígrafe, y como señala Manuel Palacio (1997) en el libro *Antología crítica del cine español (1906 – 1995),* Iquino se esmera, "tanto en las numerosas escenas rodadas en exteriores como, incluso, en las filmadas en interiores, […] en describir con técnica de reportaje, […], una larga lista de situaciones reales que van haciendo avanzar el relato" (p. 280). Además, estas imágenes son complementadas con una voz en *off*, un recurso narrativo que resulta decisivo "para situar la mirada del espectador, guiar su interpretación y dar sentido al film" (p. 281). Cabe señalar que dicha voz en *off* guía al espectador a lo largo de todo el metraje, explicando, matizando e introduciendo diversas situaciones o personajes.

En otro orden de cosas, y en relación a las características propias del género negro recogidas en esta película, Iquino no duda en jugar con la iluminación en momentos claves, o incorporando estereotipos vinculados, de una manera real o imaginaria, a este tipo de cine, tales como el uso de la gabardina, los cabaret o los interrogatorios.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista madrileño Miguel Pérez Ferrero, bajo su seudónimo Donald, publica en el diario *ABC* (09/01/1951) la siguiente crítica cinematográfica acerca de la obra a estudio en este epígrafe. En ella, Pérez Ferrero destaca que:

> Con un argumento muy a la americana, el director ha sabido superar y escapar […] de la órbita de la mediocridad profesional en la que venía desenvolviéndose; al punto que en la presente cinta rebasa los límites de los discreto, en diversos pasajes, para entrar de lleno en lo que, sin ambages, hemos de calificar de excelente "cine". Nos referimos en concreto, a las escenas rodadas en exteriores, que predominan, y son ricas de verismo y movimientos (p. 21).

Por otro lado, esta publicación no duda en criticar la lentitud y la monotonía de las escenas rodadas en interiores, y el insistente uso de "ángulos algo forzados" (p. 12). Además, Pérez Ferrero sostiene que los últimos minutos del nuevo metraje de Iquino podrían ser suprimidos y juzga con severidad las interpretaciones de los actores protagonistas, de quienes asegura que se exceden "en miradas de soslayo y gestos demasiado significativos" (p. 22).

En lo que respecta a los puntos positivos de la cinta de 1950, este crítico cinematográfico alaba las cualidades técnicas a la hora de filmar la obra, los exteriores utilizados para el desarrollo de la cinta y los pequeños toques hollywoodense con los que cuenta esta nueva narración.

Continuando con la prensa de la época, esta investigación ha podido comprobar que el diario *La Vanguardia Española* dedica varios artículos a la obra a estudio en este epígrafe. El 2 de julio de 1950, este periódico asegura que esta cinta cuenta con "un realismo jamás conseguido en la pantalla española" (p. 20). Además, varios días después, el 20 de julio de 1950, este mismo diario describe la obra como "un episodio realista de la Policía española, en el que se pone de manifiesto, a través de la más moderna técnica cinematográfica la eficiencia del Cuerpo de "Brigada Criminal" en su lucha contante contra el crimen" (p. 2).

Otros de los aspectos destacados por este medio de comunicación es el éxito cosecho por el nuevo trabajo cinematográfico de Ignacio F. Iquino, la calidad técnica del metraje y las técnicas fílmicas con las que se rodó esta película.

Como último punto a estudio, esta epígrafe ha querido incidir en la repercusión que tuvo esta pieza cinematográfica en el público de la época. En primer lugar, la *premier* de obra de 1950 se realiza en el cine Cristina de Barcelona, un lugar donde este largometraje estuvo 14 días en cartel. Posteriormente, y tras el estreno del *film* en la capital española, *Brigada*

criminal logró mantenerse en la cartelera madrileña un total de 35 días (Sánchez, 2007, p. 250).

Por otro lado, en 1970, el director y guionista tarraconense Juan Bosch Palau estrena su nueva película titulada *Investigación criminal*. Esta obra, un *thriller* policiaco rodado en color y protagonizado por Ángel Aranda, Luis Prendres y Silvana Sandoval, basa su argumento en la cinta de 1950 dirigida por Ignacio F. Iquino y analizada anteriormente. En esta ocasión, Bosch toma como referencia el argumento de la película original de Iquino, para posteriormente adecuarlo a la sociedad época y modificar aquellos aspectos que este nuevo cineasta considera oportuno.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, Bosch modifica el título de la obra de referencia, respetando tan sólo la palabra "criminal". No obstante, y a pesar de dicho cambio, ambas obras continúan haciendo referencia, a través de sus títulos, al género policial. Por otro lado, cabe señalar que este cineasta traslada al presente la historia original, adecuándola a la actualidad del momento en el que fue filmada.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Juan Bosch, director de la obra; y el Ignacio F. Iquino y Juliana San José de la Fuente, guionistas de la misma. Como se puede comprobar, y al igual que en la cinta de 1950, Ignacio F. Iquino también forma parte de este nuevo proyecto cinematográfico. Profundizando en el resto de departamentos, Enrique Escobar, Antonio L. Ballesteros hijo, Luis Puigvert y Andrés Vallvé son los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de este *film* estuvo encabezado por Ángel Aranda, Luis Prendes, Silvana Sandoval, Fernando Cebrián, Ignasi Abadal, Manuel Barrio, Paquita Ferrándiz, Luis Oaz, Consuelo de Nieve y Marina Ferri, entre otros.

Con esta obra, Bosch presenta una película policiaca, rodada en color y con una duración de 82 minutos. En cuanto a la producción de esta cinta, el *film* de 1970 fue llevada a cabo por la empresa IFI Producción S.A., mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de IFISA.

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1970, lo que permite realizar un visionado directo y personal del contenido filmado. Además, esta investigación podrá profundizar en los aspectos técnicos, narrativos y argumentales que componen la nueva obra del cineasta tarraconense.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de esta obra, Bosch narra la historia de Fernando, un joven agente de Policía que acaba de graduarse. Terminada su formación, el susodicho debe infiltrarse en un taller metálico, lugar donde se desarrolla su primera misión como Policía. Una vez allí, este joven descubre a una banda organizada de trata de blancas, quienes violan a las mujeres, las obligan a trabajar para ellos y, además, las graban sin permiso. A partir de este momento, Fernando se integra en la organización y finge trabajar para ellos hasta que pueda obtener las pruebas necesarias que los incriminen. Finalmente, el joven Policía cumple su objetivo y detiene a los miembros de la banda, logrando así un gran reconocimiento.

Como se puede comprobar, este cineasta tarraconense mantiene el argumento base de la obra de 1950, pero introduce ciertas modificaciones en la historia original. De este modo, y como señala el investigador Sánchez Barba (2007), el nuevo trabajo cinematográfico de Bosch "mantendrá la pareja formada por el Policía experto y el novato pero […] el núcleo delictivo derivará hacia la "trata de blancas" tema que dará juego para que más de una escena erótica se instale en la frontera de la permisividad censora" (p. 252). Además, esta cinta también cambiará el destino trágico del comisado de Policía, ya que en la película de 1970 este personaje no fallece, sino que resulta herido.

Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1970 realiza una actualización argumental con respecto a la obra original, ya que entre ellas existe un periodo temporal de veinte años de diferencia. Estas dos décadas que separan ambas piezas cinematográficas muestran un cambio en la sociedad de la época, en el tono político con el que se narran los acontecimientos, en la permisividad de la censura y en la carga ideológica de la historia. Unos valores que han evolucionado, cambiado y adaptado a los gustos y a las necesidades de los nuevos espectadores.

Atendiendo a estos aspectos, el investigador Ángel Comas (2001), autor de la tesis doctoral *I.F.I Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino,* incide en los siguientes puntos:

> Bosch hizo un film Policíaco tradicional sin cantos elogiosos a las fuerzas de la ley y el orden. […]. El film no deja de respetar, sin embargo, las líneas maestras del argumento del film anterior lo cual redunda en ciertas ingenuidades imperdonables porque los 20 años transcurridos son demasiados años. Bosch se desmarca formalmente del film de Iquino, obligado pro el color, la pantalla panorámica y el exiguo presupuesto asignado. También rueda principalmente en exteriores pero usa y abusa del *zoom*, una forma barata pero escasamente creativa de hacer un *travelling* si no se utiliza adecuadamente (p. 233).

Como se ha podido comprobar, esta obra respeta el argumento original, adecuándolo a las exigencias de un nuevo director. Además, y a pesar de ciertos cambios narrativos, esta cinta también introduce una actualización social, política y cultura de la historia, presentando una película adecuada al público de la época.

En otro orden de cosas, y con respecto al estreno de la película de 1970, el investigador Ángel Comas (2005) asegura que esta obra fue presentada en Barcelona[204], en "un programa doble sin apenas publicidad" (p. 233). Profundizando en dicha afirmación, esta investigación debe señalar la escasez de noticias relacionadas con este nuevo proyecto fílmico y la poca relevancia que este *film* despertó entre los críticos de la época, ya que son muy pocos los expertos cinematográficos que inciden en ella a través de los medios de comunicación del momento.

En este sentido, y atendiendo a la prensa de la época, se ha podido comprobar que el diario *La Vanguardia Española* (29/08/1970) describe esta cinta como "la lucha de la Policía contra el sucio tráfico de la prostitución" (p. 23). Además, este medio asegura que "los elementos que se pone en juego son los habituales en este tipo de cine. El realizador, Juan Bosch, hombre de experiencia, ha procurado por todos los medios crear esas situaciones de

[204] El estreno de la obra en Madrid se produce el 4 de Septiembre de 1972.

"suspense" que siempre tienen un público adicto" (p. 23). No obstante, y como señala este periódico, no siempre se consiguen esas situaciones a lo largo de esta obra.

Por otro lado, el diario *ABC* (19/12/1970) incide en las similitudes de esta obra con "cierto tipo de cine extranjero" (p. 75) , llegando incluso a establecer que el *film* de 1970 imita a dichas producciones. Además, este medio de comunicación también resume el argumento de la cinta a estudio en este epígrafe, e incide en que la acción de este nuevo proyecto cinematográfico es "pródiga en tópicas escenas, como el tiroteo final en unas instalaciones industriales" (p. 75). En lo que respecta a los aspectos positivos del *film*, el periódico *ABC* alaba la interpretación del actor Luis Prendes, considerándolo el mejor y destacando su naturalidad. No obstante, y a pesar del papel del joven Prendes, esta crítica cinematográfica concluye asegurando que "el film de Bosch no pasa de mediocre, aun juzgándolo con benevolencia" (p. 75).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de conocer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color por parte del metraje de 1970. En lo que respecta a las semejanzas, ambas son películas sonoras, categorizadas dentro del cine negro español y con una duración idéntica.

Continuando con el estudio de estas obras, y como se ha mencionado anteriormente, esta dos películas transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas refleja la actualidad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, ambos cineastas adecuan su historia al presente, introduciendo así los cambios sociales, políticos y culturales que se han llevado a cabo en las dos décadas de diferencia entre ambas cintas. A modo de ejemplo, se ha podido comprobar que la cinta de 1970 evita alabar las actividades policiales o las labores de los cuerpos de seguridad del estado.

Por otro lado, y continuando con las actualizaciones argumentales, cabe señalar que esta nueva obra muestra a una sociedad mucho más moderna y más desarrollada que su antecesora. En este sentido, Bosch refleja cambios en la forma en la que se viste la gente, los medios de transporte, las preocupaciones sociales, la arquitectura e, incluso, en la forma de pensamiento. En lo que respecta al montaje, este largometraje cuenta con un mayor

dinamismo, ciertas dosis de erotismo y sexualidad, se incorporan desnudos femeninos, y se muestra más violencia, acción y sangre que en la cinta original.

Atendiendo a los personajes principales, esta dos obras están protagonizadas por Fernando, Basilio, Oscar, Sebastián, Celia, Mario y Eduardo. Además, ambas piezas también cuentan con una voz en *off* que está presente a lo largo de estas dos narraciones. Por otro lado, y profundizando en el personaje de Julia, amiga de Celia en la cinta de 1950, se debe señalar que en la película de 1970 este personaje de llama Helga, realizándose así un leve cambio en el nombre de la joven.

Profundizando en las similitudes argumentales, este análisis comparativo puede afirmar que las obras a estudio en este epígrafe narran una misma historia. Para ello, estas dos películas utilizan un esquema narrativo común en el que permanecen, de forma invariable, los acontecimientos base recogidos en la historia original. Esta estructura argumental se mantiene inalterable, a pesar de que las acciones secundarias o complementarias sufren ciertas modificaciones o alteraciones.

Atendiendo a dichas semejanzas, estos dos proyectos cinematográficos muestran las ganas y la perseverancia con la que Fernando se convierte en un buen Policía, la forma en la que el protagonista se debe infiltrar en una banda criminal, las actividades delictivas de dicha organización y las misiones que debe cumplir a su lado. Por otro lado, ambos cineastas recogen la trama de Celia, la manera en la que la joven debe fingir su asesinato, las desconfianzas dentro de la organización, los problemas que comienza a tener Fernando con sus compañeros, el romance entre Eduardo y Celia, y la forma en la que se descubre todo. Además, estas dos películas también reflejan las persecuciones que se producen en varias ocasiones a lo largo de la historia, las dudas que los delincuentes tiene respecto a Fernando, los tiroteos, los heridos y el complicado final entre la Policía y los malhechores.

Continuando con las similitudes entre estas dos películas, y como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, ambas piezas respetan la ambientación y terminología policial, el clima de suspense propio del género cinematográfico al que pertenecen, y la utilización de la voz en *off* como elemento narrativo. Además, cabe señalar que la cinta de 1970 también reproducen, de una forma idéntica, un gran número de diálogos, escenas, secuencias y

acontecimientos claves de la obra original de 1950. Este hecho potencia las semejanzas entre ambas, ya que existen situaciones que son análogos.

Por otro lado, y profundizando en las escenas de la cinta original eliminadas en la película de 1970, Bosch suprime todas las imágenes, escenas o textos que alaben o agradezcan las labores de los cuerpos de seguridad del estado, obvia los planos en los que Fernando recoge su título, la entrega de diplomas y las cervezas que el joven toma junto a Basilio una vez ha finalizado el acto académico. Además, este cineasta también excluye el atraco del bando, el gesto heroico del protagonista a la hora de intentar detener a los atracadores y las escenas con los rehenes.

En lo que respecta a las modificaciones narrativas llevadas a cabo en la cinta de 1970, esta tesis doctoral debe destacar la existencia de cinco grandes cambios. El primero de ellos está relacionado con la forma en la que comienzan estas dos películas, ya que, como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1970 no muestra al joven Fernando recogiendo su título de Policía. En esta nueva obra, el protagonista y su compañero Basilio se encuentran con sus parejas en el aeropuerto, lugar en el que acaban de aterrizar estos dos personajes. Continuando con esta introducción, el espectador puede ver que Basilio y Fernando deben realizar una llamada a la comisaría para avisar de que han llegado bien, no sin antes prometer a sus mujeres que una vez concluida dicha llamada todos podrán irse juntos de allí. No obstante, las cosas no salen como habían planeado, y Basilio debe despide de su esposa y del resto de sus acompañantes antes de tomar un taxi camino a la comisaria.

Por otro lado, el segundo cambio está vinculado con el trayecto que debe realizar Fernando para cumplir la misión que le ha encomendado el jefe de la banda criminal en la que está infiltrado. Esta tarea consiste en matar a Celia, novia de Eduardo. Así, y dependiendo de la obra, este personaje debe ir a un sitio u otro de la geografía española. En la cinta de 1950, Fernando va de Madrid a Barcelona, un trayecto que realiza en coche, mientras que en película de 1970, el joven acude en avión a Mallorca, lugar en el que ahora vive Celia.

Continuando con las alteraciones narrativas, esta investigación debe destacar que la nueva película de Juan Bosch modifica la forma en la que Fernando conoce a los delincuentes de la cinta, ya que en la cinta de 1950 este encuentro se produce en un banco, mientras que en la obra de 1970 ocurre en un aparcamiento. Profundizando en este aspecto, en la narración de

1950, el protagonista ve por primera vez a los criminales mientras los susodichos intentan robar en el mismo banco donde está el Policía. Ante esta situación, Fernando pulsa la alarma, lo que hace que los ladrones huyan. En ese momento, el joven Policía sale detrás de ellos con el objetivo de detenerlos, una acción que finalmente no logra. Por otro lado, en el *film* de 1970, el Policía se encuentra con la banda en el estacionamiento del aeropuerto, lugar donde los delincuentes están dando una paliza a uno de los suyos.

Atendiendo a la cuarta variación, y como se ha comentado anteriormente, Basilio no fallece en la obra de 1970, sino que tan sólo resulta herido. Estos acontecimientos se producen durante los últimos minutos del metraje dirigido por Juan Bosch. En dicha secuencia, la Policía arrincona a los delincuentes, momento en el que se producen múltiples disparos hasta que las autoridades logran doblegar a los criminales. En ese momento, uno de los disparos hiere al compañero de Fernando, causándole una dolorosa herida.

En lo que respecta a la última modificación narrativa, la cinta de 1970 muestra una nueva actividad delictiva a manos de la banda de delincuentes protagonista. En dicha película, esta organización se dedica a la trata de blancas, mientas que en la obra original tan sólo comenten robos y atracos, situaciones que nada tienen que ver con las narradas por Juan Bosch en su obra.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones narrativas de la obra de 1970, Bosch muestra nuevas escenas vinculadas con los actos delictivos que se desarrollan en su largometraje. En este sentido, se ven como los criminales secuestran a varias mujeres, los abusos a los que son sometidas por parte de la organización, las drogas que se les suministran y como la banda graba a escondidas a diversas mujeres mientras se cambian. Continuando con estas novedades argumentales, el nuevo trabajo de Bosch recoge varios momentos del pasado sentimental entre Celia y Eduardo, escenas de cómo curan a uno de los delincuentes de la banda que está herido, la negativa de éste a no declarar, la llegada de Fernando y Basilio al aeropuerto, y el viaje a Mallorca que realiza el protagonista para busca a Celia.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras haber conocido las diferencias y semejanzas existentes entre estas dos obras, se debe señalar que la cinta de 1970 mantiene el esquema argumental base de la pieza de referencia. Para ello, el cineasta utiliza las mismas tramas narrativas, reproduciendo escenas, diálogos, personajes y situaciones idénticas a las de

la película de 1950. Por otro lado, se alteran ciertos elementos narrativos del *film* de 1950, pero estas situaciones no interfieren en el mensaje global de ambas películas. Además, estos *films* también respetan el género policiaco en el que han sido categorizadas, mostrando todos los elementos propios de este tipo de cine. Así, se establece que la película de 1970 filmada por Juan Bosch es un *remake*[205] semipuro de perspectiva de autor y actualización temporal de la obra de 1950 dirigida por Ignacio F. Iquino.

El hombre que se quiso matar

- Original: *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)
- Primer *remake*: *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970)

En 1942, el cineasta madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *El hombre que se quiso matar*. Esta obra, una comedia divertida y amena protagonizada por Antonio Casa y Rosita Yarza, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por Wenceslao Fernández Flórez en 1929. Cabe señalar que este largometrajes es la primera adaptación cinematográfica nacional de la pieza literaria de referencia.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al nuevo trabajo fílmico de Gil, se debe destacar que muchos expertos consideran esta obra como el debut cinematográfico del realizador en el terreno de la ficción. Sin embargo, se ha podido conocer que este cineasta comenzó su andadura por el séptimo arte nacional realizando documentales. En este sentido, se ha podido conocer que Gil estrena más de quince obras antes de rodar su primera película de ficción.

Atendiendo a la novela de referencia, se debe señalar que esta obra está categorizada como comedia negra, y fue escrita por el dramaturgo gallego Wenceslao Fernández Flórez en 1929. Profundizando en el argumento, Fernández Flórez narra la historia de un hombre que decide suicidarse debido a lo mal que le va la vida. Tras varios intentos, el joven protagonista anuncia su decisión a la prensa, momento en el que se comienzan a interesar por él y por su triste final. Poco a poco, el joven comienza a cambiar su carácter, dejando atrás su

[205] Cabe señalar que Ángel Comas (2005, p. 140) y Francesc Sánchez Barba (2007, p. 252) también categorizan la obra a estudio como un *remake* cinematográfico. En este sentido, Camus considera que es un "*remake* irrelevante" (p. 140), mientras que Sánchez Barba sostiene que es un "*remake* no confeso" (p. 252).

personalidad sumisa, tranquila y poco luchadora, para dar pasa a un hombre más decidido, valiente y sin miedo a nada, una nueva forma de ser que le hace alcanzar rápidamente el éxito y todos sus fracasos desaparecen. Ante esta nueva vida, y tras comprobar lo diferente que es su vida actual con respecto al pasado, el joven decide replantearse su suicidio.

En lo que respecta al terreno cinematográfico, y como se comentó anteriormente, el director madrileño Rafael Gil lleva por primera vez a la gran pantalla esta novela. Con ella, el cineasta realiza, como señala el investigador André Z. Labarrére (2009) autor del libro *Altas de cine*, una de las comedias "más características de los primeros años cuarenta" (p. 223), una pieza que llega a estar categorizada como "comedia humana". Cabe destacar que dentro de esta categoría también se encuentra la película *Huella de luz* (1942), un largometraje también dirigido por Rafael Gil. Posteriormente, y con el paso de los años, este cineasta deja atrás sus primeras comedias para introducirse en un "cine más pretenciosamente caligráfico" (p. 223) con "películas religiosas […], adaptaciones literarias "serias" […] y melodramas de *levita*" (p. 223).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Rafael Gil, director de la obra; y el de Luis Lucia, guionista del *film*. Además, Lucia también fue el encargado de la adaptación, logrando plasmar el espíritu del escritor de referencia en esta nueva cinta. Continuando con el resto de departamento, José Ruiz de Azagra, Isidoro Goldberger, Juan Serra Oller y Emilio Ferrer fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Antonio Casa, Rosita Yarza, Manuel Arbó, Xan das Bolas, José Prada, Camino Garrigó, Irene Mas, Alejandro Nolla, Alberto López y Ángel Alcaraz, entre otros.

Con esta obra, Rafael Gil presenta una película cómica, rodada en blanco y negro, y con una duración de 80 minutos. Como último punto a destacar, esta investigación debe señalar que la obra de 1972 fue producida y distribuida por la compañía valenciana CIFESA.

Atendiendo al argumento de esta obra, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950). Volumen F-4*, resume de la siguiente manera la historia narrada en esta nueva película:

> Federico Solá pierde en un mismo día un contrato de trabajo y a su novia que lo abandona después de nueve años de relación. Sintiéndose fracasado decide suicidarse, pero su amigo le aconseja que antes de matarse aproveche las ventajas que puede obtener de tal situación. Los medios de comunicación difunden la noticia y el joven arquitecto se convierte en un personaje popular. De esta forma, el hombre tímido y reservado se transforma en otro emprendedor y atrevido. Al quedarle tan sólo tres días de vida consigue todo lo que se propone, porque nadie le niega nada a un hombre que va a morir; desde un contrato de trabajo en una empresa importante hasta el cariño de la hija del dueño de la misma. El día que iba a poner fin a su vida, ante el asombro y la desilusión de todos los que esperaban con expectación el acontecimiento, Federico decide romper su promesa y disfrutar de su trabajo y del amor de Irene (pp. 202 – 203).

Como se ha podido comprobar tras el visionado directo de la obra a estudio en este epígrafe, Rafael Gil narra una historia disparatada de principio a fin. No obstante, e independientemente de las acciones principales de la cinta, Gil busca transmitir un mensaje claro y conciso a los espectadores. Con dicho mensaje, el cineasta explica que a veces es necesario realizar cambios drásticos en la vida para poder encontrar el camino correcto, aquel en el que la persona se sienta plena, feliz y contenta.

En otro orden de cosas, y profundizando en la realización de la obra de 1942, Gil utiliza la comedia como un elemento clave en su historia, ya que con ella rompe la seriedad de un tema tan delicado e importante como es el suicidio. En este sentido, el cineasta ha tratado dicho contenido con inteligencia e ingenio, el tema principal de la evitando caer en el dramatismo.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (28/02/1942) asegura que "no era tarea fácil, […], llevar a la pantalla esa graciosa y atrayente fantasía de Fernández Flórez […] (ya que se) corría el riesgo de caer de lleno en la chabacanería de la astracanada o de incurrir en la vulgaridad de un dispararte insulto" (p. 5). No obstante, y como señala dicho medio, "afortunadamente no ha sido así, y la habilidad del director ha sabido investir a la obra de todos los ingredientes precisos para realidad en su modalidad, un excelente film" (p. 5).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Miguel Ródenas detalla para el periódico *ABC* (18/02/1942) una serie de aspectos negativos relacionados con la obra a estudio en este epígrafe. En este sentido, Ródenas asegura que la cinta de 1942:

> No es, desde luego, la película que sus dilatadas posibilidades seguramente hubiera querido lograr, porque en "El hombre que se quiso matar" se atiende más a la intención humorística de la fábula que al dinamismo, más a la facilidad y felicidad del diálogo que a los problemas que una técnica perfecta puede acarrear en su planteamiento (p. 14).

No obstante, y una vez detallados los aspectos negativos del *film* a estudio, Miguel Ródenas no duda en afirmar que "la originalidad del asunto y la gracia de algunas situaciones hace que no decaía el interés" (p. 14). Además, este periodista valora positivamente la interpretación actoral de Antonio Casal y la música elegida como acompañamiento de la obra.

Por otro lado, en 1970, el cineasta Rafael Gil estrena su nueva película titulada *El hombre que se quiso matar*. Con esta cinta, una divertida comedia negra protagonizada Tony Leblanc, Antonio Garisa y Elisa Ramírez, el realizador madrileño lleva, por segunda vez a la gran pantalla, la novela que Wenceslao Fernández Flórez escribió en 1928. En este sentido, se debe señalar que Gil es el encargado de las dos versiones cinematográficas, a nivel nacional, de la obra literaria.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, y al igual que en la cinta anterior, Rafael Gil fue el director de la misma, mientras que el guión corrió a cargo de Rafael J. Salvia. Profundizando con el resto de departamentos, Manuel Parada, José F. Aguayo, José Luis Matesanz y Rafael Ferri fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Tony Leblanc, Antonio Garisa, Elisa Ramírez, Rafael Alonso, Autora Redondo, Emma Cohen, Milagros Leal, José Sacristán y José Orjas, entre otros.

Con esta nueva obra, Rafael Gil presenta una comedia sonora, rodada en color, y con una duración de 91 minutos. Como último aspecto a tratar, esta investigación ha querido

destacar que la película de 1970 fue una producción de la compañía Coral Producciones Cinematográficas, mientras que de la distribución estuvo a cargo de Paramount Films de España.

En lo que respecta al argumento de esta obra, y debido a que las dos cintas a estudio en este epígrafe narran una misma historia, este tesis doctoral ha decidido no incidir de nuevo en este apartado, y evitar así la reiteración de información, ya que el resumen argumental sería idéntico al detallado anteriormente.

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación ha podido comprobar que la mayoría de los expertos cinematográficos consultados valoran positivamente el nuevo trabajo de Rafael Gil. Entre los aspectos mejor valorados del *film*, dichos profesionales destacan la interpretación actoral de Tony Leblanc, la actualización argumental que sufre el argumento de la obra, el dinamismo presente en la narración y la buena estructural cómica/sentimental del guión.

Una vez analizadas de forma individual estas dos obras, se profundizarán en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta investigación. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre estas dos obras reside en la incorporación del color en el metraje de 1970. Además, la nueva película de Gil es veinte minutos más larga que la cinta original. En cuanto a las similitudes, se ha podido comprobar que ambos largometrajes son *films* sonoros, categorizados dentro del género cómico y con una base argumental común.

En otro orden de cosas, esta investigación debe señalar que las dos obras a estudio en este epígrafe se desarrollan en décadas distintas, ya que cada una de ellas refleja la actualidad de la época en la que fue filmada. Entre las principales diferencias, destaca que irrupción de la televisión en los hogares españoles, desplazando la radio a un segundo plano en la cinta de 1970. Así, el protagonista elige la televisión para anunciar, de una forma pública, su fatídico plan. Continuando con las actualizaciones argumentales, la nueva cinta de Rafael Gil muestra a una sociedad más actual y con nuevos estilos, ya que se produce una evolución en los automóviles, la tecnología, la ropa, los edificios, la mentalidad de las personas y en su forma

de vivir. Además, la obra de 1970 plasma una sociedad más comercial, influenciada por la publicidad, y con un mayor poder adquisitivo.

En lo que respecta a los personajes, Rafael Gil mantiene en sus dos proyectos cinematográficos a los mismos protagonistas, a pesar de que elimina a ciertos personajes secundarios. No obstante, Irene, Federico, el señor Argüelles, el novio de Irene, la casera de Federico, los periodistas y el empresario publicitario, están presentes en ambas narraciones, y además, desarrollan las mismas tramas personales que sus homólogos en la cinta original. Por otro lado, y atendiendo a los personajes eliminados, Gil suprime de su nueva película la figura del narrador y al guardia de seguridad de la fábrica de cementos.

En relación a los cambios que la cinta de 1970 realiza en los personajes de la obra original, cabe destacar la alteración que sufre el nombre Juanita, quien ahora se llama Enriqueta; el cambio de sexo del amigo de Federico, papel que en esta nueva narración es interpretado por una mujer o como ahora el amigo periodista del protagonista es una señora que trabaja en un kiosco. En cuanto a las incorporaciones, la cinta de 1970 añade a su metraje la presencia de la madre de Enriqueta, a Requejo, y al director del colegio, quien será el nuevo jefe del protagonista. Cabe destacar que estos nuevos personajes serán secundarios, teniendo un escaso peso narrativo.

Atendiendo a las similitudes argumental, y como se ha comentado anteriormente, estas dos obras cuentan una misma historia. Profundizando en este aspecto, ambas películas utilizan una base literaria común a la hora de redactar sus guiones, lo que permite que estas dos narraciones se construyan a través de una estructura argumental idéntica, en la que permanecen invariables los acontecimientos claves de la pieza literaria de referencia.

Profundizando en el esquema base que siguen estas piezas cinematográficas, se puede observar como estas dos películas comienzan sus metrajes narrando la historia de un hombre al que no le van bien las cosas. Debido a esta situación, este protagonista toma la decisión de suicidarse, pero antes lo publicita en los medios para lograr así notoriedad. Este acto impulsivo logra los resultados deseados, y el susodicho rápidamente comienza a conseguir lo que hasta ahora se le había negado. Además, este personaje cambia su personalidad, pasando de un joven triste, reservado y poco decidido, a todo lo contrario. Una vez que descubre que

esa es la vida que quiere vivir, rápidamente cambia de idea, dejando atrás sus planes de suicidio.

Atendiendo a la escenas eliminadas en esta nueva obra, Rafael Gil suprime la carta que el padre del Federico le envía para informarle de que no va a recibir más dinero por su parte, el intento del suicidio en las vías del tranvía; las reticencias con la prensa, los acontecimientos ocurrido en el bar, un lugar al que ya no va, y las escenas relacionadas con los toros, los suegros de Federico y el supermercado.

Por otro lado, y profundizando en los cambios narrativos, Gil modifica el lugar de trabajo de Federico, su objetivo dentro de dicha empresa, los años que el protagonista e Irene llevan de relación, la ciudad en la que vive la joven y la personalidad de Federico. Atendiendo a este último aspecto, Gil potencia la vida plana y lineal del susodicho, aumentando el número de escenas en las que se refleja la monotonía y la existencia sin sobresaltos del personaje.

Continuando con dichas alteraciones, Rafael Gil muestra como Federico finalmente se tira por la ventana, se modifica el producto que vende la empresa de publicidad que se pone en contacto con él, y se cambian las cantidades económicas. Además, y como se ha comentado anteriormente, la televisión está presente en la vida del protagonista, siendo el medio de comunicación predominante a lo largo de toda la obra. Atendiendo a los últimos cambios llevados a cabo en esta nueva cinta, esta investigación debe destaca las escenas entre el protagonista y el matón; los besos que el protagonista e Irene se dan, demostrando que Federico ha cambiado su personalidad tranquila por una forma de ser más lanzada; y también se modifica el interés que muestra la sociedad por la cultura nacional, siendo mucho mayor en la obra de 1970, y casi inexistente en la pieza original.

Como último punto a estudio, y en lo que respecta a las incorporaciones, esta nueva película muestra un concurso de poesía, nuevos intentos de suicidio por parte del protagonista, la amistad que mantiene Federico con la joven del hostal y las conversaciones que el protagonista tiene con la kiosquera. Además, este *film* también introduce ciertos problemas con la inmobiliaria, las charlas de Federico con su suegra y la publicidad del coñac.

Finalizado este análisis comparativo, y una vez detalladas las diferencias y semejanzas existentes entre las dos obras a estudio, esta investigación ha podido confirmar que el argumento que ambas cintas narran es casi idéntico. De este modo, las alteraciones incorporadas no afectan a la historia principal, ni al mensaje de la obra, ya que ambas cuentan con un estructura argumental común. Debido a todo ello, esta investigación establece que la cinta de 1970, dirigida por Rafael Gil, es un *remake* semipuro de actualización temporal de la obra de 1941, también filmada por este director. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El mesón del gitano

- Original: *Maravilla* (Javier Setó, 1957)
- Primer *remake*: *El mesón del gitano* (Antonio Román, 1970)

En 1957, el director y guionista leridano Javier Setó estrena su nueva película titulada *Maravilla.* Esta obra, una comedia musical protagonizada por Carmen Morell y Pepe Blanco, basa su argumento en una zarzuela homónima titulada de igual forma que la pieza a estudio en este epígrafe. Por otro lado, cabe destacar que dicha cinta es la primera adaptación cinematográfica de la zarzuela de referencia, un trabajo que cuenta con el respaldo de los autores de dicha obra lírica.

Profundizando en la pieza de referencia, esta zarzuela fue escrita por los libretistas José María Arozamena y Antonio Quintero, y contó con la música del maestro madrileño Federico Morena Torroba. En lo que respecta a la estructura esta obra teatral, Arozamena y Quintero presentan una comedia lírica dividida en tres actos y ambientada en el Madrid de principios del S.XX. Cabe destacar que el primer acto de esta obra trascurre entre 1900 y 1905, mientras que el segundo y el tercero se desarrollan sobre 1920. Como último aspecto a tratar, esta investigación debe señalar que el estreno de esta comedia fue llevado a cabo en el Teatro Fontalba de Madrid el 12 de Abril de 1941.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de dicha pieza lírica, esta zarzuela narra la historia de Manuela y su marido Emilio, un matrimonio de floristas que viven cerca

de una iglesia, lugar donde venden sus flores ya que siempre pasa gente. Por su parte, Emilio tiene prohibido a su esposa que cante en público, a pesar de que el susodicho sabe que la voz de su mujer es verdaderamente hermosa, una cualidad que se iguala a su belleza física. Con esta prohibición, Emilio intenta ahuyentar a los admiradores que quieren interesarse por ella, como el señor Agapito, jefe de la claque del Teatro Real, quien desea escuchar la voz de la joven y presentársela a Zabala, un famoso bajo del Real.

No obstante, y a pesar de la prohibición de su marido, Manuela cede a las súplicas de la Madre Superiora del convento, y la joven canta el Ave María en el iglesia del barrio. Este acontecimiento reúne a todos los vecinos del lugar, abarrotando la iglesia deseosos de escuchar a Manuela. Mientras tanto, Emilio llora desconsoladamente en su puesto de flores, acompañado por su hija Elvira quien no deja de animarlo.

Veinte años después, Emilio ha fallecido y Manuela se ha convertido en una famosa cantante internacional, llegando incluso a cambiarse el nombre por el de Maravilla. Cabe señalar que en esta nueva etapa artística la joven siempre ha estado acompañada por Zabala, quien dejó su puesto en el Real para dedicarse por completo al triunfo de ella. Además, este personaje ha estado enamorado en secreto de la susodicha desde siempre, esperando a que con el tiempo pudiera pasar algo, un deseo que todavía no se ha cumplido.

Por su parte, y mientras Maravilla triunfa por el mundo, Elvira se queda al cuidado de Agapito y su mujer Casta, quienes se han encargado de ella mientras su madre estaba de viaje. Además, durante todo este tiempo, este matrimonio regenta una sastrería, un lugar al que acuden Faustino, empresario, y Rafael, un cantante sin suerte. Ambos personajes están interesados por la joven Elvira, a pesar de que a ella únicamente le llama la atención Faustino.

De repente, y sin que nadie se lo espere, Maravilla aparece en el taller y le explica a su hija que ha encontrado a un joven que puede hacerle la réplica en la función benéfica a la que debe acudir en Madrid. Además, le comenta que ha sentido un flechado con respecto a este joven, un sentimiento que no le pasaba desde hace años. Pocos minutos después, Elvira descubrir que el susodicho es Rafael, dándose cuenta en ese preciso instante de que es ese chico del que está verdaderamente enamorada.

Tras estos duros acontecimientos, Elvira decide irse con el empresario Faustino en busca de una felicidad común, dejando como un último adiós una carta de despedida para la madre. Paralelamente, Zabala descubre los sentimientos que Maravilla tiene hacia Rafael, una situación que enfada al susodicho, llegando a desarrollarse una escena violenta entre ambos. En ese momento, Agapito aparece y explica que fue él quien pidió a Maravilla que volviese, e idearon la trama de amor ficticio entre la cantante y Rafael. Poco después, Faustino y Elvira llegan al lugar, ya que el empresario conoce los verdaderos sentimientos de la joven y él no puede descarrilar a ninguna mujer honrada. Una vez que todos están reunidos, Maravilla confiesa a su hija todo lo ocurrido, y le explica que su único objetivo era que aprendiese lo que duele perder un buen amor, logrando así ser una buena madre a través de tal dura lección.

Antes de profundizar en las dos cintas a estudio en este epígrafe, esta investigación ha querido destacar la buena acogida que tuvo la zarzuela de referencia durante su estreno. Atendiendo a las palabras del periodista Miguel Ródenas, y publicadas en el diario *ABC* (13/04/1941), se ha podido conocer que esta obra supuso "la resurrección de una modalidad teatral que parecía aletargada" (p. 9). Profundizando en la zarzuela de 1941, Ródenas considera que "posee un libro optimista, muy bien trazado, con tipos de auténtica personalidad, diálogo chispeante y emocional, y situaciones originalísimas, avaloradas por espléndidos cantables que preparan al compositor su terreno" (p. 9).

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, en 1957, el director leridano Javier Setó estrena la primera adaptación cinematográfica de esta zarzuela. En esta ocasión, Setó respeta el título original de la pieza de referencia, llamando a su nuevo proyecto cinematográfico *Maravilla*. Profundizando en la carrera artística del cineasta catalán, se debe señalar que esta nueva película a estudio no es la primera adaptación fílmica que realiza este director, ya que en 1956 Setó estrena *El puente del diablo*, un *film* basado en la obra de teatro *Menta* (1955) de Faustino González Aller.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Javier Setó, director de la obra a estudio; y el de Jesús María de Arozamena y Antonio Quintero, libretistas de la zarzuela de 1941 y guionistas en este nuevo proyecto. Continuando con el resto de departamentos, Benito Perojo, Federico Moreno Torroba, Emilio Foriscot, Antonio Ramírez de Loaysa y Sigfrido Burmann,

fueron los profesionales encargados de la producción, la música, la fotografía, el montaje y la dirección de arte de la obra, respectivamente. Como se puede comprobar, Moreno Torroba, maestro musical en la comedia lírica de referencia, también participó en esta adaptación cinematográfica. En lo que respecta al elenco actoral, la película de 1957 estuvo protagonizada por Carmen Morell, Pepe Blanco, María Mahor, Rafael Durán, Manuel Guitián, Pilar Gómez Ferrer, Rufino Inglés, Antonio Molino Rojo y Nuria Torray, entre otros.

Con esta obra, Setó presenta al público una comedia musical, rodada en blanco y negro, y con una duración de 82 minutos. Profundizando en la producción de este *film*, dicha cinta fue llevada a cabo por la compañía Producciones Benito Perojo, mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de Jeme Films.

Profundizando en el argumento de esta obra, Javier Setó narra la historia de Maravilla, una famosa cantante internacional, que tras 15 años de éxitos por Latinoamérica regresa a España. De nuevo en su patria, la protagonista se reencuentra con su hija Elvira, a la que casi no reconoce tras tantos años separadas. Además, en este regreso, Maravilla conoce a un joven llamado Pepe, un divertido animador de espectáculos para turistas cuyo único sueño en la vida es cantar y poder vivir de la música. Rápidamente entre ellos surge una conexión, un hecho que poner celosa a la joven Elvira, ya que ella también está enamorada de él. No obstante, lo que no sabe Elvira es que su madre quiere hacerle un contrato a Pepe para así quitárselo del medio, ya que no cree que sea un buen partido para su hija. Tras varios malentendidos, Elvira descubre que su madre lo único que quiere para ella es su bienestar, pero su felicidad es estar al lado de Pepe, un hecho que Maravilla acepta antes de irse de nuevo fuera de España. Antes de su partida, la protagonista concede el beneplácito a la relación, lo que hace que la joven Elvira y Pepe puedan estar juntos.

Como se puede comprobar, Román transforma la zarzuela de 1941 en una divertida comedia musical. En ella, y como ocurre en la pieza de referencia, se entremezclan la números musicales y las tramas familiares y amorosas, tres pilares fundamentales de esta narración.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Miguel Pérez Ferrero[206] analiza, bajo el seudónimo Donald, en el diario *ABC* (20/03/1957) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, se asegura que la cinta de 1957 "tiene virtudes de tipo parcial […] y, sin embargo, en su conjunto, como obra cinematográfica, se frustra" (p. 53). En este sentido, Pérez Ferrero considera que el nuevo proyecto de Javier Setó "pudo haber sido un agradable sainete musical de haberse llevado prescindiendo de los recursos demasiado fáciles, y, en determinadas escenas, de dudoso gusto y ninguna eficacia" (p. 53). Además, este experto afirma que "la historia resulta demasiado simple, y, quizá, con el afán de contrarrestar su simplicidad, se rellena con esas futilidades antedichas y otras por el estilo" (p. 53). No obstante, este artículo destaca la fotografía de la cinta, los paisajes elegidos para el desarrollo de la obra, y la interpretación actoral de Carmen Morell y Rafael Durán. Continuando con las reseñas cinematográficas, el diario *La Vanguardia Española* (26/06/1957), en un artículo de M. Planas, describe la obra a estudio como un *film* en el que se muestran "escenas del viejo y castizo Madrid, junto con la moderna ciudad de hoy, y en sus personajes, algunos captados con singular gracejo, se revive el ambiente verbenero y de sainete con lances entretenidos que se siguen son simpatía e interés" (p. 21).

Por otro lado, en 1970, el director y guionista orensano Antonio Román estrena su última película como cineasta, una obra titulada *El mesón del gitano*. Esta nueva cinta, una comedia musical protagonizada por el cantante Peret y la actriz argentina Yvonne Bastien, basa su argumento en la zarzuela titulada *Maravilla*, y escrita por Jesús María de Arozamena y Antonio Quintero en 1941. Con esta obra, el director gallego presenta la segunda adaptación cinematográfica de dicha zarzuela, una obra previamente adaptada a la gran pantalla por Javier Setó en 1957.

Como se ha comentado anteriormente, esta comedia será el último trabajo cinematográfico del cineasta gallego, un profesional amante del séptimo arte que durante sus más de tres décadas de dedicación al cine filmó un total de 31 obras.

En lo que respecto a los profesionales partícipes en este nuevo proyecto cinematográfico, esta investigación destaca el trabajo realizado por José María Palacio, Rafael Sánchez Campoy y Fernando Vizcaíno Casas, guionistas de esta cinta. Como se ha

[206] Esta investigación debe señalar que la critica emitida por el periodista Miguel Pérez Ferrero está firmada bajo el seudónimo Donald.

podido comprobar, Román únicamente se encarga de la dirección del *film*. Continuando con el resto de departamentos, esta cinta cuenta con Benito Perojo, Gregorio García Segura, Francisco Fraile, Antonio Gimeno y Santiago Ontañón, profesionales responsables de la producción, la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, la obra de Antonio Román fue protagonizada por Peret, Yvonne Bastien, Dyanik Zurakowska, José Sazatornil, Margot Cottens, Xan das Bolas, José María Tasso, José Santamaría y Ketty de la Cámara, entre otros.

Con esta obra, Antonio Román presenta al público una comedia musical, rodada en color y con una duración de 92 minutos. Por otro lado, se debe señalar que la producción de este largometraje fue llevada a cabo por dos empresas distintas, Cesáreo González Producciones Cinematográficas y Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas (PICASA); mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de la compañía Cinedía.

Atendiendo al argumento de la obra de 1970, Antonio Román narra la historia de Lina, una joven madrileña que se ha enamorado de Peret, el dueño de una taberna para turistas donde el muchacho demuestra sus dotes para cantar. No obstante, durante los comienzos de dicho enamoramientos, la madre de Lina, Mara, regresa de Londres para estar con su hija. En dicho reencuentro, Mara también conoce a Peret, a quien intentará alejar de su hija ofreciéndole un trabajo lejos de allí. A pesar de las intenciones de Lina, la madre de la joven y Peret establecen una fuerte conexión sentimental que culmina con un beso, un hecho que la protagonista contempla escondida y a partir del cual decide que es momento de lucha por el amor del cantante. Esta autodeterminación por parte de la protagonista hace que Mara regrese a Londres dejando que su hija sea feliz al lado de Peret, comenzando así una relación entre ambos.

Además de esta trama principal, la obra de Román también muestra el amor que siente Emilio por Lina, un joven compañero de clase de la protagonista, la forma en la que ella lo rechaza, las aventuras amorosas de Fidel, el socio de Peret, y los sentimientos que Jaime tiene hacia Mara, un hombre que siempre acompaña a la madre de Lina.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás asegura en el diario *La Vanguardia Española* (24/03/1970), que esta nueva obra "sólo aspira a entretener amablemente al público" (p. 37). Para ello, Román plantea una trama "muy

simple, pero bulliciosa" (p. 37), en la que no se aporta "nada sensacional ni nuevo, pero sí entretenido, amable y de una cierta efervescencia agradable y simpática" (p. 37). Como punto final a esta crítica, y a pesar de que en este artículo se destaca la habilidad cinematográfica del director gallego encargado de la cinta proyecto, Martínez Tomás sostiene que Román "no ha pretendido hacer otra cosa que un puro pasatiempo" (p. 37).

De este modo, y como recoge la prensa de la época, esta obra deber ser considerada un entretenimiento sencillo y sin grandes pretensiones, cuya única misión es divertir al espectador y que éste pase un rato agradable viendo la película. En otro orden de cosas, esta investigación debe señalar que las fuentes consultadas destacan la existencia de ciertas escenas divertidas, pero critican la ausencia de novedad en el argumento.

Antes de profundizar en las diferencias y semejanzas existentes entre las dos obras a estudio en este epígrafe, se debe señalar que la investigadora Lissette Rolón Collazo (2002) asegura que ambos largometrajes muestran una imagen burlesca o de bufa de los turistas vacacionales que acuden a España. Además, y continuando con las palabras de esta investigadora, Rolón señala la existencia de ciertos elementos comunes entre estas dos obras, incidiendo en concreto en estos dos campos:

> Los turistas y en particular las mujeres son objeto de burla, atropello e incluso violencia. En ambas versiones una de las turistas se interesa por el gitano exitoso y sufre innumerables desplantes. El guía turístico, a su vez, es un farsante que inventa y desvirtúa las historias y antecedentes que corresponden a los lugares visitados y obras comentadas (p. 245)

Por último, esta investigadora no duda en recalcar el "giro notable que experimentan las españoladas […] en relación con el turismo y los turistas durante los años cincuenta y sesenta: de la representación a la caricatura, de la economía de subsistencia al consumo consagrado" (p. 245).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. En este sentido, y antes de

continuar, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de ambas cintas, lo que ha permitido un visionado directo y personal del material original.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estos dos largometrajes son idénticos, ya que ambos son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y cuyo argumento se basa en un mismo sainete común. Además, estas obras también cuentan con una duración similar, siendo la cinta de 1970 un poco más larga.

En otro orden de cosas, se debe incidir en la actualización argumental que existe entre estos dos proyectos cinematográficos, ya que cada uno de ellos retrata la actualidad de la época en la que fueron rodados. De este modo, la película de 1970 muestra a una sociedad con unos comportamientos sociales más modernos. Así, el espectador puede ver que la forma en la que el hombre trata a la mujer ha cambiado y se permiten ciertas técnicas de seducción.

Además, cabe destacar que esta nueva cinta cuenta con una mayor libertad narrativa y creativa, se evolucionan los estilismo de la población y se aporta un carácter más mujeriego y desvergonzado al personaje de Peret. Profundizando en este muchacho cuyo único deseo en la vida es cantar, cabe destacar que en la cinta de 1970 es el encargado de llevar el peso musical de la obra, mientras que en la película de 1957 esto se repartía entre la pareja protagonista.

En otro orden de cosas, se debe señalar que estas dos obras están protagonizadas por personajes idénticos, pero con nombres totalmente distintos Así, Maravilla, Julio, Elvira, Pepe y Casta, pasan a llamarse Mara, Jaime, Lina, Peret y Andrea, respectivamente. Sin embargo, y a pesar de este cambio, la cinta de 1970 mantiene las tramas personales de los protagonistas originales, respetando los objetivos, desarrollos e interacciones de cada uno de ellos. Por otro lado, y continuando con los personajes de ambos *films*, Antonio Román suprime la presencia de Luca, Modesto, Felipe, Emilio, Agapito y Anita, e incorpora a Fidel y Emilio.

Profundizando en las similitudes argumentales, y tras el análisis pormenorizado de cada una de las cintas a estudio, esta investigación sostiene que ambas narran una misma historia, ya que mantienen una estructura narrativa idéntica, en la que se respetan los

acontecimientos clave del sainete de referencia. De este modo, y a pesar de que cada cineasta enfoque su obra desde un punto de vista distinto, el esquema base que ambas comportante siempre permanece intacto.

En lo que respecta a dichas semejanzas, se ha podido comprobar que ambas películas narran el regreso de Mara/Maravilla al lado de su hija Elvira/Lina después de varios años separadas, la distintas que existe entre ambas, y las carencias maternas que presenta la protagonista. Por otro lado, estos dos largometrajes también muestran la existencia de un trío amoroso entre Elvira/Lina, Mara/Maravilla y Pepe/Peret, los enfrentamientos entre madre e hija, el carácter seductor de Pepe/Peret, las dudas maternas acerca de las intenciones del joven cantante con su hija y la decisión final de dejar que ambos estén juntos.

Continuando con los elementos comunes entre ambas cintas, se deben señalar los llamativos números musicales, la nueva despedida de la Mara/Maravilla, quien se va una vez más lejos de su hija, y la dureza de la industria musical, Además, estas dos obras muestran el éxito que cosecha el protagonista como cantante, múltiples escenas de fiesta, música, turistas y baile, la buena relación que logran establecer madre e hija al final del metraje, y el triunfo del amor por encima de todo.

Como último aspecto a estudio en lo que respecta a las similitudes argumentales entre estas dos películas, la investigadora Lissette Rolón Collazo (2002) asegura que ambos cineastas siguen la misma fórmula básica de "turistas, guía turístico, artista de éxito que represa del extranjero después de muchos años de ausencia y montaje fingido de la españoladas y algunos de sus rasgos más representativos" (p. 244). Además, Rolón también puntualiza que "en ambas versiones se introduce un elemento de particular relieve: un gitano transterrado que emigró a Madrid y ejemplifica lo éxitos del desarrollo de España" (p. 244).

Atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Román suprime el éxito internacional de Mara/Maravilla, su fama, lujos ostentosos y sus actuaciones musicales. Por otro lado, este cineasta también obvia las situaciones que transcurren en el taller de costura, el enfado que tiene Elvira/Lina con su madre por todo el tiempo que han estado separadas, las escenas de la boda entre Elvira y Pepe, y los momentos que la protagonista vive con Agapito y su mujer, un matrimonio que acoge a la susodicha cuando su madre se va.

En otro orden de cosas, y profundizando en los cambios narrativos presentes en este nuevo *film* con respecto a la obra original, se ha podido comprobar que Ramón reduce los lujos vinculados al nivel de vida de Mara/Maravilla, se modifica el lugar en el que vive la madre de la protagonista, ya que en esta nueva obra no vive en Latinoamérica sino en Londres, y se muestra a una Lina más interesa por la arquitectura que por la pintura artística. Además, en esta nueva obra la trama entre Jaime y Mara es mucho más tranquila, y las escenas vinculadas a la huida de Lina/Elvira son menos angustiosas.

Prosiguiendo con dichas modificaciones, se deben señalar que ambas cintas comienzan de forma distinta. En este sentido, la obra de 1957 inicia su metraje con una actuación televisiva de Maravilla, una famosa cantante que regresa a España para poder ver a su hija Elvira. Dicha noticia alegra a la joven, quien está ansiosa de ver a su madre. No obstante, mientras se produce dicho reencuentro, la protagonista continúa con sus trabajos en el taller de costura. Por otro lado, el film de 1970 muestra como Lina pasea por el Madrid de la época junto a un grupo de turistas capitaneado por Fidel, el guía. Este personaje les enseñan los monumentos más importantes de la ciudad y les explican, con datos ficticios e inventados, la historia de España. Finalizado el tour, los turistas descansan en El Mesón del Gitano, una típica taberna española donde se relajan, consumen, beben y bailan. Como se puede comprobar, el comienzo de estas dos obras es distinto, ya que en la cinta de 1970 la llegada de Mara/Maravilla no se produce hasta casi la mitad de la narración, produciéndose antes otros acontecimientos vinculados con la vida de Elvira/Tina.

Como último punto a estudio, esta investigación analizará las incorporaciones argumentales que Antonio Román realiza en su nueva película. Así, el cineasta orensano muestra a Lina viviendo en un colegio mayor, se aumentan las escenas de la joven en la taberna donde trabaja Peret, se profundiza en el amor entre Andrea y Fidel, y se potencia el carácter seductor de Peret. En este sentido, Román permite que el espectador vea las distintas conquistas que tiene el cantante y cómo pone en práctica sus tácticas de seducción. En consecuencia a esta renovada personalidad, el realizador gallego llega incluso a incorporar un beso entre Mara y él, un hecho que nunca se produce en la cinta original, y que tras ser contemplado por Lina, disgusta a la joven.

Continuando con las aportaciones, Román también introduce nuevas tramas amorosas, muestra a un Fidel más cómico y divertido, narra el amor que Emilio, compañero de Lina,

siente por la joven protagonista, y plasma el éxito que Peret logra con la música, llegando a ser reconocido por la calle.

Una vez establecidas las similitudes y diferencias existentes entre estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas cintas narran una misma historia, pero con grandes diferencias entre sí. No obstante, cabe señalar que dichas discrepancia no alteran el mensaje principal de la cinta, ni cambian el esquema argumental sobre el que se sustentan estas dos narraciones. De este modo, Antonio Román logra exponer de nuevo una historia ya contada anteriormente, otorgándole un enfoque nuevo. Para ello, este director mantiene los elementos básicos de la película original y se los presenta al público de tal forma, que el espectador no se percata de que está viendo algo que ya ha sido narrado. Debido a esto, y a pesar de los cambios, las incorporaciones e incluso las escenas eliminadas, esta tesis doctoral establece que la película de 1970 dirigida por Román es un *remake* libre de base argumental de 1957 filmada por Javier Setó.

Las cinco advertencias de satanás

- Original: *Las cinco advertencias de satanás* (Isidro Socias, 1938)
- Primer *remake*: *Las cinco advertencias de satanás* (José Luis Merino, 1970)

En 1938, el cineasta Isidro Socias[207] estrena la que será su última película como director cinematográfico, una obra titulada *Las cinco advertencias de satanás*. Esta cinta, una comedia rodada en blanco y negro, y protagonizada por Modesto Cid y Fina Conesa, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela en 1935. Atendiendo a la película a estudio, esta investigación debe señalar que se trata de la primera adaptación cinematográfica de dicha obra de teatro.

Profundizando en la obra de teatro de 1935, Jardiel Poncela presenta una comedia estructurada en cuatro actos y ambientada en dos ciudades distintas, Madrid y Niza. Además, cabe señalar que dicha pieza teatral se desarrolla en la actualidad de la época, mostrando los

[207] Previamente, en 1936, Socias había codirigido junto a Juan Parellada la obra cinematográfica *Incertidumbre*, una cinta dramática producida por Hispana Films.

acontecimientos que los personajes de la obra viven en tan sólo tres meses[208], siendo esta la secuencia temporal de esta narración.

Atendiendo al argumento de esta comedia, Jardiel Poncela narra la historia Félix, un hombre de mundo con un gran éxito con las mujeres. Cuando Félix se cansa de ellas y no quiere ningún tipo de relación con las susodichas, se las cede a su amigo Ramón a cambio de una pequeña cantidad económica. Una noche, un extraño y misterioso personaje visita al protagonista de la historia. Es el propio Satanás en persona quien acude en busca de Félix y le advierte que una inminente desgracia caerá sobre él, pero será el simple hecho de intentar evitarla lo que hará que se produzca. Por ese motivo, Satanás le hace cinco advertencias, todas vinculadas con su vida amorosa. Desde esa misma noche, la primera advertencia se lleva a cabo, ya que Félix conoce a una mujer llamada Coral. Cuando el protagonista se enamora de ella, el segundo aviso se habrá cumplido. En lo que respecta a la tercera de estas profecías, y como bien señaló el diablo, el amor que siente Félix por Coral no puede ser correspondido ya que ella es hija suya y debe romper dicha relación. Por lo tanto, este personaje renuncia a ella y la pone en brazos de Ramón, cumpliéndose así la cuarta profecía. La quinta y última sucede tres meses después de que Coral y Ramón comiencen una relación, ya que Félix será abuelo, una gran preocupación para este protagonista debido a que tendrá que aceptar que su vida de mujeriego se ha terminado y comienza una nueva etapa como abuelo de su primer nieto.

Tras el estudio de esta obra teatral, se ha podido comprobar que la nueva pieza de Jardiel es la menos cómica del dramaturgo madrileño, y también la más desconocida. No obstante, y a pesar de su escasa popularidad, el autor no duda en tratar temas transcendentes y reflejar en sus personajes cierta filosofía de la vida, profundizando así en el paso del tiempo, la juventud y la aceptación de las diferentes etapas del hombre.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, en 1938, tres años después del estreno de la obra de Jardiel sobre el escenario del Teatro de la Comedia de Madrid, el cineasta Isidro Socias realiza la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral. Cabe destacar que esta película mantiene el título de la obra de teatro de referencia, evitando así realizar ninguna modificación en este aspecto.

[208] El periodo de tiempo es del 13 de marzo al 13 de junio.

Atendiendo al equipo técnico y artístico de la obra a estudio, esta investigación debe señalar el trabajo de Isidro Socias, director de la cinta, y el de Enrique Jardiel Poncela, guionista de la misma. Como se puede comprobar, el propio autor de la pieza teatral de referencia se encuentra involucrado, y es partícipe director, de la primera adaptación de su obra. Profundizando en el resto de departamentos, Jaume Mestres, Jaime Piquer y Alberto G. Nicolau fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje del *film*, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, Socias cuenta con actores y actrices de la talla de Modesto Cid, Fina Conesa, Félix de Pomés, Roberto Font, José María Lado, María Teresa Moreno, Julio Peña, Pastora Peña, Enriqueta Villasiul y Luis Villasiul, entre otros.

Con dicha obra, Socias presenta al público una comedia sonora, rodada en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos. Cabe destacar que actualmente esta película carece de ejemplares conservados de la misma, lo que imposibilita el visionado directo del contenido filmado, dificultando el estudio de la misma. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de este proyecto cinematográfico, Socias cuenta con la colaboración de la compañía Nave, obteniendo así el respaldo de la producción privada. En este sentido, y como señala el investigador Enrique Sánchez (2003), esta nueva financiación es una tendencia "que surge para dar cobertura a empresas y profesionales del cine" durante la Guerra Civil" (p. 117).

Profundizando en la historia narrada por Isidro Socias, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta a estudio, esta investigación ha decidido utilizar como base argumental la sinopsis narrativa recogida por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (1998) en su libro *Catálogo del cine español. Films de ficción (1931 – 1940). Volumen F-3*:

> En el recibidor de una vivienda de lujo el mayordomo comenta con un cartero algunos pormenores de la agitada vida sentimental de su señorito. Félix de Iracheta disfruta de una buena posición y tiene fama de madurito interesante en los círculos sociales de Madrid, pero no encuentra el amor de su vida. Cuando pierde interés por una mujer, cosa por lo demás bastante frecuente, entra en escena Ramón Orellana, su amigo y cómplice, con la misión de atender y consolar a la amante caída en desgracia. Félix es hombre agradecido y cuando finaliza una relación ordena a su administrador que extienda un cuantioso cheque a favor de la chica de turno. Y, por supuesto,

también gratifica los buenos oficios de Ramón con una generosa aportación. Sin embargo, Félix ya se ha cansado de perseguir la felicidad en el amor y resuelve poner fin a su vida… mundana. No más mujeres; eso es. Hasta el momento, Alicia es la última chica seducida y desestimada por Félix, y la próxima novia de Ramón, según la rutina de costumbre. Isidro, el administrador, prepara el cheque correspondiente, pero ella lo rechaza con dignidad y se marcha. Esa misma noche, en la sala, los dos amigos divagan sobre las trampas del destino, cuando empiezan a notar una presencia extraña e intangible: Satanás en persona. Sintiéndose aludido y con cierto aire jocoso, comparece para prevenir a Félix sobre ciertas desgracias que se ciernen sobre él de manera inminente. Precisamente las provocará al tratar de evitarlas y nada podrá hacer para escapar a su destino adverso. Ante la perplejidad de Félix, el Diablo le hace las siguientes advertencias: una, conocerá a una mujer; dos, se enamorará de ella y ella de él; tres, se arrepentirá de quererla; y cuatro, la dejará en manos de un rival en amores. Además, una quinta advertencia le llegará al cabo de tres meses. En cuanto Satanás desaparece, una sonámbula irrumpe en la sala por la puerta de la terraza. Se trata de una vecina huérfana llamada Coral, una hermosa joven que se encuentra al cuidado de un desconocido tutor. Una atracción mutua empieza a nacer entre tan insospechados vecinos, pero Félix, temiendo romper su decisión y enamorarse, emprende viaje hacia la costa en busca de sosiego. Coral queda desconsolada por su partida y también opta por ir a la playa. El destino -¿cómo no?- la lleva a registrarse en el mismo hotel en el que se encuentra Félix, el hotel Bajamar, donde casualmente también se aloja Ramón. La chica aprovecha este azar para brujulear por sus estancias y seducir a Félix. No por mucho tiempo. Por si faltaba alguien, el administrador Isidro, acompañado de Alicia, llega al hotel para revelar que es el tutor de Coral y que la chica es huérfana sólo a medias, puesto que, en realidad, es hija de Félix y de una antigua amante emigrada a América. Como no lo sabe, la joven sigue, erre que erre, obstinada en enamorar al otoñal casanova. Por su parte, Félix debe adaptarse a su inesperada condición de papá de Coral, su contumaz pretendiente, y se las ingenia para emparejarla con Ramón bajo firma compromiso matrimonial. Tal como dijo, las advertencias de Satanás se han ido cumpliendo al pie de la letra. Por lo que se refiere a la quinta, llegará por carta tres meses después, anunciando el embarazo de Coral. Para Félix un nieto es una desgracia….¡significa vejez! (p. 78).

Como se puede comprobar, la cinta de 1938 respeta fielmente la historia narrada en la obra teatral de referencia. Profundizando en esta apreciación, el investigador Ángel Comas (2005), autor del libro *Diccionari de Llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930 – 1975)*, califica la nueva obra de Socias como "una adaptación fidedigna de la corrosiva comedia de Jardiel" (p. 64).

Continuando con el estudio de esta obra, esta investigación ha podido observar que en este nuevo proyecto cinematográfico se mantiene la esencia de la pieza teatral de referencia, se transmiten los mismos valores que en el libreto original, y se respetan los personajes protagonistas, junto con sus tramas y objetivos personales. Además, esta nueva historia también cuenta con los giros argumentales recogidos en la obra de 1935 y con un desenlace idéntico al que Enrique Jardiel Poncela escribe en su pieza teatral.

En otro orden de cosas, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1938, esta tesis doctoral debe señalar la existencia de varios fotogramas de la película a estudio en este epígrafe. Este material, digitalizado y conservado por la Filmoteca de Cataluña, muestra varias escenas de la nueva obra de Socias, entre las que se puede ver a Coral, Félix, Issac, Pedro y Ramón. Además, durante el estudio de estas imágenes se ha encontrado la presencia de una mujer no mencionada en la sinopsis de referencia, Silvia, novia de Ramón según las descripciones que tienen estas fotografías.

Por otro lado, y a través de estos fotogramas, se puede comprobar la teatralización de los decorados y la gran cantidad de escenas rodadas en interiores, ya sean en la habitación de un hotel, la casa de Félix o el despacho del protagonista. Estos detalles hacen presuponer que la obra de 1938 fue rodada en estudio, y por ese motivo las ventanas de las habitaciones siempre están con las cortinas cerradas y la decoración empleada da la sensación de que dichas estancias son decorados y no lugares reales. No obstante, existe un fotograma, de todos los recuperados hasta la fecha, donde se muestra a los dos protagonistas en el exterior, una escena en la que se ve a Ramón y Coral saliendo del hotel de Niza.

Profundizando en las acciones que se ven en este material gráfico, se puede observar la relación de Félix con Coral, la presencia de Alicia, la rivalidad de Ramón y Félix, los enfados de Issac con respecto a la contabilidad y la decepción ocasionada al descubrir que Coral es hija de Félix, y por lo tanto no podrá ser su novia. Cabe destacar que ninguno de los

fotogramas rescatados de la cinta muestran la presencia de Satanás, ni del momento en el que este personaje cita las cinco advertencias que le da a Félix.

En último lugar, y atendiendo a la recepción de la obra por parte del público, este *film* estuvo 15 semanas en cartel[209], a pesar de que la prensa de la época destacaba la "abrumadora pesadez" (*Claridad*, 03/03/1938, p. 3) de la nueva cinta de Isidro Socias y juzga el "suprefascismo de su autor" (*Mundo Obrero*, 15/07/1938, p. 80).

Por otro lado, en 1970, treinta y dos años después del estreno de la cinta de Isidro Socias, el director, guionista y productor madrileño José Luis Merino presenta su nueva película titulada *Las cinco advertencias de Satanás*. Esta obra, una coproducción hispanoportuguesa[210] protagonizada por Arturo Fernández y Cristina Galbó, es la segunda adaptación cinematográfica nacional de la obra de teatro de Enrique Jardiel Poncela titulada de igual forma que la película a estudio en este epígrafe.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1970, esta investigación destaca el trabajo realizado por José Luis Merino, director y guionista de la cinta a estudio. Profundizando en esta última función cinematográfica, Merino cuenta con el ayuda de María del Carmen Martínez Román, Francisco Nicholson y Martinho Simões para la redacción del guión de esta película. Continuando con el resto de departamentos, esta nueva cinta cuenta con Francisco de Castro, José Luis Navarro, Emanuele Di Cola y José Antonio Rojo, profesionales encargados de la producción, la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. Por otro lado, la película de 1970 está protagonizada por Arturo Fernández, Cristina Galbó, Américo Coimbra, Magdalena Iglesias, Eduardo Fajardo, Juan Cortés y Luís Filipe, entre otros.

Con esta obra, Merino presenta una comedia sonora, rodada en color y con una duración de 104 minutos. En lo que respecta a la producción del *film*, las empresas encargadas de dicha función fueron Hispamer Films e Ibérica Filmes. Por otro lado, cabe destacar que la obra de 1970 transcurre en Estoril, Oporto y Lisboa, trasladando así la narración a tierras portuguesas.

[209] Martín, F. (2008) *Retrato de un espejismo. El cineasta Francisco Camacho*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
[210] El título en portugués de esta obra es *Os cinco avisos de Satanás*.

Profundizando en el argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, Merino narra la historia de Félix, un hombre mujeriego y con una gran fortuna, que no logra encontrar el amor verdadero. Después de dejar a su última pareja, y en compañía de su amigo Juan, Félix recibe la visita de Satanás, un oscuro personaje que le notifica cuatro de las cinco advertencias amorosas que le ocurrirán en un breve periodo de tiempo. Dichas advertencias son las siguientes: conocerá a una nueva mujer esa misma noche, se enamorará de ella derribando a su rival (Juan), se arrepentirá y deberá dejar que la joven se marche de nuevo con su amigo. Finalmente, la quinta advertencia la descubrirá dentro de nueve meses después de la partida de la susodicha. Tras aquella misteriosa aparición, esa misma noche Félix conoce a Coral, su nueva secretaria, confirmándose así la primera de las cinco profecías. Poco a poco, y durante todo la obra cinematográfica, este personaje verá como todas y cada una de las advertencias de Satanás se van cumpliendo, ya que Félix se enamora de ella, poco después se la quita Juan, y en esos instantes el protagonista descubre que la joven es su hija, fruto de una relación pasada, por lo que su futura historia de amor es imposible. Este giro de los acontecimientos hace que Coral y Juan terminan finalmente juntos. Varios meses después de todo lo ocurrido, la última advertencia del diablo se cumple, ya que Félix descubre que pronto nacerá su primer nieto.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, esta investigación debe señalar que actualmente la cinta de 1970 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite un visionado directo del material filmado por el director madrileño encargado de este proyecto.

Como se ha podido comprobar a través de la sinopsis recogida anteriormente, y al igual que en la película de 1938, José Luis Merino también mantiene la historia de referencia en esta nueva cinta. De este modo, el cineasta madrileño respeta el mensaje principal de la pieza teatral, las tramas claves de la historia de 1935 y a los personajes protagonistas. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, la principal diferencia es que la cinta de 1970 desarrolla su historia en tierras portuguesas, mientras que la película de 1938 lo hace en Madrid y Niza.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista barcelonés Antonio Martínez Tomás asegura en el diario *La Vanguardia Española* (28/08/1970) que la obra de 1970 carece de ingenio, fantasía y experiencia. Además, Martínez Tomás considera que el "fallo principal

radica en el guión, pobre y monótono, y también en la mediana calidad de los diálogos" (p. 25). Por otro lado, y profundizando en el proceso de adaptación, esta diario explica que la "la trasposición a la pantalla se ha hecho con poca soltura y una mínima dosis de intención y gracias. Al realizador, José Luis Merino, le ha faltado base suficiente para dar al filme mayor consistencia" (p. 25).

Continuando con esta crítica cinematográfica, y destacando los aspectos positivos del *film*, Martínez Tomás alaba los lugares lusos utilizados para la filmación de la cinta. Según este periodista, "los fotogramas de Estoril, Cintra, Oporto, etcétera, presta un gran encanta a la realización" (p. 25).

Por otro lado, el crítico cinematográfico Antonio de Obregón también analiza para el periódico *ABC* (06/02/1971) nueva cinta de José Luis Merino En dicho artículo, este experto afirma que "los actores españoles y portugueses se han compenetrado, la película es muy digna, técnicamente bien resuelta y se ha hecho cine respetando la comedia que ofrece, como es natural, un diálogo del que carecen tantas comedias cinematográficas nuestras" (p. 61). Además, Obregón asegura que "la labor del director, […], ha sido muy certera, navegando con soltura entre lo real y lo imaginado, que sirve de contrapunto" (p. 61). Como último punto a destacar, este periodista alaba los exteriores empleados para el rodaje de esta obra, la interpretación del actor protagonista y ciertas escenas vinculadas con la escena del diablo y sus advertencias.

Como se puede comprobar, estas dos críticas cinematográficas muestran opiniones contrapuestas, donde se juzgan y valoran ciertos aspectos de la obra de 1970. A través de estas fuentes de información, esta investigación ha podido observar que la nueva cinta de José Luis Merino tuvo una acogida dispar, siendo alabada y criticada a partes iguales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizarán en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de comenzar con dicho análisis comparativo, esta investigación debe recordar que actualmente la cinta de 1938 carece de ejemplares conservados de la misma, por lo que el estudio entre ambas piezas se realizará a partir de la sinopsis argumental de dicha obra.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estas dos cintas, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es la incorporación del color en el metraje de 1970, un avance técnico totalmente ausente en la obra de 1938. A pesar de esta discrepancia, ambos proyectos fílmicos son obras sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y cuyo argumento se basa en una obra teatral común. En cuanto a la duración de estos dos largometrajes, la película de 1970 es más larga que la cinta original.

En otro orden de cosas, esta investigación debe señalar que ambas cintas transcurren en periodos de tiempo distintos, ya que cada una de ellas se desarrolla en la actualidad del momento en el que fue filmada. De este modo, la película de 1970 muestra una sociedad más actual y moderna que la cinta original. Además, y profundizando en los lugares donde se desarrollan estas dos obras cinematográficas cabe destacar que la película de 1938 transcurre en Madrid y Niza, como en la pieza teatral de referencia, mientras que la obra de 1970 se contextualiza en tierras portuguesas.

En relación a dichas actualizaciones argumentales, el director madrileño de la cinta de 1970 incorpora a su obra música de la época, nuevos *looks* estéticos acordes al momento de grabación del film e, incluso, ciertas escenas en las que se ven a las mujeres protagonistas con poca ropa, un contenido impensable a finales de los años 30.

Por otro lado, se ha podido comprobar que las dos cintas a estudio en este epígrafe están protagonizadas por Félix, Alicia, Satanás, Coral y el mayordomo que trabaja para Félix, siendo éstos los personajes principales en ambas narración. En este sentido, Socias y Merino también respeta las mismas tramas personales, arcos argumentales, objetivos y motivaciones a lo largo de sus historias. Continuando con los personajes, la obra de 1970 modifica el nombre de Ramón Orellana e Isidro, quienes pasan a llamarse Juan e Issac, respectivamente, en esta nueva adaptación.

Atendiendo a las similitudes argumentales, se debe señalar que estas dos obras narran una misma historia. En este sentido, se ha podido comprobar que Socias y Merino utilizan un esquema narrativo común en el que están recogidos todos los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia. De este modo, e independientemente de que los elementos secundarios presentes en cada *film* se alteren o se adecúen al presente, la estructura base permanece siempre intacta.

Profundizando en dichas semejanzas, estos dos proyectos cinematográficos muestran a un hombre mujeriego que rápidamente se cansa de las mujeres con las que está. Esta forma de vida le pasa factura cuando el mismo Satanás en persona interrumpa en su salón y le lanza cinco advertencias relacionadas con su vida amorosa. Poco a poco, y pesar de reticencia inicial, el protagonista ve como cada una de esas cinco profecías se van haciendo realidad. Atendiendo a dichos avisos, el diablo le advierte de que se enamorará de una persona con la que no podrá mantener una relación, y acabará entregándosela a su amigo. Estas advertencias se cumplen cuando Félix se enamora de Coral, quien resultará ser su hija, y por lo tanto, el protagonista no podrá continuar su relación con ella. Como punto final, Félix ve como su alocada vida da un giro drástico cuando le anuncian que va a ser abuelo, siendo este un punto de inflexión importante para él.

En lo que respecta a las modificaciones, y como se ha podido comprobar, la cinta de 1970 cambia la forma en la que el protagonista conoce a Coral, se altera el final entre Alicia y Félix, quienes retoman su relación, y se producen ciertas variaciones en la manera en la que el joven truhán descubre que Coral es su hija, ya que es él quien ve una foto de la madre de Coral y al instante se da cuenta de su vinculación familiar con la joven.

Continuando con dichos cambios narrativos, se debe señalar que la obra de 1970 adecúa su historia al presente, lo que ocasiona ciertos cambios, actualizaciones y modificaciones con respecto al *film* original. No obstante, y debido a que la película de 1938 carece de ejemplares conservados, esta investigación no podrá profundizar en más diferencias argumentales.

Por otro lado, y en lo que respecta a las incorporaciones argumentales, Merino dota de una mayor presencia narrativa al personaje de Alicia, muestra varias visitas del diablo, desarrolla de una forma más profunda y detallada la relación entre el protagonista y la joven Alicia, y recoge una mayor rivalidad entre Félix y su amigo Juan. Además, este *film* también cuenta con nuevas escenas en tierras portuguesas, lugar donde transcurre la acción en la cinta de 1970. Así, el espectador podrá conocer a su gente, sus costumbres y sus paisajes.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y a pesar de que se han realizado ciertos cambios narrativos, todos ellos de carácter secundarios, esta investigación debe señalar que ambas piezas narran una historia común en la que se respetan los acontecimientos clave de la

obra teatral de referencia. En este sentido, estas dos películas mantienen un mismo esquema narrativo, que permanece invariable en todo momento. Así, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1970 dirigida por José Luis Merino es un *remake* semipuro de actualización temporal de la obra de 1938 filmada por Isidro Socias.

Varietés

- Original: *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954)
- Primer *remake*: *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971)

En 1954, el director y guionista madrileño Juan Antonio Bardem estrena su nueva película titulada *Cómicos*. Con esta obra, el cineasta presenta su primer largometraje de ficción en solitario, ya que tan sólo un año antes, este realizador había codirigido junto a Luis García Berlanga la película titulada *Esa pareja feliz* (1953). Con estas dos piezas cinematográficas, Bardem comienza su carrera por el séptimo arte nacional, un medio artístico en el filmará más de veinticinco películas.

Profundizando en la obra a estudio en este epígrafe, Bardem presenta una historia dramática en la que se retrata el complejo y competitivo mundo del teatro. Con este *film*, el cineasta se adentra, casi de forma documental, en el día a día de una compañía de teatro, realizando así "un homenaje a su familia y un testimonio de su infancia" (Cerón, 1999, p. 104). Cabe destacar que este director era hijo de cómicos[211], por lo que este hecho, y como señala Juan A. Ríos Carratalá (2000) en su libro *El teatro en el cine español*, "le aportaba un conocimiento de primera mano de una realidad que, de acuerdo con sus concepción estética e ideológica, intentó reflejar en *Cómicos*" (p. 12).

No obstante, y antes de profundizar en el estudio detallado de la cinta de 1954, esta investigación quiere mencionar los cambios cinematográficos que se produjeron en la década de los años 50. En este periodo de tiempo, y como señala el investigador Juan Francisco Cerón (1999) en su artículo *El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*, el cine español sufre "una serie de interesantes novedades" (p. 23) que se "sustancian en los intentos de desarrollar una

[211] Sus padres eran los actores y cómicos Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro.

estética realista que dé cuenta de los problemas sociales del país, lo que va acompañado de un intenso movimientos cultural en torno al cine" (p. 23). A lo largo de dicha década, el séptimo arte español comienza a introducir el realismo en la gran pantalla, mostrando la actualidad de la época en sus argumentos, e intentando que sus historias contengan cierta crítica social. De este modo, este medio artístico reduce la producción de películas de contenido propagandístico o evasivas, es decir, un tipo de cine propio de la Guerra Civil española y de los años de la posguerra, para descubrir nuevos horizontes.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de la nueva obra de Juan Antonio Bardem, esta tesis doctoral debe destacar el trabajo realizado por el cineasta madrileño, ya que este profesional fue el encargado de dirigir y guionizar la cinta de 1954. De este modo, Bardem será responsable de dos importantes puestos dentro de la realización del *film*[212]. Por otro lado, y continuando con el resto de departamentos, esta obra contó con el trabajo de Isidro B. Maiztegui, Ricardo Torres, Antonio Gimeno y Bernardo Ballester, profesionales que se encargaron de la música, la fotografía, el montaje, y los decorados utilizados en el *film*, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, este largometraje estuvo protagonizado por Elisa Galvé, Fernando Rey, Emma Penella, Mariano Asquerino, Rosario García Ortega, Rafael Alonso, Arsenio Freignac, Manuel Alexandre, Arturo Marín, Matilde Muñóz Sampedro y Carlos Casaravilla, entre otros.

Con esta obra, Bardem presenta al espectador una película dramática, rodada en blanco y negro, con una duración de 92 minutos, y categorizada dentro del cine sonoro español. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de la cinta a estudio en este epígrafe, este *film* fue llevado a cabo por la empresa nacional Unión Films, una compañía fundada por Eduardo Manzanos y Arturo Marcos en los años 50. Como último punto, esta investigación debe señalar que la distribución de la misma estuvo a cargo de la compañía CEA Distribución.

Atendiendo al argumento de esta cinta, Bardem narra la historia de Ana Ruiz, una joven actriz de teatro que trabaja en una compañía llamada Soler-Salas. En ella, la

[212] Por otro lado, se debe señalar que Juan Antonio Bardem también formó parte del elenco actoral de la obra de 1954. En ella, Bardem dio vida a un atrecista, un personaje secundario y carente de peso narrativo que aparece en varias ocasiones dentro de la obra.

protagonista interpreta pequeños personajes secundarios con escaso diálogo, un hecho que impide que la joven pueda demostrar todo lo que sabe.

Con el paso del tiempo, y tras comprobar que su situación dentro de la compañía no mejora, Ana comienza a mostrarse más ambiciosa y decide no rendirse en su lucha por obtener un papel protagonista. A pesar de estos complicados momentos, la joven no duda en anteponer su éxito personal al amor que siente por Miguel, un compañero de profesión que se ha enamorado de ella. Cabe destacar que el joven llega a pedirle incluso que se case con él, pero la protagonista rechaza la propuesta y continúa centrada en sus metas profesiones.

Durante una de las reuniones que realiza la compañía con todo el equipo, se anuncia el estreno de *El cielo no está lejos*, una comedia que Ana considera que es perfecta que ella protagonice, ya que el resto de las actrices no encajan en dicho papel. No obstante, el papel protagonista finalmente es para Carmen, ya que es la primera actriz de la compañía, y cuenta con un gran renombre artístico en el mundo teatral.

Tras conocer la decisión final de los responsables de este nuevo estreno, Ana decide abandonar su sueño, y se marcha de la compañía. En esos duros momentos, la joven actriz conoce a Carlos Márquez, un empresario que le propone ser la protagonista de un futuro proyecto, siempre y cuando la muchacha se convierta en su amante.

Pasados unos días, Ana acepta la proposición de Carlos, sin saber que Carmen no podrá protagonizar el estreno de la obra, debido a que está enferma. Ante el débil estado de salud de la actriz protagonista, Ana es llamada para sustituirla, teniendo que ser ella la que protagonice la obra *El cielo no está lejos*. Durante su actuación, la joven logra una interpretación perfecta. No obstante, y tras cumplir de la mejor manera posible su cometido dentro de la obra, la veterana actriz logra recuperarse y retoma unos días después su papel. Esta situación hace que Ana cambie de idea y decide no entregarse a Carlos, ya que quiere continuar esperando a que llegue pronto su oportunidad de oro en el teatro.

Como se ha podido comprobar, la cinta de 1954 muestra la vida de un pequeño grupo de actores que forman parte de una compañía teatral. A través de esta película, el espectador descubrirá una realidad completamente alejada del imaginario popular, ya que en ella se rompe la imagen estereotipada y preconcebida del lujo y el glamour vinculado a los actores.

En este *film*, el director madrileño plasma la dureza y la monotonía que están presentes en la profesión de actor. Para ello, y como señala el investigador Juan A. Ríos Carratalá (2000) en su libro *El teatro en el cine español*, Juan Antonio Bardem "muestra a los cómicos en el tren, cansados porque aprovechan las noches para desplazarse sin perder un solo día de representación, en unos rutinarios ensayos […], en unas representaciones convencionales y aburridas en las cuales participan sin el más mínimo entusiasmo" (p. 15).

Continuando con el estudio de esta cinta, se debe incidir en el personaje de Ana Ruiz, una joven actriz que aspira a triunfar. A través de ella, Bardem se introduce en el universo de la compañía, en la forma en la que se trabaja, en la precariedad de los sueldos, en los celos, las rivalidades y en la gran competitividad que existe entre ellos. Además, se debe destacar que la voz en *off* de este personaje es utilizada en varias ocasiones como narradora ocasional.

Profundizando en la personalidad de la protagonista de este *film*, Bardem muestra a una joven independiente, con unos objetivos claros en la vida y con la determinación suficiente para alcanzarlos. No obstante, este personaje no busca el éxito a cualquier precio, ya que la autenticidad está por encima de esos logros. Con respecto a esta idea, el director madrileño desea transmitir el deseo de la protagonista por alcanzar su sueño con dignidad y trabajo, sin perder en ningún momentos sus valores o su ética.

Atendiendo a los aspectos técnicos del *film*, y tras el visionado directo de la obra, se ha podido observar que este cineasta narra una película lineal, sin saltos temporales y con un final abierto. Como se ha comentado anteriormente, la cinta cuenta con características fílmicas propias del documental, utilizando para ello la figura de Ana como elementos conductor. En lo que respecta a la imagen, Bardem presenta una película con tan sólo dos escenas en exteriores, buscando con esto un clima de privacidad y aislamiento para los personajes. Como último punto a descarta, se ha podido comprobar que este director en ningún momento muestra al público que acude a las representaciones teatrales, a pesar de que sí se escuchan sus aplausos.

Por otro lado, y como señala el investigador Juan Francisco Cerón (1998) en su libro *El cine de Juan Antonio Bardem*, esta obra fue "la película de Bardem mejor tratada por la administración franquista" (p. 103), ya que la censura de la época no puso ningún impedimento a la hora de autorizar la realización del *film*. Además, y continuando con la

buena acogida obtenida por las autoridades, cabe destacar que esta cinta "fue declarada de Interés Nacional[213] por la Junta de Clasificación y Censura […] lo que se le concedió una protección equivalente al cincuenta por ciento del coste de producción reconocido" (p. 104).

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a los reconocimientos obtenidos por este *film*, la cinta de 1954 fue seleccionada para acudir al Festival de Cannes. No obstante, la nueva obra de Juan Antonio Bardem no logró hacerse con ningún galardón, un hecho que no impidió que el director acudiese al año siguiente como jurado del certamen. Por otro lado, este proyecto cinematográfico obtuvo el segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1955, y además, fue "elegida por votación de los diversos críticos cinematográficos de un amplio abanico de medios congregados por al revista *Triunfo* como la mejor película española estrenada en 1954" (Cerón, 1998, p. 109).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista catalán Pedro Voltes analiza, para el diario *La Vanguardia Española* (18/05/1954), la obra a estudio en este epígrafe. Dicho escritor establece que esta cinta "equivale a uno de los estudios más profundos y más sagaces que se hayan elaborado en los últimos años acerca de la vida del teatro y sus gentes" (p. 18). Con estas palabras, el crítico alaba el punto de vista que Bardem aporta sobre el universo del teatro, y la forma en la que se refleja ese complejo mundo dentro de esta obra cinematográfica.

Profundizando en este último aspecto, Voltes asegura que "la película se desenvuelve henchida de sustancia, de emoción y de interés, sin necesidad del apoyo de una tramoya complicada, ni de suntuosidades de oropel, ni de apelaciones a la retórica" (p. 18). Además, este escritor barcelonés destaca los primeros planos utilizados en la cinta, los escenarios en los que se desarrollan los acontecimientos y la buena elección del elenco actoral.

Por otro lado, el periodista madrileño Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo de Donald, publica para el periódico *ABC* (07/04/1954), una detallada crónica de la obra de 1954. En ella, Pérez Ferrero critica la poca repercusión que tuvo el *film* en el Festival de Cannes, y define la obra como "el relato de la vida de una compañía teatral, también el canto

[213] Esta investigación debe señalar que dos censores miembros de la Junta de Clasificación y Censura se encontraban disconformes con la categoría otorgada a la cinta de 1954, ya que según ellos, esta obra no reunía las características básicas de dicha condición cinematográfica.

a la vocación de los comediantes que todo lo sacrifican a su profesión y a la gloria que sueñan les dé un día, aunque esa gloria no llegue nunca" (p. 29). Además, este periodista valora positivamente la construcción de los personajes protagonistas, la forma en la que está contada la historia y el buen trabajo que realiza Juan Antonio Bardem.

En otro orden de cosas, en 1971, el director madrileño Juan Antonio Bardem estrena su nueva película titulada *Varietés*. Esta obra, un largometraje melodramático protagonizado por Sara Montiel y Vicente Parra, basa su argumento en el *film* analizado anteriormente. En este sentido, Bardem recupera la historia que él mismo había filmado, diecisiete años atrás, en la película *Cómicos* (1954), un drama rodada en blanco y negro y protagonizado por Elisa Galvé. Cabe señalar que dicha obra original fue la primera cinta que el realizador dirigió en solitario.

Antes de continuar con el estudio de esta cinta, y profundizando en la realización de la misma, esta investigación ha querido destacar unas declaraciones realizadas por el propio Juan Antonio Bardem vinculadas con la película de 1971. Estas palabras, publicadas por el periódico La Vanguardia (01/06/1979), desvelan como iba a ser inicialmente el nuevo proyecto cinematográfico de Bardem. Según este cineasta, la película que él quería hacer iba a ser algo distinto a lo que finalmente se rodó:

> Yo había hecho para Rocío Dúrcal una versión totalmente musical de "Cómicos" que me gustaba mucho, pero que no se pudo hacer. Luego hice una versión más digerible que fue "Varietés". Se cambió la época histórica para que fuera congruente con lo que cantaba Sara Montiel. Me gustó mucho hacerla porque me di cuenta que me interesaba el cine musical, sobre todo en razón del ritmo (p. 35).

Profundizando en este aspecto, el investigador Juan Francisco Cerón (1998) ahonda en lo ocurrido, relatándolo así en su estudio:

> El modo como se llega a esta película es un poco rocambolesco. Bardem había sido contratado por Luis Sanz para hacer Carmen con Rocío Dúrcal. La actriz se quedó embarazada por esas fechas y se suspendió el rodaje, pero Bardem reclamó ante Magistratura de Trabajo el cumplimiento de su contrato. Sanz le propuso hacer una versión totalmente musical de Cómicos, Bardem aceptó entusiasmado, pero

> finalmente no se atrevió. Entonces apareció Eduardo Manzanos, con quien acordó hacer una versión que sería una película con canciones (y no totalmente musical) con Sara Montiel. Bardem se planteó la película como un encargo y como un vehículo al servicio del lucimiento de la actriz, para lo que puso todo su oficio en el empeño (p. 217).

Como se puede comprobar, Bardem tuvo que desechar su idea inicial para supeditarse, como señala la periodista Miguel Pérez Ferreo en la revista Blanco y Negro (30/10/1971), "a la "figura artística" de Sara, aunque el argumento estuviera a su cargo, lo escribiese, o no lo escribiese él mismo. Las limitaciones se establecían, pues, de antemano" (p. 87). Además, cabe destacar que estas imposiciones artísticas y narrativas venían condicionadas por la forma en la que trabajaba el director madrileño. Según explica el periodista Pérez Ferreo, Bardem era un cineasta que no contaba con capacidad económica para poder financiar sus proyectos, por lo tanto, este realizador necesitaba el respaldo de algún productor, o alguna productora, que invirtiese en su nueva película. Este hecho ocasionaba que Bardem no tuviera una libertad creativa absoluta, ya que la persona encargada de financiar la obra era quien tenía la última palabra (p. 87).

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1971, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por el cineastas Juan Antonio Bardem, quien vuelve a ponerse al mando de la dirección y del guión de esta obra. Por otro lado, y continuando con el resto de departamentos, esta película cuenta con Gregorio García Segura, Christian Matras, Antonio Gimeno, José Luis Galicia y León Revuelta fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje, la dirección de arte y el diseño de vestuario empleado en el film, respectivamente. Como último punto a destacar, la cinta de 1971 estuvo protagonizada por Sara Montiel, Vicente Parra, Chris Avram, Trini Alonso, José María Monpín, Antonio Ferrandis, Emilio Laguna, Rafael Alonso, José Morales y Pilar Bardem, entre otros.

Con esta película, Juan Antonio Bardem presenta a los espectadores un drama musical, rodado en color y con una duración de 99 minutos. En lo que respecta a la producción de la cinta, la obra de 1971 estuvo a cargo de las empresas Copercines, Cooperativa Cinematográfica y Exclusivas Floralva Producción, mientras que la distribución de este proyecto estudio fue responsabilidad de la compañía D.C. Films.

Profundizando en el argumento de la obra de 1971, Bardem narra las historias de una compañía de variedades llamada "Varietés 30" que recorre España con gran éxito. En ella, Carmen Soler es la vedete principal, una mujer madura que se niega a dejar los escenarios a pesar del cansancio y de que las fuerzas le empiezan a fallar. Además, en dicha compañía también trabaja Ana, la segunda vedete del elenco, una chica joven cuyo sueño es poder triunfar sobre los escenarios. Cabe destacar que entre estas dos protagonistas existe una gran rivalidad, ya que ambas ven a su compañera como una contrincante.

Por otro lado, y profundizando en la vida sentimental de Ana, se debe señalar que la joven mantiene una relación con Miguel, un músico que comienza a trabajar en la compañía como pianista suplente. Este muchacho intenta apartar a la protagonista del mundo de la actuación, llegando incluso a llevar a sus padres a ver un espectáculo de la joven, momento en el que Miguel se da cuenta ambos buscan cosas distintas y pone fin a su relación. Poco a poco, los días pasan y Ana no alcanza las metas que ella misma se había impuesto. Durante esos duros momentos, un empresario de la compañía llamado Antonio, le propone una sorpresa a cambio de que se deje querer. No obstante, y a pesar de que la joven desea con todas sus fuerzas alcanzar sus sueños, Ana rechaza la proposición y continúa con su trabajo.

Poco tiempo después, la protagonista conoce a Arturo Robles, director del teatro en el que la compañía va a presentar su nuevo espectáculo. Rápidamente, ambos personajes comienzan a llevarse bien, y Ana no duda en insinuar que Carmen le ha robado, una vez más, el papel protagonista de la futura obra. Con el paso del tiempo, Ana y Arturo comienzan una relación, llegando incluso a planear irse a vivir juntos.

Días antes del estreno, Carmen abandona la compañía debido a una discusión con Antonio, siendo este el momento en el que Ana ocupa el puesto de protagonista. Tras los nervios iniciales, la joven logra un buen resultado, y se auto convence de que al día siguiente lo hará mejor. No obstante, Carmen regresa al trabajo y Ana debe dejar el puesto de protagonista. En esos momentos, Arturo le propone una nueva oferta de trabajo a la joven, quién no duda en rechazar, ya que desea alcanzar el triunfo por sus propios medios, y no con la ayuda de nadie.

Una vez establecido el argumento de este nuevo largometraje, y como se ha podido comprobar, Juan Antonio Bardem actualiza la historia base, adecuando así los personajes,

tramas y situaciones al presente, es decir, a la actualidad de la época en la que se rodó dicho *film*. Además, este cineasta también deja atrás la crudeza y seriedad de la compañía de teatro clásica de la cinta original para adentrarse en un mundo de diversión, música, desenfreno y cierto erotismo.

Por otro lado, el director madrileño incorpora a su nuevo proyecto cinematográfico llamativos números musicales que modifican el género teatral de referencia y con los que se busca entretener a los espectadores. En esta cinta, las mujeres vuelven a ser las protagonistas, al igual que lo son sus sueños, sus miedos y sus ganas de triunfar.

En lo que respecta al estreno de la cinta de 1971, y como señala el investigador Juan Francisco Cerón (1998), "la presencia de Sara Montiel […] hizo que fuese multitudinario" (p. 219), ya que la fama de la actriz atrajo a curioso y a admirados que no dudaron en acosar a la protagonista, teniendo que requerirse la presencia de las fuerzas públicas. Además, cabe destacar que la película a estudio en este epígrafe contó con "un gran despliegue publicitario y permaneció mes y medio en cartel, pero la acogida de la crítica fue pésima" (p. 219).

Atendiendo a las opiniones de los expertos cinematográficos de la época, esta investigación ha querido destacar las palabras del periodista Antonio de Obregón publicadas en el diario ABC (06/10/1971). A través de esta crítica, Obregón asegura que "los nostálgicos de las "variétés" no deberán buscar lo que el título les promete, ya que no es precisamente aquel mundo el que se exhume" (p. 80). Además, este escritor sostiene que "tampoco los admiradores de Bardem hallarán en esta ocasión al innovador, al realizador cuya preocupación estética o ideológica le lleve a empresas cinematográficas de categoría intelectual, en busca de nuevos descubrimientos y horizontes" (p. 80).

No obstante, y a pesar de la dureza con la que este crítico cinematográfico comienza su crónica, Obregón no duda en elogiar a la actriz protagonista, y además, alaba el buen trabajo que Christian Matras, encargado de la fotografía del film, realiza a lo largo de la obra. Según este periodista, Matras retrata a la joven actriz como nunca, mostrándola más bella que en ninguna otra ocasión (p. 80).

Como punto y final a este análisis, este periodista resume la obra de 1971 como una producción "distraída, colorista, bien realizada, con una técnica segura y en algunas

ocasiones […] (se puede ver) algo de lo que puede dar la vocación y el gusto por el cine de Juan Antonio Bardem" (p. 80).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación profundizará en las semejanzas y diferencias existentes entre ellas. De este modo, esta tesis doctoral podrá establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos obras a estudio, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color por parte de la cinta de 1971. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas películas son obras sonoras y cuentan una duración similar.

En otro orden de cosas, cabe señalar que estas dos películas están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, ya que ambas narran una historia dramática. No obstante, la película de 1971 combina dicho dramatismo con numerosos momentos musicales, llamativos espectáculos y grandes dosis de diversión, elementos que rompen con la seriedad y la disciplina de la cinta original.

Continuando con este análisis comparativo, se debe señalar que ambos proyectos cinematográficos narran dos formas distintas de hacer entretenimiento. Por un lado, la película de 1954 muestra la vida de un grupo de actores profesionales que pertenecen a una compañía de teatro clásica. En ella, el espectador puede conocer la seriedad y la profesionalidad con la que se trabaja en esa compañía. En ella, los personajes son serios, constantes y rigurosos, buscando siempre la perfección y manteniendo el amor por su profesión. No obstante, en la cinta de 1971, el público observa a un grupo más heterogéneo de personajes, ya que en dichos espectáculos participan vedetes, monologuistas, cómicos, ventrílocuos, personajes forzudos, e incluso, hay un maestro de ceremonia. Como se ha podido comprobar, estas nuevas funciones son mucho más sorprendentes, coloridas, musicales y divertidas, que las obras de teatro que se llevan a cabo en la cinta original.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1971 actualiza el argumento de referencia para adecuarlo al público de la época, suprimiendo así el teatro clásico de la obra de referencia por los nuevos espectáculos musicales de vedetes como protagonistas. A través de estos cambios, y como señala el investigador Juan Francisco Cerón (1998), la película comenzaba a reflejar "la apertura relativa existente al destape y contaba

con escenas de cierto erotismo" (p. 218), un tratamiento argumental impensable durante la realización de la obra de 1954.

En lo que respecta a los personajes, cabe destacar que estas dos obras mantienen a los mismos protagonistas. De este modo, Ana, Carmen, Miguel, Marga, Valdés y Antonio están presentes en ambas películas. No obstante, y debido a los cambios que se han llevado a cabo en el argumento de la obra de 1971, estos personajes no tendrán las mismas profesiones que en la cinta original. Así, mientras que en la película de 1954, Ana, Carmen y Marga son actrices, en la cinta de 1971 pasarán a ser vedetes de una compañía de variedades. Por otro lado, Miguel cambiará el mundo de la interpretación por el de la música.

Continuando con los cambios introducidos en lo que respecta a los personajes, se debe señalar que Juan Antonio Bardem modifica el nombre de Carlos Márquez, quien pasa a llamarse Arturo Robles en la película de 1971. Sin embargo, y a pesar de dicho cambio, en ambas narraciones continúa siendo el dueño del teatro y pareja sentimental de Ana. En otro orden de cosas, Bardem suprime la presencia de Rafael, Matilde, José Luis, Pepito, Antonia, Paco Torres y a Ernesto, e incorpora a Antonio Vargas, Harry, Sandal, Yesper, Los Hércules Brothers, Kimmy y Manolo. Estos nuevos personajes, secundarios en su mayoría, trabajarán en la compañía de variedades realizando diversas actuaciones a lo largo del film, siendo los autores de un sin fin de momentos cómicos.

Atendiendo a las similitudes argumentales, esta investigación ha podido comprobar que estas dos piezas cinematográficas narran una misma historia, ya que ambos proyectos cuentan con una estructura argumental común en la que permanecen invariables los acontecimientos clave de la narración original. De este modo, y a pesar de que el director de estas dos obras actualice el argumento y lo adapte a la sociedad de la época, el esquema narrativo base sobre el que se sustentan ambas obras permanece inalterable. Ante este planteamiento, Bardem respeta el mensaje principal de la obra de 1954 y lo traslada, sin que sufra ningún cambio, a la historia que él mismo narra en la película de 1971.

Profundizando en estas semejanzas, Bardem muestra en sus dos obras, la relación entre Ana y Miguel; los viajes en tren que realiza la compañía; los problemas económicos de la protagonista y sus intentos para que le adelante el sueldo; las conversaciones entre Ana y Marga; las discusiones y celos que se tienen las dos protagonistas; la utilización de la voz en

off durante ciertas partes de los *films*; la desgana generalizada de los artista de la compañía a la hora de realizar los ensayos y la relación sentimental que mantiene Ana con el dueño del teatro.

En lo que respecta a las escenas de la obra original eliminadas en la cinta de 1971, Juan Antonio Bardem comienza suprimiendo la secuencia en la que Ana va al Café de Cómicos, lugar en que busca un nuevo trabajo. Allí, la protagonista habla con Pepe, un corredor de actores que le propone pequeños papeles que ella no duda en rechazar. Además, en dicho lugar la joven también se encuentra con Antonio, el empresario de la obra, quien le pide que vuelva a la compañía, una opción que Ana descarta completamente.

Cabe destacar que en la cinta de 1971, Ana también abandona su trabajo, pero rápidamente regresa. No obstante, el espectador descubre, a través de un conversación entre los personajes, que los responsables de la compañía tuvieron que llamar a la joven para que regresase. De este modo, existe una conversación entre Antonio y Ana, pero Juan Antonio Bardem decide suprimirla y explicarlo todo a través de un diálogo.

Por otro lado, esta película también elimina una discusión entre Ana y Carmen, donde la primera le hecha en cara a la protagonista que actúe como si fuera la propietaria de la compañía, debido al carácter autoritario y mandón con el que trata al resto de sus compañeros.

Continuando con el análisis de estas dos obras, y atendiendo a las modificaciones llevadas a cabo en esta nueva pieza cinematográfica, Bardem cambia las representaciones teatrales de la obra original por nuevas actuaciones de variedades, donde el espectador ve bailar, cantar, grupos de magia, ventriloquía e, incluso, excentricidades. Además, el director madrileño también altera la forma en la que Miguel se va de la obra, ya que en la cinta de 1970 no se ve como este personaje regresa a su pueblo, algo que si está presente en la película original.

Para terminar con las modificaciones, esta nueva cinta también altera el motivo por el que Carmen, la actriz/vedete principal, no puede actuar. En la película de 1954, este personaje está enfermo, mientras que en la cinta de 1971, la susodicha se ha ido compañía

después de una discusión con Antonio. No obstante, en ambas películas Carmen regresa posteriormente a su puesto de trabajo, y Ana debe dejar de sustituirla.

Como último aspecto a estudio en este análisis, esta investigación profundizará en las escenas que Juan Antonio Bardem incorpora a la película de 1971, y que no están presentes en la obra original. Así, y como se ha comentado anteriormente, esta cinta cuenta con nuevos números musicales, canciones y actuaciones ausentes en la cinta de 1954. Cabe señalar que estos espectáculos están en sincronía con el nuevo enfoque narrativo que Juan Antonio Bardem otorga a su obra.

Continuando con las incorporaciones, este cineasta muestra de una forma más pasional la relación sentimental entre Ana y Arturo, llegando a introducir escenas eróticas, desnudos y besos apasionados. En este sentido, se debe señalar que, en general, la nueva obra de Bardem cuenta con un mayor erotismo, sensualidad y pasión que la cinta original. Además, el *film* de 1971 también recoge un beso entre Ana y Miguel, narra como Ana interrumpe una de las actuaciones de Carmen y muestra como la protagonista sueña con triunfar. Para ello, el director añade imágenes de la joven imaginándose cantando delante de un teatro lleno de gente, un sueño que potencia su deseo de triunfar sobre los escenarios.

Una vez analizadas las obras a estudio en este epígrafe, y a pesar de que estas dos películas cuentan con grandes diferencias, se debe señalar que Juan Antonio Bardem mantiene una misma estructura base sobre la que se sustentan sus dos largometrajes. De este modo, e independientemente de los cambios o incorporaciones que se hayan podido realizar en la nueva cinta del realizador madrileño, estas dos películas siempre cuentan con un esquema argumental fijo e invariable. Así, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1971 es *remake* libre de base argumental del *film* de 1954, ambos dirigidos por Juan Antonio Bardem. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Fuenteovejuna

- Original: *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947)
- Primer *remake*: *Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1972)

En 1947, el director y guionista orensano Antonio Román estrena su nueva película titulada *Fuenteovejuna.* Con esta obra, dicho cineasta presenta a los espectadores una cinta dramática en la que se narra el levantamiento de todo un pueblo contra los abusos de poder cometidos por parte de su comendador. Cabe destacar que esta narración basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma que el *film* a estudio en este epígrafe y publicada por el dramaturgo madrileño Lope de Vega en 1619.

En lo que respecta a la pieza de referencia, dicha obra se trata de un drama, estructurado en tres actos, escrito en verso y cuya historia tiene lugar en un pequeño pueblo cordobés llamado Fuente Obejuna. En relación al momento histórico en el que se desarrolla esta obra, Lope de Vega sitúa su trama principal durante el reinado de los Reyes Católicos. Por otro lado, cabe destacar que esta obra teatral forma parte del Siglo de Oro español, y es considerada una de las piezas literarias más famosa de este escritor.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de esta obra teatral, el investigador Pepe Coira (2004) autor del libro *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, resume de la siguiente manera la historia escrita por el dramaturgo madrileño en 1619:

> El drama de Lope narra la sublevación de pueblo de Fuenteovejuna contra su Comendador, quien, por el abuso con el que gobierna, acaba siendo asesinado. Cuando los Reyes Católicos mandan a su pesquisidor para hacer justicia, el pueblo, sometido a interrogatorios y torturas, asume la culpa colectivamente y recibe, por último, el perdón real (p. 117).

Continuando con el estudio de esta obra, y como se ha comentado anteriormente, esta pieza cuenta con tres actos claramente diferenciados por los cambios de escena. Profundizando en el primero de ellos, Lope de Vega comienza su historia mostrando las malas intenciones del comendador de la zona, y además, también introduce la trama amorosa que se va a desarrollar a lo largo de toda la pieza teatral, un trío amoroso entre Laurencia,

Frondoso y el propio comendador. En el segundo acto de esta pieza, el dramaturgo recoge el enlace entre la joven pareja, mientras que el alto cargo busca la forma de vengarse ante tal situación. En lo que respecta al último acto, esta obra refleja como el pueblo se rebela ante los abusos de poder que lleva sufriendo durante un tiempo, matando al tirano que los cometía y logrando, posteriormente, el perdón de los Reyes Católicos.

Profundizando en la obra de referencia, el investigador Georges Güntert (2006), autor del estudio titulado *El arte dramático de Lope de Vega,* sostiene que el dramaturgo madrileño presenta una historia estructurada en "dos líneas argumentales: la de Fuente Obejuna, de contenido, sobre todo, ético y social, y la de Ciudad Real y Almagro, de contenido, sobre todo, político" (p. 454). No obstante, estas líneas argumentales tratan los mismos temas: "la verdadera autoridad en el sistema monárquico […], y los derechos y deberes de los diversos estamentos sociales" (p. 454).

Incidiendo en estas dos tramas principales, se debe señalar que, mientras la primera de ellas "versa sobre la relación conflictiva entre Fernán-Gómez, comendador, y los villanos de Fuente Obejuna, que terminan, afrentados, por rebelarse contra el tirano en nombre del rey y la justicia divina" (p. 454); la segunda "introduce a los Reyes Católicos y a don Rodrigo Téllez, maestre de Calatrava, y versa sobre la rivalidad, […], entre las poderosas órdenes de caballería y la Corona" (p. 454).

Una vez contextualizada la obra de referencia, esta tesis doctoral ha podido comprobar, y así lo recoge el investigador Pepe Coira (2004), que "el texto de Lope de Vega permite dos lecturas extremas y antagónicas: por una parte, la apología de la democracia y la legitimación del tiranicidio; la superioridad de la monarquía absolutista frente al poder feudal, por la otra" (p. 117).

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, en 1947, el cineasta orensano Antonio Román realiza la primera adaptación cinematográfica nacional de dicha obra. En esta ocasión, este proyecto cinematográfico mantiene y respeta el título original de la pieza teatral de referencia.

Antes de proseguir con el estudio de este nuevo proyecto cinematográfico, esta tesis doctoral ha querido señalar el motivo que unía a Antonio Román con la pieza teatral de 1947,

ya que el cineasta orensano llevaba más de diez años queriendo adaptar esta obra a la gran pantalla. Durante su época de estudiante, el director gallego interpretó en el Teatro Universitario los versos escritos por Lope de Vega en 1619, llegando incluso a contar con la colaboración del poeta granadino Federico García Lorca. A partir de estas representaciones, su vínculo con la obra creció, y Román no dudó en que en algún día él sería el encargado de llevar dicha obra teatral a los cines nacionales.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film* a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Antonio Román, director y guionista de la obra. En lo que respecta al guión de esta cinta, este cineasta cuenta con la ayuda de José María Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido y Pedro de Juan Pinzones. Profundizando en el resto de departamentos, Manuel Parada, Heinrich Gätner, Bienvenida Sanz y Sigfrido Burman son los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra está protagonizada por Amparo Rivelles, Manuel Luna, Fernando Rey, Manuel Kayser, Carlos Muñoz, Rafael Calvo, Tony Leblanc, Arturo Marín, Antonio Casas, José Evelio Álvarez y Eduardo Fajardo, entre otros.

Con esta obra, Román presenta a los espectadores una película dramática, rodada en blanco y negro y con una duración de 74 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, este *film* estuvo a cargo de dos compañías, Alhambra Films y C.E.A; mientras que la distribución de la misma fue llevada a cabo por la empresa CEA Distribución.

En otro orden de cosas, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1947, lo que permite un acceso directo y personal al contenido filmado. De este modo, se podrán estudiar los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la nueva cinta de Antonio Román.

Profundizando en el argumento de esta cinta, el investigador Luis Fernández Colorado (1997) recoge en el libro *Antología crítica del cine español (1905 – 1995),* la siguiente sinopsis narrativa de la obra a estudio en este epígrafe. En ella, Fernández Colorado detalla y desarrolla las tramas principales de dicha película, al igual que profundizan en los personajes protagonistas y en sus vivencias a lo largo del *film*:

> El cruel y lascivo Comendador de Fuenteovejuna, odiado por los habitantes de dicha localidad, se desplaza hasta el castillo del Maestro de la Orden de Calatrava con el propósito de vencer las reservas de éste a lanzarse a la conquista de Ciudad Real. Su ausencia será aprovechada por los lugareños para debatir la forma de oponerse a los excesos del Comendador y la manera de saludarle de modo que muestren con ese gesto formulario el rechazo a sus comportamientos libertinos y violentos. Mientras, el joven Frondoso persevera en sus zalemas hacia la bella Laurencia, hija del Alcalde, que las rechaza con fingido desdén. Ya de retorno, el Comendador intenta en vano satisfacer sus bajas pasiones con Laurencia, y el superior eclesiástico de Fuenteovejuna se ve en la desagradable tesitura de tener que reconvenirle por su habitual actitud, inapropiada para una persona de tan alto rango. Ni por esas parece dispuesto a enmendarse, y vuelve a las andadas en pos de Laurencia, pero la escena es interrumpida por Frondoso, quien apunta con su ballesta al desabrido Comendador y le conmina a que se comporte como Señor si espera que los demás se comporten como vasallos. Herido en su amor propio, el Comendador manda a su guardia en busca de Frondoso, aunque ésta se muestra benévola con el proscrito y le deja escapar. Entre tanto, el Comendador debe acudir en auxilio del Maestre de Calatrava, cuya posición en la recién conquistada Ciudad Real peligra, negándose los aldeanos a acudir a la batalla con diversas excusas, mientras que, por su parte, el padre de Laurencia decide otorgar la mano de su hija a Frondoso. Pero el Comendador acaba deteniendo al proscrito y promete colgarle, acelerándose a partir de ese momento los sucesos: el pueblo, encabezado por Laurencia, se subleva y acaba asesinando a su Señor. Cuando el Justicia Real acude en busca de culpables el pueblo entero resistirá las torturas lanzando un grito unánime que los englobará a todos (pp. 214 – 215).

Como se ha podido comprobar a través de este resumen argumental, Antonio Román lleva por primera vez a la gran pantalla la célebre obra de teatro escrita por el dramaturgo madrileño Lope de Vega titulada *Fuenteovejuna* (1619). En ella, el director orensano muestra los abusos de poder que ha tenido que soportar un humilde pueblo andaluz, y la forma en la que éstos se defienden de dichas injusticias, teniendo que justificar posteriormente sus acciones antes los Reyes Católicos. En ella, el espectador puede ver la forma en la que el pueblo se organiza, las reuniones que se llevan a cabo, la negativa a participar en las batallas del comendador y el poder que supone la unificación de todos los vecinos ante las injusticias. Por otro lado, esa película también narra una historia de amor protagoniza por los personajes

principales del *film*, una trama importante en el desarrollo de la obra pero que acaba relegada a un segundo plano.

En otro orden de cosas, y debido a la situación política de la España de los años 40, Antonio Román se encuentra con diversas dificultades a la hora de llevar a cabo su nuevo proyecto cinematográfico, ya que la pieza teatral de referencia contaba, como señala el investigador Rafael Nieto Jiménez (31/06/2015)[214], con un "germen revolucionario (que) debía minimizarse" (s/p). De este modo, y "aunque no se pueda decir que la obra de Lope discutiera el orden social establecido, ni que fuera políticamente subversiva, justificaba la rebelión frente a un poder corrompido y, en definitiva, podía llegar a interpretarse en un sentido revolucionario" (s/p). Profundizando en estos aspectos, dicho investigador explica de la siguiente manera los mecanismos que tuvo que aplicar el director orensano a la hora de adaptar esta pieza teatral:

> Para eludir ese peligro la película no podía cambiar el núcleo argumental, pero sí introducir importantes matices que evidenciaran la necesidad de un orden jerárquico para controlar a las masas. El pueblo se subleva, sí, pero se resalta, más que en el teatro, el papel legitimador de su alcalde […], convertido en su principal líder. Los reyes […], como máxima autoridad judicial, restablecen el orden perturbado. Pero además se resalta su magnanimidad dejando claro que, al contrario que en la obra original, las torturas que padecen los vecinos de Fuenteovejuna no se producen por su orden, sino por la del Maestre de la Orden de Calatrava […]. Para completar el papel regulador de los estamentos superiores, la institución eclesiástica aparece representada por un personaje totalmente original de esta versión, un sacerdote […] que intenta mediar en el conflicto y atemperar los impulsos del comendador.

En este sentido, y tomando como referencia las palabras que Rafael de España (2007) publica en su libro *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, dichas preocupaciones políticas no tuvieron tanta importancia en aquella época, ya que "con los medios de comunicación estrictamente controlados y una oposición inexistente, el régimen tenía muy poco que temer al mensaje expresado por Lope cuatro siglos antes" (p.

[214] Nieto, R. (31/06/2015) Lope de Vega y el cine español (1). *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947). Cine y televisión. *Rinconete.* Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_15/31072015_01.htm

16). En relación a los aspectos tratados anteriormente, el investigador Pepe Coira (2004) resume de la siguiente manera las diversas lecturas de este *film*:

> La *Fuenteovejuna* de Román puede leerse políticamente como una brillante puesta en escena de conceptos fundamentales para el régimen franquista en los años del aislamiento internacional. La película es, por una parte, una encendida defensa de la religión católica como instrumento de ordenación social; por otra parte, […], es una oportuna apología de la monarquía (en sentido estricto y también en el de sistema de poder unipersonal) y de la correspondiente estructura jerárquica (pp. 119 – 120).

En otro orden de cosas, y dejando de lado dichas limitaciones políticas, esta investigación también debe señalar que la nueva película de Antonio Román no duda en eliminar la teatralidad base de la pieza de referencia, utilizando para ello grandes decorados con los que se muestra amplitud y grandiosidad, rodando en exteriores e, incentivando así, el dinamismo en la acción principal de la obra. Además, este *film* recoge la trama amorosa entre Laurencia y Frondoso, dotando así cierto sentimentalismo a la cinta.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista logroñés Horacio Sáenz Guerrero analiza para el diario *La Vanguardia Española* (15/05/1948) la obra a estudio en este epígrafe. A través de dicha publicación, este experto cinematográfico recoge las perspectivas que el público de la época tenía con respecto al estreno de dicho *film*. Según Sáenz Guerrero, los espectadores, entre los que él mismo se incluye, esperaban ansiosos la llegada de esta película, una obra que contaba con importantes colaboraciones y con un alto presupuesto cinematográfico. Como es lógico, estos elementos auguraban perspectivas favorables para la cinta de 1947, por lo que "no era insensato suponer que "Fuenteovejuna" reuniría calidades cinematográficas de consideración" (p. 12). No obstante, y como posteriormente señala este periodista, la obra de 1947 no cumplió con las expectativas preestablecidas.

Continuando con esta crítica, Sáenz Guerrero asegura que la realización no estaba a la altura, y el guión de la misma daba "paso a excesivas interferencias que (disgregaban) […] el cuerpo del asunto propiamente dicho" (p. 12). Además, y prosiguiendo con los aspectos negativos que este periodista recoge en su valoración, se establece que esta obra "no ha sabido hallar el justo tono dramático" (p. 12) de la obra teatral de referencia.

No obstante, y como señala este experto cinematográfico, la película de 1947 también cuenta con aspectos positivos y reseñables. En este sentido, Sáenz Guerrero alaba los elementos estéticos y artísticos del *film*, incidiendo en la gran figuración con la que cuenta la cinta. Además, dicho periodista también asegura que los diálogos de la cinta poseen "dimensiones literarias de excepción" (p. 12). Por otro lado, y en lo que respecta al trabajo realizado por Antonio Román, el crítico Sáenz Guerrero establece lo siguiente:

> Antonio Román […] ha concretado secuencias […], de indudable valía, para, en cambio, ceder al puro juego plástico, a la anécdota marginal y a la tentadora escenografía de las fiestas en la plaza, gran parte de los imprescindibles valores que debía haber acumulado en el desarrollo del argumento, a fin de darle la energía y el verismo de que carece, a fin de proporcionarle continuidad y unidad dramática, fundamentales factores de cuya ausencia "Fuenteovejuna" se resiente de manera irremediable (p. 12).

Como se puede comprobar a través de la cita recogida anteriormente, Sáenz Guerrero elogia ciertas secuencias del *film* a estudio en este epígrafe, pero considera que el cineasta de la cinta cede ante las estética y lo visual de la historia, dejando en ciertas ocasiones de lado la energía necesaria que la película necesita y la veracidad de los actos que transcurren en la pantalla.

Por otro lado, el diario *ABC* (21/11/1947) también analiza y valora la cinta a estudio en este epígrafe. En este periódico se incide en el trabajo de los guionista del *film*, y en la forma en la que adaptaron la obra teatral de Lope de Vega a la gran pantalla. Desde un principio, dicha artículo explica que los adaptadores tomaron como referencia tanto la pieza teatral de 1619 como los hecho reales que ocurrieron en el lugar. De este modo, estos profesionales "han hecho, sobre todo, hincapié en el verdadero protagonista de la obra, que es la villa misma de Fuenteovejuna, y han logrado, en progresión impresionante, ir reduciendo a los personajes humanos a proporciones mínimas" (p. 16). Además, este medio de comunicación asegura que al dotar de protagonismo al pueblo donde se desarrollan los acontecimientos y a su población global, la película elimina el individualismo de los protagonistas, para atraer, "por la ley de la perspectiva, al primer plano dramático la personalidad comunal" (p. 16).

En lo que respecta a los puntos positivos de la película a estudio, esta crítica alaba el trabajo del director orensano, la fotografía de los exteriores del *film*, los decorados empleados para el rodaje, y la buena interpretación de los actores de la obra. Cabe destacar que este artículo destaca especialmente el trabajo de la actriz madrileña Amparo Rivelles, personaje protagonista de la cinta.

Como último punto a estudio, esta investigación ha querido dejar constancia del respaldo que obtuvo la cinta de 1947 por parte de los organismo oficiales del estado. Atendiendo a las palabras del investigador Pepe Coira (2004), autor del libro *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, el nuevo proyecto de Antonio Román "consiguió un crédito sindical generoso, obtuvo el título de Interés Nacional y logró la mejor calificación posible, 1ª A" (p. 126). No obstante, las malas críticas obtenidas durante su estreno y las opiniones contrarias de los censores de la época, propiciaron que este nuevo trabajo cinematográfico no sedujese a los espectadores de la época, alcanzando así una escasa repercusión entre el público.

Continuando con las adaptaciones cinematográficas de la pieza teatral de 1619, se debe señalar que dicha obra fue llevada a la gran pantalla por segunda vez en 1972 de la mano del cineasta melillense Juan Guerrero Zamora[215]. Al igual que en la cinta original, este nuevo proyecto cinematográfico mantiene y respeta el título de la obra teatral de referencia escrita por Lope de Vega. Por otro lado, cabe destacar que esta nueva obra se trata de una coproducción italo-española[216] en la que participaron la cadena de televisión italiana RAI y la televisión nacional TVE.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, esta investigación debe señalar que el destino de la cinta de 1972 era la televisión, no obstante, y como puntualiza Juan de Mata Moncho Aguirre (2000) en su tesis doctoral *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, "los problemas surgidos por el costoso del

[215] Cabe señalar que la cinta de 1972 es la primera película que el cineasta melillense estrena en la gran pantalla, ya que su ópera primera fue una *TV movie* titulada *La Nochebuena* (1966). Atendiendo a esta primera obra, Guerrero Zamora realiza un mediometraje dramático que fue emitido por televisión el 24 de diciembre de 1966. Posteriormente, la carrera de este realizador continuó ligada a la pequeña pantalla, medio en el que realizó una gran cantidad de trabajos audiovisuales.

[216] Atendiendo a la cinta a estudio en este epígrafe, y como recoge el investigador Luis Miguel Fernández (2014) en su libro *Escritores y televisión durante el franquismo (1956 -1975),* esta obra "surgió de un proyecto de intercambio entre varios países europeos (España, Inglaterra, Francia, Italia y Suecia), según el cual cada uno se encargaría de realizar cinco películas basadas en obras clásicas importantes que después se intercambiarían entre ellos, pero la idea no fue adelante" (p. 141). No obstante, *Fuenteovejuna* (1972) sí logró realizarse, siendo una coproducción entre únicamente dos países: España e Italia.

rodaje y las suspicacias censoriales, con respecto al levantamiento popular descrito en la obra, dificultaron su emisión, y el film –con ciertas mutilaciones- se estrenó antes en salas comerciales que en la pequeña pantalla" (p. 33).

Atendiendo a dicha peculiaridad, y como explica la investigadora Patricia Trapero Llobera (2018) en su artículo titulado *Fuenteovejuna (Trans)nacional: De los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Guerrero Zamora*, esta película se encuentra en "un sistema industrial que se fomentó especialmente en los primeros momentos del régimen franquista en su afán de ofrecer una imagen positiva del régimen autárquico y que tuvo su continuación en la década de los sesenta" (p. 133). No obstante, y a pesar de que la película se desarrolla dentro del régimen franquista, Guerrero Zamora esboza "mínimamente un debate entre una manera conciliadora de entender el estado y una actitud represiva del mismo ante las acciones violentas y peticiones de clemencia de un pueblo sistemáticamente humillado" (pp. 145 – 146).

En otro orden de cosas, y profundizando en el equito técnico y artístico, esta tesis doctoral debe el trabajo realizado por Guerrero Zamora, director y guionista de la cinta. Atendiendo al resto de departamentos, Luis de Pablo, Ricardo Torres, José Antonio Rojo, y Jaime Queralt fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film*, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta obra estuvo protgonizada por Nuria Torray, Manuel Dicenta, Miguel Ángel, Antonio Puga, Marcela Yurfa, Estanis González, Lorenzo Ramírez, José Caride, José María Escuer, Vicente Vega y María Rosa Salgado, entre otros.

Con este nuevo trabajo cinematográfico, Guerrero Zamora presenta una obra dramática, filmada en color y con una duración de 142 minutos. En lo que respecta a la producción de la cinta, y como se ha comentado anteriormente, la empresas encargadas de la misma fueron RAI Radiotelevisione Italiana y Televisión Española (TVE); mientras que la distribución de la película estuvo a cargo de Universal Films Española.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las localizaciones empleadas en el *film*, esta obra fue rodada en varios pueblos de la provincia de Soria, Cuenca y en la Casa de Campo de Madrid. De este modo, dicho proyecto cinematográfico no rueda sus imágenes en el pueblo

cordobés de Fuente Obejuna, evitando así acudir al lugar en el que originariamente se desarrollaron los acontecimientos que sirvieron de inspiración para la pieza teatral de 1619.

Antes de continuar con el estudio de dicha obra, esta investigación debe señalar que actualmente existen ejemplares conservados de la misma, lo que se permite una visualización directa y personal del material grabado. A través de él, esta tesis doctoral incidirá en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la obra de 1972. Atendiendo al argumento de la cinta, esta investigación ha decidido evitar caer en la reiteración de información, excluyendo de este análisis la sinopsis argumental de la nueva pieza cinematográfica de Juan Guerrero. Esto se debe a que la obra de 1972 narra la misma historia que la cinta original dirigida por Antonio Román, manteniendo los acontecimientos, situaciones y personajes clave de la pieza de 1619.

Continuando con el estudio de este nuevo proyecto cinematográfico, se debe señalar que la obra de 1972 se estrena dentro un contexto social, político y cultural totalmente distinto al de la película original, ya que este nuevo metraje se realiza durante los últimos años del franquismo. Esta situación nacional permitió que el director realizase su obra sin grandes restricciones políticas, ya que la censura aplicada a dicho metraje fue menor que la sufrida por la obra original.

Por otro lado, y profundizando en este nuevo largometraje a estudio, la investigadora Patricia Trapero Llobera (2018), afirma que la cinta de 1972 está estructurada en dos partes claramente diferencias entre sí. De este modo, se encuentra "la trama individual de las relaciones entre Laurencia y Frondoso, y la trama política centrada en el tiranicidio protagonizado por el pueblo de Fuenteovejuna" (p. 135). Atendiendo a esta primer bloque narrativo, Guerrero presenta una historia sentimental, ubicada en interiores y centrada, principalmente, en el personaje protagonista femenino. Por su parte, estas secuencia intimistas "van a contar con recursos cinematográficos desarrollados de manera muy básica en los esquemas televisivos de la época de emisión" (p. 137). De este modo, el planteamiento aplicado por este cineasta toma como referencia las técnicas teatrales o teleteatrales ya conocidas, sin llegar a prestar atención a la naturaliza del nuevo producto, un proyecto cinematográfico que posee sus propios códigos. En este sentido, dicho director "planeará un modelo constante y repetitivo para la historia sentimental ajustándose a las características del teatro en TVE" (p. 137), utilizando un lenguaje propio de dicho campo. Sin embargo, e

independientemente de la estética, a nivel narrativo Guerrero rompe dicha teatralidad al introducción *flashbacks*, pequeños saltos temporales al pasado en los que el espectador conocerá la vida de Laurencia y su estado anímico.

En lo que respecta a la segunda parte de esta obra, Guerrero narra "una crónica de la animalización del pueblo de Fuenteovejuna como personaje colectivo ante un poder político en decadencia" (p. 138). Cabe señalar que dicha trama es clave en la narración, y el cineasta melillense no duda en otorgarle una gran importancia. En relación a este segundo bloque, Guerrero utiliza colores más saturados, música, planos detalles, gran cantidad de imágenes, un mayor dinamismo y elementos propios del cine de terror y fantasía de la época. Por otro lado, cabe destacar que esta obra incorpora varios clichés cinematográficos, tales como la batalla entre el bien y el mal, o el heroísmo frente a la tiranía.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, esta segunda adaptación también respeta el texto escrito por el dramaturgo madrileño, trasladándolo a la gran pantalla "con criterios dramatúrgicos y de dirección eminentemente teatrales" (Trapero, 2018, p. 145).

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (02/03/1975) considera que esta cinta está destinada "a un amplísimo público" (p. 55), debido a que su realización estaba vinculada a la pequeña pantalla. En este sentido, se asegura que el *film* de 1972 "sigue siendo teatro en la pequeña pantalla" (p. 55). Además, este artículo explica que "las esencias que dimanan del relato son eternas. Y resulta muy lógico que lo que exalta al pueblo, vaya al pueblo" (p. 55). Por otro lado, y profundizando en los aspectos positivos, esta publicación alaba el importante y destacado elenco actoral, la utilización de un gran equipo técnico y los exteriores empleados en la obra, siendo estos lugares históricos que ya forman parte de la cinta a estudio.

En otro orden de cosas, el periodista astorgano Lorenzo López Sancho explica para el diario *ABC* (02/12/1972) que este nuevo proyecto cinematográfico fue producido "por y para la televisión" (p. 96), a pesar de que finalmente también fue estrenada en la gran pantalla. Prosiguiendo con el estudio de este *film*, López Sánchez no duda en afirmar que "la vocación de la obra estaba desde su origen partida" (p. 96), ya que "aspiraba a disfrutar de las ventajas económicas de la difusión cinematográfica como medio de llegar a la amortización de su

coste. Y esta suerte de compromiso obedecía a un ensayo de colaboración entre varias televisiones europeas" (p. 96).

Continuando con esta nueva reseña, López Sancho incide en el interés del director Guerrero Zamora por el séptimo arte, quien desde un principio se llega a plantear este proyecto televisivo como una película para la gran pantalla. En este sentido, Guerrero "quiso construir uno de los frisos históricos ampulosos que caracterizaron una época del cine norteamericano" (p. 96). No obstante, y a pesar de los deseos del cineasta, esta historia "pedía un tratamiento que dibujara a los personajes, que cantara sus motivaciones, y que otorgara más valor a lo que Lope nos hacer ver en su inmortal comedia que a lo que Lope nos cuenta" (p. 96). Por todo ello, este cineasta presentó una cinta "con ampulosidad, con movimientos de masas con grandes aperturas y además con una carga de crueldad que no añade valores al relato aunque superficialmente lo modernice" (p. 96).

Por otro lado, esta crítica cinematográfica también considera que la adecuación a la televisión de la pieza teatral de 1619 fue fallida. En este sentido, el film de 1972 cuenta con "aciertos considerables que desmerecen por la ampulosidad del tratamiento, por el exceso y evidencia del juego técnico, (y) por la falta de adaptación del verso al ritmo cinematográfico" (p. 97). Además, este experto cinematográfico asegura que la obra resulta pesada y excesiva en ciertas ocasiones debido a su tamaño. Sin embargo, y a pesar de sus reticencias con este *film*, López Sancho valora positivamente las interpretaciones actorales, considera adecuada la fotografía, los escenarios, y asegura que con ella se "confirma el talento de Guerrero Zamora" (p. 97).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos obras presentan ciertas diferencias. La primera de ellas reside en la fotografía, ya que la película de 1972 fue rodada en color, mientras que la cinta original de 1947 se filmó en blanco y negro. Por otro lado, la segunda diferencia entre estas dos películas recae en la duración de cada una de ellas, existiendo más de una hora de diferencia entre el metraje de la obra de Antonio Román y la cinta de Guerrero Zamora, siendo mayor la de este último. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, ambos *films* se encuentran dentro del cine sonoro español, y pertenecen al mismo género cinematográfico.

En lo que respecta a la forma en la que se narran los acontecimientos filmados en ambas películas, esta tesis doctoral debe señalar que existen grandes diferencias, ya que Guerrero Zamora utiliza una narración preactiva, rompiendo con la linealidad y la cronología de la cinta de 1947. En este sentido, y como se ha podido comprobar, la nueva película del cineasta melillense transcurre dentro de un gran *flashback*, y concluye con las mismas imágenes con las que se inicia el metraje. Profundizando en esta estructura, Guerrera comienza su película mostrando ciertas escenas vinculadas con el final de la película, para posteriormente dar un salto al pasado, y dejar que los acontecimientos se desarrollen con normalidad hasta llegar de nuevo al punto inicial.

En otro orden de cosas, y continuando con las diferencias entre estas dos obras, se debe señalar que los diálogos de la cinta de 1972 son en verso, imitando así la estructura literaria de la pieza teatral de referencia. No obstante, en la cinta original esto no ocurre, ya que los personajes hablan en prosa. Atendiendo a las semejanzas en lo que respecta al guión cinematográfico, cabe destacar que estas dos obras utilizan varios diálogos idénticos, y además, mantienen en común una canción que ambas directores incorporan a sus metrajes.

Por otro lado, estas dos obras transcurren en un espacio temporal y geográfico común, ya que ambas se desarrollan en el pueblo cordobés de Fuente Obejuna durante el reinado de los Reyes Católicos. Además, las tramas que se muestran en estas dos películas tan sólo duran unos días, un aspecto que también es respetado por ambos cineastas. En este sentido, y debido a que estas dos películas mantienen fielmente la ambientación de la pieza teatral de referencia, ambas cuentan con sociedades, *atrezzo*, ropajes, mentalidades y apariencias idénticas.

Profundizando en los personajes, estos dos largometrajes están protagonizados por Fernán-Gómez de Guzmán, don Rodrigo, Esteban, Frondoso, Pascuala, Laurencia, señor Flores, los Reyes Católicos, Jacinta, Mendo y Ortuño. En lo que respecta a los personajes eliminados, Guerrero Zamora no duda en suprimir al padre Abad y a don Francesillo, e incorporar a Barrildo, un secundario vinculado con la trama del comendador. Como último punto a estudio, cabe señalar que Guerrero Zamora otorga una gran importancia a los Reyes Católico, aumentando el número de escenas en las que estos personajes aparecen, sus diálogos y sus interacciones con el resto del elenco.

Atendiendo a las semejanzas argumentales, y tras la visualización directa de las dos obras a estudio en este epígrafe, se ha podido comprobar que estas películas narran una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común establecido previamente en la pieza teatral de referencia, y en el que se han respetado los acontecimientos clave, personajes protagonistas y tramas principales de dicha obra.

Profundizando en dichas semejanzas, Román y Guerrero Zamora muestran la tiranía y crueldad del comendador de Fuente Obejuna, el triángulo amoroso que comienza a crearse entre Frondoso, Laurencia y el propio comendador, las diversas batallas a las que se deben enfrentar los hombre de la localidad, el desprecio que la joven protagonista hacia el alto cargo del lugar, y la relación que surge entre Frondoso y Laurencia, llegando incluso a casarse. Por otro lado, ambos cineastas recogen los intentos del comendador para que Laurencia sea finalmente suya, el arresto de Frondoso, el secuestro de Laurencia, la preocupación de los vecinos del lugar por la maldad del comendador, la huida de la joven de su prisión y el discurso de Laurencia da a su pueblo para acabar con la tiranía que los domina. Además, dichos *films* también contemplan el asesinato del gobernador y el perdón que conceden los Reyes Católicos a todo un pueblo que se ha unido para luchar por sus derechos.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Guerrero Zamora decide no mostrar la forma en la que Laurencia huye del castillo del comendador, al igual que tampoco se incorporan las escenas en las que se ven a los hombres del pueblo alistándose para la batalla en Ciudad Real, las imágenes vinculadas con los actos religiosos, las peticiones que la gente humilde realiza al comendador y los obsequios que recibe Frondoso, por parte de sus vecinos y amigos, durante su estancia en las montañas de la zona.

Por otro lado, este análisis comparativo también incidir en los cambios narrativos que se han llevado a cabo en la obra de 1972 con respecto al *film* original. Para ello, esta investigación ha decidido agrupar estas alteraciones en tres grandes grupos, con el objetivo de detallar mejor dichos cambios. El primer de ellos está relacionado con la forma con la que Guerrero Zamora relata los acontecimientos que ocurren en su metraje, ya que el director melillense evita utilizar la linealidad en su obra, incorporando importantes saltos en el tiempo.

En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, el director melillense presenta la trama principal de su obra de una manera distinta a la cinta original, ya que este cineasta comienza su *film* mostrando al espectador unas duras y violentas imágenes donde se ven las torturas que los habitantes del Fuenteovejuna sufren por su sublevación. Este impactante comienzo se ve interrumpido por un *flashback*, un elemento cinematográfico que lleva al espectador al inicio de la historia, ya que las imágenes vistas hasta el momento pertenecen al desenlace de la misma. Por su parte, este violento comienzo predispone al publico sobre los acontecimientos que se desencadenarán a lo largo de la narración de Guerrero, marcando así el baremo de dureza, crueldad y terror que el director de esta nueva cinta seguirá a lo largo de su obra. Con respecto a este punto, la violencia plasmada en el metraje del realizador melillense no sólo aumenta en la figura del comendador o en los duros interrogatorios de los Reyes Católicos, sino que el propio pueblo también es más agresivo, malvado y destructivo. Además, y como se ha señalado anteriormente, esta nueva obra también altera la forma en la que los protagonistas hablan, introduciendo el verso en el metraje.

El segundo gran grupo corresponde con el nuevo enfoque que aporta este director a la historia base. Por su parte, y como se ha comentado anteriormente, Guerrero Zamora presenta un *film* mucho más sangriento, violento y cruel que la cinta original. Para ello, este cineasta endurece los malvados planes del comendador, aporta un contenido sexual más explícito, y aumenta la crueldad en las torturas y castigos que recibe el pueblo protagonista. Además, esta nueva cinta también muestra a una población mucho más enfadada, con ganas de venganza y sin ningún miedo a las repercusiones posteriores.

En último lugar, esta investigación debe incidir en los cambios que se producen en el contenido del *film*, ya que esta cinta modifica la forma en la que Jacinta y Mendo son arrestados por los hombres del comendador, muestra como Frondoso le roba el caballo al comendador y lo deja solo en el monte, introduce unas últimas palabras del alto cargo antes de que el pueblo lo mate, y se ve como el comendador libera a Frondoso antes de que el pueblo entre en su castigo.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las incorporaciones, Guerrero Zamora aporta un enfoque más violento y cruel a sus imágenes. De este modo, la cinta de 1972 describe al comendador del metraje de una forma mucho más perversa, aumentando su maldad y su

agresividad. Además, y continuando con este personaje, la obra de 1972 narra comportamientos más inhumanos (violaciones, peleas, agresiones) por su parte, diálogos hirientes y un mayor número de injusticias. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta melillense también aumenta la presencia de los Reyes Católicos en su cinta, proporcionándoles un mayor peso narrativo, y una gran implicación en los hechos ocurridos en el pueblo cordobés.

Continuando con las aportaciones, esta nueva cinta muestra la llegada del comendador al pueblo, el recibimiento que los vecinos de la zona tiene con el mandatario; *flashbacks* de varias peleas, batallas y enfrentamientos militares, escenas en el bar del pueblo y la huida de uno de los hombres del comendador durante el asalto al castillo y su posterior llegada a las Cortes. Además, esta cinta recoge las conversaciones que mantienen los Reyes Católicos con el personaje huido, la forma en la que éste pide crueldad para el pueblo y la confesión del Maestre de Calatrava a favor de los vecinos de Fuente Ovejuna.

Por último, se debe señalar que Guerrero Zamora presta una especial atención al valor y templanza con la que los vecinos del lugar se presentan ante los Reyes Católicos para poder explicar lo ocurrido y así poder detallas las crueldades que ha tenido que pasar. Además, este metraje también aumenta las escenas vinculadas con los preparativos que realiza el pueblo para poder enfrentarse al comendador.

Como se ha podido comprobar, los más de sesenta minutos de diferencia entre ambas obras permiten un desarrollo narrativo más lento, pausado y detallado de las tramas principales de la cinta. Además, esta mayor duración también supone la incorporación de nuevas escenas y aventuras por parte de los personajes protagonistas.

Una vez finalizado el análisis comparativo entre las dos cintas a estudio en este epígrafe, esta tesis doctoral puede afirmar que ambos proyectos cinematográficos narran una misma historia, ya que mantienen, respetan y utilizan los acontecimientos, las tramas y los personajes claves de la pieza teatral de referencia. No obstante, y a pesar de que estas dos películas cuentan con un esquema argumental común como base narrativa entre ambas, también existen, en cada una de estas obras, ciertos elementos secundarios que se han visto alterados o modificados, como la forma en la que se narran los acontecimientos, la dureza de las acciones, la profundización y el detalle de ciertas situaciones, o el punto de vista

empleado en este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y como se ha comentado a lo largo de este apartado, dichas alteraciones narrativas no cambian el sentido global de estas obras, ya que el esquema base permanece intacto en ambos *films*. Así, esta investigación establece que la película de 1972 dirigida por Juan Guerrero Zamora es un *remake* semipuro de ampliación y montaje de la cinta de Antonio Román estrenada en 1947.

Marianela

- Original: *Marianela* (Benito Perojo, 1940)
- Primer *remake*: *Marianela* (Angelino Fons, 1972)

En 1940, el director, guionista y productor madrileño Benito Perojo estrena su nueva película titulada *Marianela*. Esta obra, un melodrama protagonizado por Mary Carrillo, Julio Peña y Rafael Calvo[217], basa su argumento en una novela de 1878 titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo, político y cronista canario Benito Pérez Galdós a finales del siglo XIX.

Profundizando en la novela de referencia, esta tesis doctoral comienza su estudio contextualizando la etapa literaria en la que esta obra fue escrita y publicada. De este modo, se conocerán las circunstancias que influyeron a la hora de realizar dicha novela y la forma en la que el autor aborda el tema principal de la misma. Para ello, esta investigación toma como referencia las palabras del profesor e investigador Luis Quesada (1986), autor del libro *La novela española y el cine*:

> (Marianela) fue escrita y publicada en 1878 tras la aparición de "Gloria" y antes de "La familia de León Roch" que lleva asimismo fecha de 1878. Pero, entre "Gloria" y "Marianela" Galdós publicó "El terror de 1824", perteneciente a los "Episodios", y entre "Marianela" y "León Roch" se edita otro tomo más de la serie histórica, titulado "Un voluntario realista". Todo esto indica que "Marianela" fue un libro escrito aprisa, intercalado en el gigantesco esfuerzo de los "Episodios" y precedido a una obra tan fundamental como es "La familia de León Roch", lo que en

[217] Atendiendo al intérprete Rafael Calvo, y como señala la investigadora Arantxa Aguirre (2006), este actor formó parte, hace catorce años, del elenco actoral que trabajó "en la última película basada en una obra de Galdós" (p. 33).

cierto modo explica la precipitación que se advierte en la novela, que es corta de extensión y en la que los acontecimientos se agolpan (p. 85).

En este sentido, la obra de 1878 se encuentra dentro de una gran vorágine creativa, artística y literaria, en la que Galdós aborda diferentes universos literarios. Con esta novela, el dramaturgo narra la historia de Marianela y Pablo, dos jóvenes que viven en Socartes, un pequeño pueblo imaginario situado en el norte de España. Cabe destacar que esta obra transcurre en la misma época en la que fue escrita, por lo que Galdós refleja en ella a la sociedad del momento.

No obstante, y a pesar del breve paréntesis que supuso este nuevo proyecto literario en la carrera del dramaturgo canario, varios investigadores consideran que dicha obra es una de las piezas más amargas de este escritor, ya que en ella no hay cabida para la esperanza, sino que la crudeza y la amargura de los actos prevalecen a lo largo de la narración (Quesada, 1986, p. 85).

Por otro lado, y atendiendo al argumento de esta obra literaria, el profesor e investigador Simón Espinosa Cordero (1989) resume, de la siguiente manera, la novela de referencia en este epígrafe:

> Marianela, muchacha pobre y raquítica, guía y lazarillo del ciego Pablo Penáguilas, es imaginada por éste como la más pura belleza corporal. El ciego crea una hermosura corporal para Marianela que debía corresponder a la alteza espiritual de su pobre compañera. Le declara su amor y le ofrece matrimonio. Pablo recobra la vista gracias a la pericia del médico Golfín y por primera vez puede conocer lo que es la belleza femenina encarnada en su prima Florentina, de la que se enamora y con quien casará. La víctima es Marianela que siente la tragedia de su vida, intenta suicidarse y finalmente, presa de tantas emociones encontradas, muere ante los mismos ojos del médico Golfín, de Pablo y Florentina (p. 38)[218].

Con esta historia, Galdós incide en la marginalidad que sufre Marianela debido a su aspecto y a su comportamiento salvaje, en el egoísmo y la hipocresía de la sociedad humana,

[218] Este resumen argumental se encuentran dentro del estudio introductorio realizado por el profesor Simón Espinosa Cordero en una nueva edición de *Marianela*.

y en la falta de empatía y en los prejuicios que poseen los vecinos del pueblo, e incluso, el propio Pablo. En este sentido, Pérez Galdós realiza un retrato realista y veraz de la sociedad rural de la época, incidiendo en los comportamientos de la gente y en la forma en la que trataban a la joven protagonista.

Atendiendo a la estructura base de la novela de 1878, la investigadora Emérita Moreno Pavón (2007), autora del libro *Acercamiento a la Obra de Benito Pérez Galdós. Teoría y actividades para el aula*, sostiene que dicha "obra enfrenta ciencia y poesía en términos neoplatónicos" (p. 50), ya que el tema principal de la nueva pieza literaria de Benito Pérez Galdós "es el triunfo de la realidad y del progreso científico […] sobre la imaginación […]" (p. 50).

Por otro lado, y en lo que respecta al terreno cinematográfico, se debe señalar que la obra literaria de Benito Pérez Galdós ha sido adaptada a la gran pantalla hasta en tres ocasiones. Profundizando en estas películas, dos de ellas se han realizado en España y una en Argentina[219]. En lo que respecta a esta tesis doctoral, tan sólo se analizarán los largometrajes nacionales, como se ha delimitado previamente en las pautas establecidas en la metodología de esta investigación.

En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, en 1940, el cineasta Benito Perojo estrena la primera adaptación cinematográfica de la novela *Marianela* (Benito Pérez Galdós, 1878). Esta cinta, una película melodramática rodada en blanco y negro, mantiene y respeta el título original de la pieza literaria de referencia, que además, corresponde con el nombre de la joven protagonista en ambas ocasiones.

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de la cinta de 1940, esta investigación ha querido señalar que la realización de esta película supuso el regreso, a la gran pantalla, de la literatura de Benito Pérez Galdós. En este sentido, se debe señalar que la última adaptación, a nivel nacional, de una de las obras del dramaturgo canario fue en 1926[220]. Por otro lado, con este nuevo largometraje, el director Benito Perojo pone en valor

[219] En el terreno internacional, esta pieza literaria fue adaptada por el director argentino Julio Porter en 1955.
[220] En 1926, el cineasta Luis R. Alonso estrena la película titulada *La loca de la casa*. Esta cinta, un melodrama protagonizado por Carmen Viance , Rafael Calvo y Consuelo Quijano, basa su argumento en una novela dramática, titulada de igual forma que dicha cinta, y escrita por Benito Pérez Galdós en 1892.

una novela dramática, emotiva y dura, en la que se narra la vida de Marianela y Pablo, dos jóvenes que deben hacer frente a las vicisitudes de la vida.

Atendiendo al trabajo cinematográfico de este cineasta, y como señala el investigador Ramón Navarrete-Galiano (2003) en su libro *Galdós en el cine español*, el director madrileño realiza "una adaptación fidedigna, […], de la novela de Galdós, ya que la línea argumental de la película es idéntica a la de la obra galdosiana" (p. 52). Por lo tanto, "la película está trasladada directamente de la novela, salvo algunos diálogos adicionales que realizó para la obra fílmica Joaquín Álvarez Quintero". No obstante, Navarrete-Galiano sostiene que Perojo "cambiará la estructura (de la obra de referencia), ya que no introduce las disgresiones que Galdós aporta en su trabajo, y que hacían complicada su adaptación si se respetaba esa composición" (p. 52).

Por otro lado, y profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe destacar el trabajo realizado por Benito Perojo, director y guionista de la mima. No obstante, y en lo que respecta al guión de este largometraje, dicho cineasta cuenta con la ayuda de Joaquín Álvarez Quintero. Atendiendo al resto de departamentos, Jesús Guridi, Theodore J. Pahle, Antonio Cánovas y Pierre Schild fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film*, respectivamente. Por otro lado, esta película contó con un importante elenco actoral, encabezado por Mary Carrillo, Julio Peña, Rafael Calvo, Jesús Tordesillas, Carlos Muñoz, María Mercader, Blanca Pozas y Pedro Fernández, entre otros.

Con esta obra, Benito Perojo presenta a los espectadores una obra melodramática, rodada en blanco y negro, y con una duración de 87 minutos. Por otro lado, y atendiendo a la producción de la misma, este nuevo metraje fue llevado a cabo por la empresa Ulargui Films, mientras que la distribución estuvo a cargo de Ufilms.

En lo que respecta al argumento de la obra de 1940, el investigador Ramón Navarrete-Galiano (2003), autor del libro *Galdós en el cine español*, resume de la siguiente manera la historia filmada por Perojo en la década de los 40:

> Nela es una muchacha de 16 años, huérfana, recogida por la familia Centeno, capataces de las Minas de Socartes. Debido a su poca belleza y carencia de aptitudes

> para otras labores, su principal ocupación consiste en dedicarse a ser el lazarillo de un joven ciego, Pablo, hijo de D. Francisco, propietario de las minas. Nela está enamorada de Pablo, quien en su ceguera, y gracias a la protección y guía que le presta Nela, piensa que ésta es un ser perfecto y bello, por lo que también se enamora, idealmente de ella. D. Teodoro Golfín, eminente oculista americano, llega un día a visitar a su hermano Carlos, ingeniero de las minas. Su estancia en Socartes servirá para que examine a Pablo y decida que le puede operar y devolverle la vista. Tras la operación, Pablo lo primero que verá será el rostro de su bella prima Florentina, a quien el joven confunde con Marianela. Nela horrorizada al saber que descubrirá lo fea que es huye de la habitación donde Pablo reconoce a sus familiares, y desaparece. Será el doctor Golfín el que la descubra, casi a punto de suicidarse, y quién la trasladará, moribunda y maltrecha, a la casa de Pablo. Éste no la reconoce al principio y pregunta sobre ella, creyendo que es una pobre a la que han recogido. Sólo al tocarle la cara descubrirá, por su anterior sentido de la vista, el tacto, que esa pobre chica es Nela, su lazarillo durante tanto tiempo. Nela, espantada y horrorizada ante el rechazo del que ha sido objeto, fallece, rodeada de Florentina y Pablo (pp. 51 – 52).

Antes de proseguir, esta investigación debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la obra de 1940, lo que permite realizar una visualización directa y personal del contenido filmado por el director madrileño Benito Perojo. Además, esta investigación ha podido profundizar en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la cinta a estudio en este epígrafe.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, la obra de 1940 narra la misma historia que la novela de referencia, ya que este nuevo proyecto cinematográfico respeta fielmente las tramas principales de dicha obra. Para ello, Perojo muestra la relación que existe entre Marianela y Pablo, los problemas de vista del muchacho, la operación a la que éste se somete para poder volver a ver, su posterior recuperación y el fallecimientos de la joven protagonista durante los últimos minutos del *film*.

Continuando con el estudio de esta cinta, Benito Perojo utiliza una estructura lineal y cronológica a la hora de narrar los acontecimientos filmados. En este sentido, el cineasta madrileño evita incorporar saltos en el tiempo a lo largo de la obra. Así, y en las ocasiones

que algún personaje hace referencia a un hecho pasado, los espectadores no ven las imágenes sino que comprenden lo ocurrido a través del diálogo que se mantiene.

Por otro lado, cabe destacar que esta obra se adecúa a la actualidad de la época en la que fue filmada, modificando así el periodo temporal en el que se desarrolla la novela de 1878. No obstante, Perojo mantiene el espacio geográfico descrito por Galdós, situando su obra en Socartes, un pequeño lugar del norte de España.

En lo que respecta a la realización del *film*, el investigador Navarrete-Galiano (2003) asegura que Perojo respeta el espíritu de la novela de referencia, a pesar de que este cineasta incorpora al metraje su toque personal. De este modo, la película de 1940 cuenta con "una elegancia (y) un afrancesamiento" (p. 55) característicos del director madrileño (p. 55).

En otro orden de cosas, el nuevo proyecto cinematográfico de Benito Perojo también mantiene el mensaje base de la novela de referencia, ya que el *film* de 1940 retrata la falta de solidaridad existente entre las personas con un nivel acquisito alto frente a la población con escasos recursos. De este modo, el espectador observará "la desventurada vida de una pobre y fea mujer, a la que la sociedad lleva a la muerte, porque no entra dentro de los cánones comunes" (Navarrete-Galiano, 2003, p. 57). Así, esta nueva obra cinematográfica refleja, de una forma directa y, en ciertas ocasiones, cruel, la hipocresía social de la época.

Continuando con los elementos narrativo del *film* de 1940, y como señala la investigadora Arantxa Aguirre (2006), autora del libro *Buñuel, lector de Galdós*, esta nueva obra cinematográfica "subraya la vertiente lírica y sentimental que tiene la novela, añadiendo de su cosecha un tono marcadamente religioso, debido al momento histórico en el que se lleva a cabo esta adaptación" (p. 35).

Atendiendo a la crítica de la época, el diario *ABC* (08/02/1941) asegura que esta cinta "alcanzó un éxito grandioso, ganado notablemente por virtud de una comprensión magnífica del asunto y de una interpretación insuperables" (p. 7). Además, dicho artículo asegura que la obra de 1940 conserva e, incluso, en ocasiones acrecienta, "las esencias y calidades de la obra original" (p. 7).

Por otro lado, y profundizando en los aspectos positivos del nuevo trabajo de Benito Perojo, el diario *ABC* alaba la fotografía, el sonido, la dirección, los decorados y la interpretación de todo el elenco actoral, llegando a considerarlo como gran acierto (p. 7). De este modo, y tras la buena crítica pública por este periódico nacional, el lector puede comprobar que Benito Perojo ha realizado una "obra fiel e inspiradamente trabajada y, desde luego, conseguida […] pudiendo ser señalada como exponente de la producción nacional" (p. 7).

Continuando con las reseñas cinematográficas, y tras la publicación de varias noticias vinculadas a la obra de 1940, esta tesis doctoral ha podido conocer que la cinta a estudio en este epígrafe fue estrenada, con gran éxito y buenas críticas, en Roma y Venecia (*ABC*, 10/09/1941, p. 8). En lo que respecta a la famosa ciudad de los canales, Benito Perojo fue premiado en la Bienal de Venecia (*ABC*, 30/10/1941, p. 11) por su nuevo trabajo cinematográfico.

En otro orden de cosas, en 1972, el director y guionista madrileño Angelino Fons estrena su nueva película titulada *Marianela*. Con esta obra, este cineasta madrileño realiza la segunda adaptación cinematográfica nacional de la novela de referencia escrita por Benito Pérez Galdós en 1878. Cabe destacar que esta cinta, una obra dramática protagonizada por Pierre Orcel y Rocío Dúrcal[221], se trata de una coproducción hispano francesa.

Atendiendo a la cinta a estudio, y como señala el investigador Ramón Navarrete-Galiano (2003), la obra de 1972 "fue una idea de Luis Sanz, y estaba prevista para el lucimiento de Rocío Dúrcal, a quien tutelaba desde que la descubrió para el cine en 1962" (p. 108). Cabe señalar que la relación profesional entre Sanz y Dúrcal se mantuvo en el tiempo durante el rodaje de 12 películas. En este sentido, la investigadora Arantxa Aguirre (2006) sostiene que con esta obra se pretendía "reorientar la carrera de esta estrella juvenil, famosa por sus edulcoradas películas musicales de la década anterior" (p. 46). No obstante, y como detalla Aguirre en su publicación, dicha situación finalmente no se logró.

[221] En otro orden de cosas, esta investigación ha querido señalar que la obra de 1970 es la primera película no musical que interpreta la cantante y actriz madrileña Rocío Dúrcal, ya que todos sus trabajos previos a este *film* se encontraban categorizados dentro del género musical.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta a estudio en este epígrafe, se debe señalar el trabajo realizado por Angelino Fons, director de la obra; y el de Alfredo Mañas, guionista de la misma. Atendiendo al resto de departamentos, Luis Sanz, Pascal Auriat, Jean-Jacques Tarbès, José Antonio Rojo y Wolfgang Burmann fueron los responsables de la producción, la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film*, respectivamente. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, esta película estuvo interpretada por Rocío Dúrcal, Pierre Orcel, José Suárez, Jacqueline Parent, Alfredo Mayo, Germán Cobos, Lola Gaos, Chacho Lage, José Jaspe y Amparo Soler, entre otros.

Con esta cinta, Fons presenta un melodrama, rodado en color, y con una duración de 105 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción, la cinta de 1972 fue llevada a cabo por dos compañías: Cámara Producciones Cinematográficas S.A. y Société d'Expansion du Spectacle. Atendiendo a la distribución de la misma, este *film* estuvo a cargo de Imperial Films.

Profundizando en el argumento de esta obra, el investigador Ramón Navarrete-Galiano (2006) resume de la siguiente forma la historia narrada en esta nueva cinta:

> Marianela es una muchacha de 16 años, que en su niñez se cayó a una máquina de las minas y quedó deforme, casi convertida en un pequeño monstruo. Después del accidente de Marianela, su madre, a quien su esposo había abandonado, es despedida del trabajo de la mina y se suicida. Marianela es recogida en casa del capataz de las mulas de las minas, pero dado que la chica no vale para ninguna labor, se le da cama y comida como a un animal doméstico. Pablo, un joven de 20 años, es ciego de nacimiento e hijo del hombre más rico de Socartes. Marianela se convierte en su lazarillo y entre ellos se establece una oculta atracción. El doctor Golfín, un destacado cirujano, llega al pueblo de Socartes para curar la ceguera de Pablo. Marianela, que sabe que si Pablo descubre lo fea que es la dejará, intenta provocar la muerte de éste, presa de un ataque de desesperación, aunque al final no lo lleva a cabo. Poco después se enterará que si Pablo recobra la vista se casará con una prima suya, Florentina, que cuando llega al pueblo se descubre que es bellísima.
>
> Pablo vuelve a ver tras la operación, lo que hace que Marianela intente suicidarse, aunque es salvada por el doctor Golfín, quien pretende llevarla delante de

> Pablo. La joven lo rechaza y huye del pueblo. Pablo se enamora de Florentina y olvida a Marianela. Los habitantes de Socartes empiezan a comentar que han podido ver de lejos, por el bosque, a Marianela. El doctor Golfín emprende su búsqueda y la encuentra como un animal salvaje, ya que ni habla, y además está agonizando. El doctor carga con Marianela y la lleva a casa de Pablo, donde la joven presencia una escena de amor entre aquél y Florentina. Pablo descubre a la especia de animal en que se ha convertido Marianela y le repugna verla, pero al tocarle descubre que es su lazarillo. La chica muere de vergüenza y pena en presencia de Pablo (p. 108).

Una vez establecida la sinopsis argumental de esta obra, se ha podido comprobar que esta película mantiene la esencia original de la obra de referencia, respetando tanto la historia principal de la novela de 1878 como los acontecimientos claves de la misma. De este modo, el espectador ve de nuevo a Marianela, la relación de amistad entre la muchacha y su amigo Pablo, el trabajo de lazarillo que realiza la protagonista con el joven, la operación a la que el susodicho es sometido, la forma en la que el muchacho recupera la vista, la relación que surge entre Pablo y su prima Florentina, el rechazo que sufre Marianela por su aspecto y el triste fallecimiento de la protagonista.

En esta ocasión, Fons utiliza el mismo espacio temporal que la novela de referencia, situando la obra en 1870. De este modo, evita adaptar su nuevo proyecto cinematográfico a la actualidad de la época. Por otro lado, y al igual que en la cinta original, esta película se desarrolla en Socartes, un pueblo minero ubicado en el norte de España donde vive la joven.

En otro orden de cosas, y tomando como referencia las palabras del profesor Navarrete-Galiano (2003), se debe señalar que el personaje de Marianela sufre una animalización en este nuevo metraje, ya que su comportamiento y postura corporal se asemeja al de varios animales. Además, esta cinta también potencia la vinculación de la joven protagonista con la naturaleza. Estas dos características muestran a una Marianela con una personalidad más impulsiva, irracional y salvaje. Profundizando en estos aspectos, este investigador afirma que el uso de "rasgos de animal obedecen a una corriente cinematográfica de la década de los 70, donde se dieron películas en las que se reflejaban cosas de niños salvajes" (p. 112).

Continuando con el estudio de la película de 1972, se debe señalar que incorpora varios desnudos femeninos a lo largo de su metraje. Atendiendo a dichas imágenes, el espectador puede ver como unas jóvenes bañistas se divierten burlándose del pobre Pablo, llegando incluso a cogerle la mano y colocarla sobre sus pechos desnudos. No obstante, y debido a que la escena está dentro de un contexto de comedia, diversión y entretenimiento, la censura no eliminó dicho contenido. Además, cabe destacar que estos organismos censores comenzaban a ser cada vez más permisivos.

En lo que respecta a los mensajes que transmite esta obra, y al igual que ocurría con la película original de 1940, la cinta de 1972 realiza una dura crítica social contra la sociedad de la época, denunciando "las diferencias entre las clases sociales, en la miseria en que han vivido y viven algunos grupos de la sociedad" (Navarrete-Galiano, 2003, p. 116).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza en el diario *La Vanguardia Española* (14/01/1973) la cinta a estudio en este epígrafe. En dicha crítica cinematográfica, Martínez Tomás comienza presentando la novela galdosiana en la que este nuevo proyecto cinematográfico basa su argumento, para posteriormente asegurar que "la anécdota argumental (de la novela de referencia) es puro folletín" (p. 53). Profundizando en la obra de 1972, este experto incide en que la cinta continúa manteniendo el "melodrama extremoso y convencional" (p. 53) de la pieza de referencia, haciendo que la película transmita "un relato sentimentaloide y sensiblero" (p. 53). Por otro lado, Martínez Tomás no duda en alabar la interpretación de la actriz y cantante madrileña Rocío Dúrcal, de quien afirma que su trabajo en esta obra "se impone a otras consideraciones y revalora y califica el *film.* Aun cuando sólo fuese por este esfuerzo de la encantadora Rocío, […], valdría la pena visionar la película" (p. 53). Continuando con esta critica, este periodista considera que la primera parte de la historia está poetizada, ya que dichos acontecimientos se narran de una forma más idílica. Finalmente, también destaca ciertos aspectos positivos del *film*, entre los que se encuentran los decorados empleados a lo largo del metraje, el "diseño de algunos personajes" (p. 53) y la interpretación de los actores.

Por otro lado, el periodista astorgano Lorenzo López Sancho también analiza en el diario *ABC* (01/11/1972) la obra a estudio en este epígrafe. Según este autor, el guión de esta cinta se mantiene fiel a la novela de referencia, respetando los elementos sustanciales del relato original (p. 76). No obstante, este experto cinematográfico critica el abuso de

escenarios naturales y la forma en la que Fons, director del *film*, disuelve "el vigor de la narración, al hacerla en exceso itinerante" (p. 76). Además, también asegura que "un montaje más rigurosos, más dinámico, hubiera permitido ganar los metros necesarios para añadir esas secuencias complementarias que el espectador necesita" (p. 76). A pesar de estos matices personales, López Sancho alaba la seriedad, la brillantez y el orden empleado por el director madrileño en su película, ya que gracias a estos elementos se muestra "el contrate entre el dramatismo de Nela y la frivolidad de Gerarda, […], como medio de expresar el contenido crítico de la novela galdosiana frente a la situación social en el momento a que la novela se refiere" (p. 76).

Además, esta crítica cinematográfica también alaba la tenacidad con la que se muestran los contrastes de la película, el trabajo de Rocío Dúrcal como actriz protagonista del *film* y su vinculación con el personaje, la selección de los paisajes elegidos para el desarrollo de la historia, la música de la cinta y la fotografía. En último lugar, López Sancho apunta una sugerencia sobre la música utilizada en la cinta de 1972, asegurando que "tal vez habría sido conveniente buscarle una temática más nuestra sin perjuicio de la ambición internacional que inspira el film" (p. 76).

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de esta obra cinematográfica, esta investigación ha querido dejar constancia del gran interés nacional que despertó, entre la prensa de la época, el trabajo de la actriz y cantante madrileña Rocío Dúrcal en esta película. En este sentido, los medios de comunicación alabaron su interpretación actoral y destacaron la caracterización a la que fue sometida esta bella actriz. Además, se destacó el cambio de registro al que fue sometida, la ausencia de prejuicios a la hora de interpretar a una mujer con ciertas malformaciones y subrayaron el entusiasmo, las ganas y la valentía con la que Dúrcal afronta estos nuevos retos cinematográficos.

Una vez finalizados los análisis individuales de cada una de las obras a estudio en este epígrafe, esta investigación incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, ambas películas presentan ciertas diferencias, ya que la obra de 1972 fue rodada en color, mientras que las imágenes del *film* original están en blanco y negro. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos cintas se encuentran categorizadas dentro del género cinematográfico del melodrama y pertenecen al cine sonoro

español. Profundizando en la duración, la obra de 1972 es más larga que la cinta original, incorporando más de 10 minutos al metraje de referencia.

Por otro lado, y tras el visionado directo de estas dos obras cinematográficas, se debe señalar que estas narraciones transcurren en épocas distintas, ya que la cinta de 1972 está ambientada en 1870 mientras que la película original se desarrolla en la actualidad de la época en la que fue rodada. De este modo, ambos metrajes muestran sociedades, comportamientos y formas de vida distintas. En lo que respecta al lugar elegido para el transcurso de estas películas, ambos proyectos cinematográficos tienen lugar en un pequeño pueblo minero del norte peninsular llamado Socartes y en las montañas y minas que lo rodean.

Continuando con el análisis comparativo, y atendiendo a la narración de estas dos obras, se ha podido comprobar que Benito Perojo muestra su historia de forma lineal y cronológica, sin saltos en el tiempo, mientras que Angelino Fons incorpora a su metraje un pequeño *flashback*. En él, se recoge la mala vida que tuvo la madre de Marianela, el accidente que sufrió la pequeña protagonista cuando era una recién nacida y la forma en la que su madre se suicidó.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes principales, estas dos narraciones utilizan a los mismos protagonistas. De este modo, Marianela, Pablo, el doctor Golfín, Florentina, Carlos Golfín, Celipín, Sofía/Gerarda y Francisco, se encuentran recogidos en ambos proyecto cinematográficos, manteniéndose sus tramas personales y sus arcos argumentales dentro de estas dos obras. No obstante, y a pesar de que Angelino Fons no elimina a ninguno de los personajes protagonistas, sí realiza ciertas modificaciones en alguno de ellos. De este modo, se ha podido comprobar que el autor cambia el nombre de Sofía, la mujer de Carlos Golfín, por el de Gerarda. Además, el personaje de Celipín Centeno, hijo pequeño de la Familia Centeno, pasa de ser un joven adulto a un niño. Esto mismo ocurre con Marianela, ya que en la cinta de 1940 este personaje tiene 18 años, mientras en la película de 1972 tiene 16, a pesar de que la actriz que interpreta a la muchacha tiene varios años más que su personaje. Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones realizadas en el *film* de 1972, Fons presenta a cuatro nuevos personajes secundarios y con un escaso peso narrativo: Fardacho, amigo de Marianela; Marila y Pepi, vecinas del pueblo; y Manuel, padre de Florentina.

Profundizando en las semejanzas argumentales existentes entre las obras a estudio, y como se ha podido comprobar, estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas mantienen un esquema base común, en el que permanecen los acontecimientos clave, los personajes protagonistas y las tramas principales de la obra de referencia. De este modo, Perojo y Fons toman como punto de partida la estructura argumental de la novela galdosiana y la adaptan a la gran pantalla. Sin embargo, ambos directores incorporan elementos secundarios o complementarios a la narración base, adecuando así la historia original a sus enfoques personales.

En lo que respecta a las similitudes, se debe destacar que ambas películas recogen de manera idéntica la relación de entre Marianela y Pablo, la llegada del doctor Golfín, la operación de vista de Pablo, los desprecios de los vecinos del lugar a la protagonistas y los trabajos de la mina. Además, también muestran la recuperación de la vista del joven, el miedo de Marianela a que Pablo vea su rostro, los consejos que el doctor da a la protagonista, la nueva relación sentimental entre Florentina y el joven Pablo, y el fallecimiento de Marianela como desenlace del *film*.

Atendiendo a las tramas de la cinta original eliminadas en esta nueva obra, Angelino Fons no duda en suprimir los cánticos de la protagonista mientras pasea por el campo, las referencias religiosas, el derrumbe que atrapa a Pablo dentro de la mina, las escenas de Marianela buscando al joven invidente entre los escombros y la ayuda que reciben por parte de los mineros del lugar. Por otro lado, también obvia las plegarias que la joven hace a la virgen del pueblo y reduce las conversaciones entre Marianela y Celipín, los malos trapos que sufre la joven por parte de la familia que la ha acogido y el dinero que ésta entrega a su amigo para que el muchacho pueda tener un futuro digno lejos de aquel lugar.

Por otro lado, y profundizando en los cambios narrativos llevados a cabo en la obra de 1972, esta investigación ha decidido resumirlos en tres bloques. En cuanto al primero, relacionado con el comienzo de estas dos piezas cinematográficas, la película de 1940 inicia su metraje presentando al doctoral Golfín, un hombre que se ha perdido y que no encuentra el pueblo al que debe acudir, mientras que la cinta de 1972 muestra como Marianela enseña a Pablo, un chico ciego, a poder defenderse ante cualquier situación que se interponga en su camino. Posteriormente, ambas obras sí se encaminan hacia una misma historia, ya que en las dos Pablo se encuentra con el doctor Golfín.

El segundo bloque está vinculado con el personaje protagonista, con su actitud y con su aspecto físico. Así, Perojo muestra a una pobre huérfana de 18 años, delgada, de una estatura media y, a pesar de ser considerada fea por la gente de la zona, con un rostro normal. Además, esta protagonista tiene un comportamiento sumiso, agradable y poco agresivo. Por su parte, Fons presenta a una huérfana de 16 años, delgada, algo encorvada, con ciertas deformaciones en la cara y diferentes quemaduras y cicatrices por todo su cuerpo. En lo que respecta a su personalidad, este personaje tiene un carácter violento e impulsivo, llegando a comportarse en ciertas ocasiones como un perro. En este sentido, Fons llega a animalizar al personaje de Marianela, potenciando sus labores de lazarillo de Pablo y mostrando a una joven más inestable mentalmente.

En último lugar, el tercer bloque corresponde con la forma en la que Marianela cuenta su pasado. En la película de 1940, este personaje únicamente narra su pasado a través de las conversaciones que mantiene con el doctor Golfín, mientras que en la cinta de 1972 dichas situaciones pasadas son mostradas al espectador mediante un *flashback*. En él, se muestra la caída que sufre Marianela en una máquina de la mina, la forma en la que su madre se la lleva al bosque para cuidarla y el triste final de su progenitora.

Atendiendo a las incorporaciones narrativas, y a pesar de que estas dos obras muestran una misma historia, cabe destacar que la nueva película de Angelino Fons introduce ciertas escenas no recogidas en la cinta original. Algunas de estas novedades son: la caída del doctor Golfín en las arenas movedizas de la zona, las visitas que Marianela y Pablo a los acantilados, la escena en la que Pablo toca los senos de unas vecinas del pueblo y las imágenes vinculadas a la vida pasada de Marianela. Además, esta nueva obra también muestra a Marianela borracha, divirtiéndose, bailando y disfrutando de la vida.

Por otro lado, cabe destacar que esta nueva cinta incide, de forma más detallada y minuciosa, en los sentimientos de la protagonista, profundizando así en la complejidad de dicho personaje. De este modo, el espectador puede ver más escenas de Marianela llorando en el establo, a la joven explicando el significado de su nombre y varios arrebatos de locura en los que la muchacha se llega a comportar como un perro, pidiendo incluso que le acaricien el cabello. Además, esta cinta también aumenta el número de imágenes en las que habla sola y se incide en la comprensión y el cariño que siente el doctor Golfín por ella, llegando a tener un comportamiento mucho más proteccionista y paternal que en la película original.

Finalizado este análisis comparativo, y tras detallar las semejanzas y diferencias existentes entre estas dos obras, esta tesis doctoral ha podido comprobar que ambas cintas narran una misma historia que respeta el esquema argumental base de la novela de referencia, al igual que los acontecimientos clave, los personajes protagonistas y las estructura narrativa de la misma. Por otro lado se debe señalar que esta nueva cinta realiza ciertas modificaciones secundarias en el metraje original, introduciendo así el nuevo punto de vista del director encargado de este proyecto. No obstante, dichas alteraciones no cambian el sentido general de la obra, ni modifican el mensaje de la novela de 1878. Por todo esto, se debe establecer que la cinta de 1972 dirigida por Angelino Fons es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de Benito Perojo estrenada en 1940.

El abuelo tiene un plan

- Original: *Prohibido enamorarse* (José Antonio Nieves Conde, 1961)
- Primer *remake*: *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973)

En 1961, el director y guionista segoviano José Antonio Nieves Conde estrena su nueva película titulada *Prohibido enamorarse.* Esta cinta, una divertida comedia protagonizada por Isabel Garcés y Ángel Garasa, basa su argumento en un obra de teatro titulada *Cosas de papá y mamá* (1960) y escrita por el dramaturgo madrileño Alfonso Paso. Cabe señalar que esta cinta es la primera adaptación cinematográfica de la pieza de referencia

Atendiendo a la obra teatral de 1960, cuyo estreno tuvo lugar el 8 de abril de 1960 en el teatro Infanta Isabel de Madrid[222], Paso presenta una comedia de enredos familiares estructurada en dos prólogos y dos actos. Continuando con el estudio de esta pieza teatral, y profundizando en el argumento de la misma, este dramaturgo narra una historia familiar protagonizada por Leandro y Elena, dos ancianos, viudos e hipocondriacos que se enamoran locamente el uno del otro. Todo ello a pesar de sus hijos, Julio y Luisa, quienes se oponen categóricamente a esa relación. No obstante, y tras un sin fin de situaciones cómicas y disparatadas, los protagonistas continúan su relación, ahora con el beneplácito de sus hijos.

[222] Esta primera representación teatral estuvo protagonizada por Isabel Garcés, Manuel Dicenta, Julia Gutiérrez Caba, Fernando Nogueras, Ricardo Lucía, Ana María Ventura y Emilio Gutiérrez.

Antes de profundizar en las dos obras cinematográficas a estudio, esta investigación debe incidir en la buena acogida que logró la pieza teatral de referencia durante su estreno. En este sentido, el diario *ABC* (09/04/1960) asegura que "el público acogió la obra con verdadero entusiasmo. Interrumpió la representación con carcajadas y ovaciones, aplaudió frases intencionadas, replicas ingeniosas, mutis de Isabel Garcés e hizo que el telón se alzara incontables veces y que el autor saliera a saludar" (p. 79).

Por otro lado, y en lo que respecta a la cinta a estudio en este epígrafe, en 1961 el director José Antonio Nieves Conde estrena su nueva película titulada *Prohibido enamorarse*. Esta obra, una adaptación cinematográfica de la pieza teatral *Cosas de papá y mamá* (Alfonso Paso, 1960), es la primera cinta que lleva a la gran pantalla la historia escrita por el dramaturgo madrileño. Como se puede comprobar, Nieves Conde no utiliza el mismo título que la obra de referencia, prefiriendo utilizar otro distinto, pero que mantiene el mensaje de la historia.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por José Antonio Nieves Conde como director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la película, este cineasta cuenta con la ayuda de Edgar Neville y Luis Ligero. Continuando con el resto de departamentos, Manuel Parada, Alfredo Fraile, José Antonio Rojo, Enrique Alarcón y Fernando González fueron los encargado de la música, la fotografía, el montaje, la dirección de arte y los decorados empleados en la cinta, respectivamente. Por otro lado, y atendiendo al elenco actoral, este nuevo largometraje estuvo protagonizada por Isabel Garcés, Ángel Garasa, Tere Velázquez, Julio Núñez, Francisco Pique, Gracita Morales, Rafael Bardem, Lola Gaos, Ángel Álvarez e Irán Eory, entre otros.

Con esta obra, Nieves Bardem presenta una película cómica, rodada en blanco y negro, y con una duración de 97 minutos. En cuanto a la productora encargada del proyecto, la empresa nacional Arturo González Producciones Cinematográficas fue la responsable de llevar a cabo esta película.

Antes de continuar, conviene tener en cuenta las palabras del propio José Antonio Nieves Conde, recogidas por el investigador Francisco Llinás (1995) en su libro *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, en las que explica lo complicado que fue trabajar con

Edgar Neville. Según este cineasta, Neville realizó un primer guión "estático y con un premioso y pesado arranque" (pp. 115 – 117) que luego tuvo que ser modificado. No obstante, y debido a que las posteriores correcciones de Neville no fueron aceptadas, Nieves Conde y Luis Ligero, ayudante del director madrileño en numerosas películas, tuvieron que hacer un guión partiendo de cero, pero intentando mantener en todo lo posible la historia de Paso (pp. 115 – 117). Por otro lado, el propio director asegura en estas declaraciones que nunca había visto representada la obra teatral que iba a adaptar a la gran pantalla y no duda en afirmar que el dramaturgo madrileño Alfonso Paso se desentendió del proyecto cinematográfico, negándose a realizar el guión ya que aseguraba que él no sabía escribir para el cine (pp. 115 – 127).

Atendiendo al argumento de esta obra, y como señala Antonio Martínez Tomas para el diario *La Vanguardia Española* (01/10/1961), esta cinta narra la siguiente historia:

> "Prohibido enamorarse" nos relata un pedazo de la vida sentimental de dos parejas; la joven y la vieja. Ella es una viuda, que se cree erróneamente "fuera de la circulación", y él un cincuentón atemorizado por achaques imaginarios, pero al que le quedaba, sin que pudiera imaginárselo, una buena reserva de posibilidades de recuperación sentimental. Paralelamente, la hija de ella y el hijo de él, dos muchacho jóvenes aquejados del mal de la prisa, que es el mal del siglo, y del afán apresurado de ganar dinero, entablan una relación puramente mercantil pero, que, como ocurre entre jóvenes, termina por adquirir otro sentido (p. 34).

Como se ha podido comprobar, esta nueva obra cinematográfica respeta el argumento de la pieza teatral de referencia sin apenas modificar ninguna de sus tramas. De este modo, Leandro y Elena vuelven a ser los personajes protagonistas de esta narración, en la que tendrán que luchar contra sus hijos para poder disfrutar del amor que ambos se tienen. Así, Nieves Conde presenta una película divertida y entretenida, en la que, como señala el cartel de la obra, "está prohibido no reírse".

En lo que respecta a la prensa de la época, el periódico *La Vanguardia Española* (01/10/1961) recoge las palabras del crítico cinematográfico Antonio Martínez Tomás, en las que califica la cinta de 1961 como una "divertida película, tan divertida como la obra de teatro de Alfonso Paso, de la que se limita a ser una fiel, brillante e inteligente transcripción"

(p. 34). Profundizando en la realización del *film*, Martínez Tomás destaca que el director madrileño sigue "las líneas generales de la pieza escénica en lugar de entregarse a innovaciones arriesgadas" (p. 34). Esta decisión consigue, a su juicio, un resultado satisfactorio, ya que "la película hace reír contantemente, que es lo que importa, y el público sale de la proyección sonriente y complacido" (p. 34). Además, este crítico cinematográfico también alaba la ambientación empleada en la obra, la interpretación de los protagonistas y el dinamismo de la cinta.

Por otro lado, el diario *ABC* (14/10/1961) comienza su análisis cinematográfico, realizado en esta ocasión por Miguel Pérez Ferrero bajo el seudónimo Donald, recordando lo complicado que es realizar una buena adaptación cinematográfica. No obstante, y como señala este periódico, "Edgar Neville, como adaptador, ha acertado a conservar lo esencial y a engranarlo en pasajes complementarios que no despegan ni desdicen en ningún instante. Y así la película tiene, como tal, la agilidad de acción apetecible" (p. 83). Sin embargo, esta investigación debe reiterar que Edgar Neville no fue el responsable del guión de la obra de 1961, ya que J.A. Nieves Conde y Luis Ligero tuvieron que redactar un nuevo guión. Volviendo a la valoración publicada en ABC, este crítico cinematográfico destaca la actuación llevada a cabo por los actores protagonistas del *film* y asegura que "la dirección de J.A. Nieves Conde está atemperada al contenido del guión que pedía ambientar la historia y mover los personajes sin alardes de técnica pero con simplicidad elocuente" (p. 83).

Por otro lado, en 1973, el director y guionista tarraconense Pedro Lazaga estrena su nueva película titulada *El abuelo tiene un plan*. Esta obra, una comedia de enredos familiares protagonizada por Paco Martínez Soria e Isabel Garcés, es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza teatral *Cosas de papá y mamá* (Alfonso Paso, 1960). Como se puede comprobar, esta nueva cinta, al igual que la película de 1961, no respeta el título original de la obra teatral de referencia.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, la cinta de 1973 fue dirigida por Pedro Lazaga, mientras que el guión estuvo a cargo de Vicente Coello, Mariano Ozores y Juan José Daza. Por otro lado, Antón García Abril, Manuel Rojas, Alfonso Santacana y Eduardo Torre de la Fuente, fueron los profesionales responsables de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, esta obra estuvo protagonizada por Paco

Martínez Soria, Isabel Garcés, José Sacristán, Maruja Bustos, Manuel Zarzo, Elvira Quintillá, Guadalupe Muñoz Sampedro, Belinda Corel, Nuria Gimpera y Emilio Laguna, entre otros. En este sentido, cabe destacar que la actriz madrileña Isabel Garcés participa, interpretando al personaje de Elena, en las dos obras a estudio.

Con esta cinta, Lazaga realiza una comedia sonora, con una duración de 90 minutos y rodada en blanco y negro. Como último punto a destacar, y en lo que respecta a la empresa encargada del proyecto, esta cinta fue producida por Estudios Roma y Filmayer. Profundizando en el argumento de esta película, se debe tener en cuenta la aportación del escritor y periodista Miguel Bayón (1989), autor del libro *José Sacristán. La memoria de la tribu*.

> Una solterona y un viudo coinciden en un sanatorio regentado por un médico que logra la felicidad de su clientela con la fórmula de vida sana y mucho amor. Allí, se dan una curiosa mezcla de ambientes y niveles de vida, conflictos y situaciones propias de la edad y de la clase social. Los protagonistas recuperarán la alegría de vivir y dejarán boquiabiertos a sus respectivos familias contrayendo matrimonio (p. 97).

Por otro lado, y como señala Ángel Huerta (2012) en el libro *El "cine de barrio" del tardofranquismo. Reflejos de una sociedad*, se debe señalar que "la película dirigida por Pedro Lazaga es una comedia de enredo y tono sentimental que utiliza como tema básico la tercera edad y que, a su manera, denuncia el trato poco cariñoso que recibe de sus familiares en un entorno urbano y moderno" (p. 261). Profundizando en este aspecto, Huerta considera que esta obra "sostiene en forma y fondo la tesis de que la mayor parte de las enfermedades que padece este sector de la población tiene una naturaleza somática, dada la soledad y la falta de cariño que encuentran a menudo en sus hogares" (p. 261). De este modo, y a pesar de la comedia, la diversión y el entretenimiento, la cinta de 1973 cuenta también con un importante mensaje de fondo.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (20/05/1973) considera que la obra se basa en un "guión bien construido" que permite al cineasta tarraconense "realizar una película que se visiona con deleite" (p. 55). No obstante, esta crítica no duda en asegurar "que la fórmula empleada en este filme no es demasiado original"

(p. 55), y además, se establece que la ambición de la nueva cinta de Pedro Lazaga "no va más allá […] de pretender divertir amablemente a la clientela" (p. 55). Por otro lado, este diario cree que en la narración de 1973 "hay de todo, en una ingeniosa y hábil dosificación. Picardía, sentimentalismo, pequeña denuncia social, unas gotitas de demagogia blanca, etc. Pero todo ha sido mezclado con verdadera maña" (p. 55).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación establecerá las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de conocer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Profundizando en los aspectos técnicos de estas obras, la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color a la cinta de 1973. En cuanto a las similitudes, estos dos *films* son películas sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y con una duración similar.

Por otro lado, estas dos narraciones se desarrollan en épocas distintas, ya que cada una de ella representa la actualidad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, la cinta de 1973 muestra una sociedad más moderna, incorpora avances tecnológicos, no presentes en la década de los 50, y plasma un cambio social, cultural y estético. Además, en la película de 1973 también se incorporan nuevas inquietudes sociales, cambios en las mentalidades de la gente, preocupaciones distintas a las retratadas en la cinta original y diferencias en las estructuras familiares. A modo de ejemplo, el nuevo proyecto de Pedro Lazaga exhibe un claro materialismo en algunos personajes, con grandes diferencias generacionales y nuevas formas de vida donde la presencia de un anciano en casa supone más un estorbo que una alegría.

En lo que respecta a los personajes protagonistas de las dos obras, esta investigación ha encontrado ciertas discrepancias entre ellos, ya que Pedro Lazaga modifica las estructuras familiares presentes en la cinta original al suprimir la presencia de Lucia y cambiar el nombre de Julio, hijo de Leandro en la cinta de 1956, por el Manolo. No obstante, Lazaga mantiene la figura de ciertos personajes protagonistas, por lo que el espectador se encuentra de nuevo con Leandro, Elena y el doctor Juan G. Atendiendo a los cambios llevados a cabo en esta nueva cinta, se puede comprobar que la Elena de 1973 no está casada y que tampoco tiene una hija que se llama Luisa. Por el contrario, este personaje vive con su hermana Amalia y su sobrina Beatriz, personajes ausentes en la película de 1954. Por otro lado, y atendiendo al Leandro de

1973, este personaje tiene dos hijos, Mercedes y Manolo, con los que vive a lo largo del año. De este modo, este viudo cuenta con un descendiente más que en la cinta original.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las similitudes argumentales entre estas dos películas, esta investigación ha podido observar que ambas cintas narran una misma historia. Esto se debe a que el *film* de 1973 respeta el argumento de obra original de 1954, manteniendo las tramas principales de la cinta original y los acontecimientos claves de la historia de José Antonio Nieves Conde. De este modo, estas dos obras muestran la historia de una pareja de personas mayores que se han enamorado. A pesar de las reticencias de sus seres queridos y de los obstáculos en el camino, esta pareja decide irse lejos para poder disfrutar del tiempo que les queda juntos. Finalmente, y tras varios enfrentamientos familiares, el amor de los protagonistas es aceptado por sus seres queridos y pueden vivir libremente su amor.

No obstante, y a pesar de las similitudes existentes entre estas dos cinta, se debe señalar que la obra de 1973 no duda en aportar ciertas modificaciones para actualizar el contenido filmado y aportar el nuevo enfoque personal del director Pedro Lazaga. Atendiendo a estos cambios narrativos, la cinta presenta ciertas modificaciones en el desenlace de su historia, ya que Lazaga narra un final más complejo que en la obra original. En él, los personajes deben hacer frente más intensamente a sus familiares, ya que estos no ceden con facilidad a la presión de Leandro y Elena. Finalmente, y al igual que la película de 1954, ambos personajes consiguen estar juntos. Por otro lado, se debe señalar que el final de esta nueva obra se produce en un hotel madrileño, mientras que en la cinta de 1954 se produce en el cortijo de Leandro.

En lo que respecta a la escenas eliminadas, Pedro Lazaga suprime todas aquellas tramas relacionadas con Lucía, la hija de Elena en la cinta de 1956. Así, se omite la historia de amor entre Julio y este personaje femenino y los planes de negocio que ambos desean emprender juntos. Por otro lado, esta película también excluye de su metraje la excursión que los protagonistas realizan en burro por los montes andaluces y la escapada a Málaga. Como último punto a tratar, se debe señalar que la cinta de 1973 no muestra las preocupaciones laborales y económicas que tenían los personajes en la obra original.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los nuevos elementos narrativos presentes en la cinta de 1973, esta investigación debe señalar que la mayoría de dichas incorporaciones

argumentales corresponden a las tramas personales de los nuevos personajes de esta obra: Beatriz, Manolo, Mercedes, Julio, Laura o Amalia. Profundizando en alguna de ellas, el público ve como Beatriz ayuda a que su tía Elena quede con Leandro, aumenta la presencia de los hijos y nietos de éste y se incide en el problema que supone el cuidado de una persona mayor para su familia a través de nuevas discusiones entre el protagonista y las parejas sentimentales de sus hijos.

Además, la obra de 1973 aumenta el número de situaciones cómicas presentes en la historia original, incorporando nuevas situaciones divertidas. Por otro lado, esta cinta también dibuja a un Leandro mucho más mujeriego, llegando incluso a tontear con alguna joven. Continuando con las incorporaciones, se muestra como Leandro se compra un piso y lo pinta de verde, que es el color preferido de su enamorada. Este nuevo hogar será el lugar perfecto para encontrarse con Elena y, además, no molestar a sus hijos. Por otro lado, Lazaga narra como los dos protagonistas se fugan a un hotel a las afuera de Madrid, un lugar tranquilo donde podrán estar juntos sin ninguna interrupción. No obstante, allí vivirán divertidas situaciones cómicas con los personajes que dicho lugar alberga. De este modo, Lazaga introduce a un camarero entrometido, a un huésped que se queja por cualquier ruido y a un largo etcétera de personajes variopintos. Como últimas incorporaciones a destacar, esta investigación debe señalar las escenas que se desarrollan en el bar donde los personajes protagonistas tienen su primera cita, la manera en la que los hijos del protagonista descubren el paradero de los prófugos y la forma en la que Leandro se cuela en casa de Elena para llevársela con él.

Finalizado el análisis comparativo entre las dos obras a estudio, esta investigación ha podido comprobar que ambas películas narran una misma historia, a pesar de que el contenido de ambas no es completamente idéntico. Esto se debe a que la cinta de 1973 realiza diferentes modificaciones e incorporaciones respecto a la pieza original. No obstante, estos nuevos elementos no alteran el esquema argumental base sobre el que se sustentan las dos narraciones a estudio. Una vez establecidas las diferencias y semejanzas existentes entre estas dos cintas, esta investigación debe establecer que la película de 1973 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización temporal de la obra de 1954 dirigida por Juan Antonio Nieves Conde.

Fin de semana al desnudo

- Original: *Operación Secretaria* (Mariano Ozores, 1966)
- Primer *remake*: *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974)

En 1966, el director y guionista madrileño Mariano Ozores estrena su nueva película titulada *Operación Secretaria*. Esta obra, una comedia de enredos con tintes policiacos y situaciones disparatadas, reúne de nuevo en la gran pantalla a dos de las figuras más importantes del género cómico, Gracita Morales y José Luis López Vázquez. Cabe destacar que ésta no será la primera vez que este tándem artísticos trabaje con el cineasta madrileño, ya que en 1963 ambos protagonizaron la película *Chica para todos*.

Con esta obra, y como se ha comentado anteriormente, Mariano Ozores realiza un nuevo trabajo dentro del género cómico, un tipo de cine que conoce, maneja y en el que se siente muy cómodo, ya que la gran mayoría de sus producciones audiovisuales se encuentran recogidas bajo este género.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Mariano Ozores, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. En lo que respecta al resto de departamento, Pedro Iturralde, Godofredo Pacheco, Alfonso Santacana y Eduardo Torre de la Fuente, fueron los profesionales encargados de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la película de 1966 estuvo protagonizada por Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Fanny Cano, Manolo Gómez Bur, Enrique Ávila, Rogelio Madrid, Goyo Lebrero y Paloma Cela, entre otros.

Con esta obra, Mariano Ozores presenta al público una película sonora, rodada en blanco y negro, y con una duración de 94 minutos. En lo que respecta a la producción, esta cinta fue llevada a cabo por la compañía nacional Estela Films, mientras que la distribución estuvo a cargo de la empresa Castro Films S.A.

Profundizando en el argumento de este nuevo largometraje, el investigador José Luis Sánchez Noriega (2012), autor colaborador en el libro titulado *El cine popular del*

tardofranquismo. Análisis fílmico, resume de la siguiente manera la historia narrada por Mariano Ozores en 1963:

> Don Rodolfo acude a una discoteca de gente joven donde se divierte su secretaria, Octavia, con el fin de llevarla de fin de semana a un hotel fuera de la ciudad. Llegan al lugar sin saber que, mientras tanto, una pareja de delincuentes aficionados, Aniceto y su compañero, llamado Trinidad, idean el cambiazo de unas joyas conchabados con Carlos, que acompaña a la duquesa propietaria del botín.
>
> Angustias, camarera del complejo hotelero, se entromete en la relación de Rodolfo y su secretaria, interrumpiendo la prometida realización del deseo sexual. Testigos de lo que parece el asesinato de la duquesa, son secuestrados por los delincuentes, pero todo logrará resolverse al final sin mayor violencia que las heridas causadas a Rodolfo por una vaquilla, que le impiden nuevamente disfrutar del sexo con su subordinada, cuando está en cama (s.p).

Con esta obra, y como señala José Luis Sánchez Noriega (2012), Mariano Ozores "hilvana un argumento de la forma más caprichosa y reitera los tópicos temáticos y humorísticos de principio a fin" (s/p). Prosiguiendo con este punto, y como se ha podido comprobar, este director madrileño no duda a la hora de presentar una sucesión de acontecimientos hilarantes y situaciones disparatadas con el único objetivo de divertir y entretener al espectador. No obstante, esta investigación debe señalar que el humor utilizado por Ozores en esta obra recae en un uso abusivo de elementos estereotipados, cuya única intención es hacer reír, independientemente de la situación en la que se desarrollen.

En otro orden de cosas, y tras el visionado directo de esta cinta, esta investigación debe incidir en los comportamientos sociales que se reflejan a lo largo de esta película, ya que el realizador madrileño no duda a la hora de mostrar la represión de la época, el apetito sexual y los comportamientos machistas de los personajes masculinos de esta obra. Además, esta cinta también recoge, como se ha comentado anteriormente, los estereotipos nacionales, los tópicos cómicos de la época y las continuas referencias eróticas.

En este sentido, y como se ha podido comprobar, Ozores realiza una película sencilla, sin grandes pretensiones y carente de complicaciones narrativa o argumentales. En ella, el

cineasta muestra los acontecimientos de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales que dan ritmo y agilidad a la historia.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (17/03/1968) considera esta película como "una obra menor, concebida de cara a un público no demasiado exigente" (p. 56). Además, este medio afirma que la trama de la obra entretiene, pero es poco ambiciosa. No obstante, y a pesar de la simpleza argumental, esta cinta no "carece de ingenio ni de gracia" (p. 56).

Por otro lado, y en lo que respecta a la cinta a estudio, el periódico *ABC* (08/12/1966) sostiene que "abunda la comicidad forzada en esta película, sobrada de astracanescas situaciones alrededor de la aventuras de un jefe decidido a pasar un divertido fin de semana con su secretaria" (p. 66). Atendiendo a la historia principal, este diario asegura que la anécdota base en la que se sustenta esta narración no es original, pero las interpretaciones de los actores protagonistas permiten disfrutar de dicha trama (p. 66). Continuando con dicha crítica, esta publicación establece que "la carcajada surge en muchas ocasiones, ya que abundan los "gags" cómicos de seguro efecto apoyados en un diálogo no brillante pero frondoso y expresivo, aceptable para públicos mayoritarios" (p. 66 - 67). En definitiva, y como recoge este diario, la nueva película de Mariano Ozores no cuenta con ningún esfuerzo de superación por parte del cineasta.

Antes de continuar, esta investigación ha querido destacar la valoración personal que realiza el propio actor protagonista de la cinta de 1955 respecto a su participación en la misma. Así, y a través de las palabras recogidas por el investigador Luis Lloret (2010) en el libro *¿Para qué te cuento?: Biografía autorizada de José Luis López Vázquez*, esta tesis doctoral ha podido conocer el recuerdo que el actor José Luis López Vázquez guardaba de esta comedia:

> Aquello fue tre-men-do, me tocó hacer de todo: Torear vestido de flamenca, bañarme en pijama o terminar en una cama escayolado… Pero fue muy divertido, lo pasamos muy bien, era graciosa… Estaban Gracita y Fany Cano, una chica mexicana, muy guapa, [hace una pausa] vis-to-sa. Era mexicana pero parecía sueca, era fotogénica y muy simpática. Además aquella era una época aún muy buena de Gracita

y colaboraba con el guión improvisando, nos salía muy bien y lo pasábamos estupendamente.

De hecho, creo recordar que el final era muy alocado y acabábamos metidos en la cama los tres (p. 106).

En este sentido, y como se ha podido comprobar, López Vázquez confirma la gran cantidad de situaciones disparatadas presentes en la obra de 1966, al igual que lo divertido y entretenido que fue participar en dicho proyecto cinematográfico de la mano de Mariano Ozores, Gracita Morales y Fany Cano.

Por otro lado, en 1974, ocho años después del estreno de la película *Operación Secretaria*, Mariano Ozores presenta su nuevo proyecto cinematográfico titulado *Fin de semana al desnudo*. En esta ocasión, la pieza a estudio en este epígrafe es una coproducción entre España y Venezuela, dos países que trabajaron juntos en la realización de esta nueva cinta.

Con esta obra, Mariano Ozores presenta de nuevo una comedia de enredos y situaciones delirantes donde el humor, la diversión y las carcajadas están siempre aseguradas. En esta ocasión, y siguiendo el esquema del *film* de 1966, este director madrileño cuenta con dos de los cómicos más importantes del momento, Lina Morgan y Alfredo Landa. Ambos, y al igual que Gracita Morales y José Luis López Vázquez en *Operación secretaria* (1966), son los actores protagonistas de esta nueva narración.

En otro orden de cosas, se debe señalar que esta la película de 1974 recupera el argumento base de la cinta original. Sin embargo, Ozores no duda en realiza ciertas modificaciones, trasladando la historia al presente, y adecuando el contenido de la misma a la actualidad. De este modo, se muestra a una sociedad más abierta, nuevas preocupaciones sociales, cambios en la forma de vestir y comportarse, y ciertos atisbos de lo que posteriormente será el cine del destape. Estas alteraciones dan un soplo de aire fresco a la cinta original y buscan que el espectador acuda de nuevo a las salas de cine.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1974, esta investigación debe incidir en el trabajo realizado por Mariano Ozores, director y guionista de

esta obra. Profundizando en el resto de departamentos, Antón García Abril, José F. Aguayo, María Luisa Soriano y Gumersindo Andrés son los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta película está protagonizada por Lina Morgan, Alfredo Landa, Máximo Valverde, Antonio Ozores, Haydée Balza, Toco Gómez, Helga Liné, Eduardo Calvo, Eulália del Pino y África Pratt, entre otros.

Con esta obra, Ozores presenta al público una comedia sonora, filmada en color y con una duración de 93 minutos. Como último punto a destacar, esta investigación debe señalar que la cinta de 1974 fue producida por las compañías Alfa Films Internacional, Lotus Films e Ízaro Films.

Atendiendo al argumento de la obra a estudio en este epígrafe, el investigador Jesús García Orts (2014), autor del libro *Lina Morgan: de Angelines a Excelentísima Señora,* resume de la siguiente manera la nueva historia filmada por Mariano Ozores en 1974:

> Angustias […], camarera de un hotel llamado "La pequeña Andalucía", anda loca buscando una compañera que le cambie el turno de noche, pues tiene reservada una habitación Rodolfo Cisneros […], un multimillonario playboy del cual ella está enamorada, Angustias no gana para sorpresas al ver que en el recién estrenado hotel solo hay tres parejas y ella sola de servicio.
>
> Las complicaciones llegan cuando ve que Rodolfo no ha venido solo, sino con su secretaria […], a la que ha llevado allí para seducirla y esta al mismo tiempo cedió para comprometerle ante un notario, para que se casara con ella y así se beneficiaría de las fortunas de su jefe, por una escucha telefónica Angustias escucha el plan y hará todo lo posible para que no se queden solos en la habitación.
>
> Por otra parte, Carlos […], un "chulo guaperas", está pasando un fin de semana con Lucia […], una viuda adineras; este junto con la otra pareja […] son cómplices para robarles las joyas a la viuda, un cúmulo de errores de organización (puesto que la habitación que debían ocupar los ladrones, se la dieron a Rodolfo y su secretaria ya que los ladrones llegaron tarde a la cita, era la continua a la de la viuda e iban a dar el cambiado de las joyas por otras falsas, a través de la ventana del servicio)

> y el que Lucia se enterara de los planes del robo, pues en las joyas había un reloj repetido que ella aún llevaba, acaba con el presunto asesinato de la viuda al pedirle las explicaciones oportunas a Carlos del porqué de esa situación.
>
> Angustias, testigo de ello, se encerará en la habitación de Rodolfo, a esperar que pase la noche y poder avisar a la Guardia Civil y así también arrebatar los planes de conquista de Rodolfo con su secretaria. Carlos y su grupo intentarán matar a Angustias, Rodolfo y su secretaria pensando que estos dos últimos se habían quedado con las joyas que habían tirado a su cuarto de baño (pp. 132 - 133).

Una vez detallado el argumento de esta nueva cinta, y tras la visualización directa de la misma, esta investigación ha podido comprobar que Mariano Ozores reproduce fielmente la estructura narrativa de la película original. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, este cineasta actualiza la historia base, adecuándola al presente. Además, Ozores también introduce, de una manera sutil y cuidada, ciertas escenas de contenido sexual, situaciones eróticas y desnudos. Este contenido es un primer paso hace el cine del destape. Cabe señalar que dichas imágenes todavía están limitadas por las autoridades censoras de la época. Sin embargo, y en lo que respecta a la población, se comienza a intuir cierta necesidad por mostrar, insinuar o sugerir. En esta ocasión, y como ya se ha comentado, Ozores lo hace una forma sutil y humorística, sin llegar a caer lo explícito o en lo soez.

Por otro lado, y continuando con las similitudes entre las dos obras a estudio, se debe señalar que ambas cintas cuentan con escenas, diálogos, personajes y situaciones cómicas que son idénticas en ambas películas. En ciertas ocasiones, dichas semejanzas también se reflejan en los planos, la fotografía, los ángulos elegidos o el *atezzo*.

Atendiendo a la presentación de la obra, y como señala Jesús García Orts (2014), "*Operación secretaria* resultó un gran éxito comercial en su estreno, lo mismo ocurrió con *Fin de semana al desnudo*, al congregar casi la misma cantidad de espectadores y triplicando la taquilla" (p. 133).

Profundizando en la prensa de la época, el diario *ABC* (22/10/1974) publica una breve reseña cinematográfica sobre la cinta a estudio en este epígrafe. Este artículo, firmado con las iniciales A.C, califica el nuevo proyecto de este director madrileño como "una tópica

cinecomedia más del trío Ozores-Morgan-Landa" (p. 98). Además, esta publicación considera que "cinematográficamente la nueva cinta de Ozores –una más en la inagotable serie- no ofrece novedad alguna ni mayor interés" (p. 98). No obstante, este medio asegura que la obra entretiene y divierte, a pesar de que abusa de las situaciones de doble sentido, de ciertos destapes y de personajes estereotipados.

Varios semanas después del artículo de A.C, el periódico *ABC* (30/12/1974) [223] publica una nueva crítica acerca de la cinta a estudio en este epígrafe. En esta ocasión, la reseña cinematográfica está firmada bajo las iniciales L.L.S, y en ella se establece que la nueva obra de Ozores es "un producto típico del cine" (p. 59) de este director. Además, dicha publicación incide en la manera en la que el cineasta realiza sus proyectos cinematográficos y de su "real capacidad para relatar muchas cosas, para mezclar los géneros, para saltar de un realismo irónico a un delirio esperpéntico" (p. 59). Por otro lado, y continuando con dicha reseña, este diario asegura que "la historia, absurda, caprichosa, llena de peripecias disparatadas, es, pese a todo, divertida" (p. 59). Por último, este artículo no duda en incidir en los tópicos cinematográficos que el realizador madrileño usa en sus películas, como la represión sexual, el machismo, el papel de la mujer como un objeto o los personajes estereotipados con personalidades poco originales.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de conocer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos películas es la incorporación del color en el metraje de 1974. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son films sonoros, categorizados dentro del género de la comedia y con una duración muy similar.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas transcurren en periodos temporales distintos, ya que ambas representan la actualidad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, la cinta de 1974 refleja una sociedad más actual e incorpora nuevos avances tecnológicos. Por tanto, se debe señalar que entre estas dos cintas existe una actualización social, cultural e, incluso, política.

[223] L.L.S. 31/12/1974) Cine de Ozores: "Fin de semana al desnudo". *ABC*.

Profundizando en los personajes principales, estas dos obras están protagonizadas por Angustias, Octavia, Rodolfo, Carlos, Lucía, Laura y Aniceto. Además, Ozores respeta y mantiene las tramas personales de cada uno de ellos en ambas cintas, al igual que sus desarrollos argumentales, preocupaciones, objetivos, motivaciones e interacciones con el resto de personajes. Por otro lado, se debe señalar que en esta nueva cinta se cambia el nombre de Trinidad por el de Guadalupe, y se incorpora la presencia de Manolo, hermano de Octavia, y de Lolita, Rosa y Mariquilla, compañeras de trabajo de Angustias.

En lo que respecta a las similitudes argumentales, y como se ha comentado anteriormente, estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas utilizan una estructura argumental común, en la que se mantienen todos los acontecimientos clave establecidos en la cinta original. De este modo, Ozores repite, sin apenas variación, el esquema narrativo empleado en la película de 1966, conservando las tramas principales, los personajes protagonistas y el mensaje global del *film*. No obstante, cabe destacar que la película de 1974 incorpora nuevos acontecimientos al metraje original, elementos secundarios que no alteran el sentido de la cinta, sino que complementan o actualizan la historia de referencia.

Atendiendo a los cambios narrativos que han tenido lugar en la cinta de 1974, Ozores modifica la ubicación de la trama principal, trasladando la acción de un hotel a las afueras de Madrid a la costa andaluza; se altera la nacionalidad de Octavia, quien deja de ser mexicana para convertirse en española, y se muestra a una Guadalupe con una personalidad más tranquila y menos agresiva que su homóloga en la película original

Continuando con estas alteraciones narrativas, la cinta de 1974 muestra que son Aniceto y Guadalupe los que cortan la línea de teléfono y no Carlos, como en la cinta de 1966; se cambia el problema de salud que tiene el protagonista cuando se moja, ya que en la obra de 1974 Rodolfo se queja del oído, mientras que en la película de 1966 su dolor es de garganta; y se modifica la persona que cuida al protagonista al final de la película, siendo Octavia en la cinta original, y Angustias en el largometraje de 1974, ya que la joven secretaria ha sido detenida.

Profundizando en las incorporaciones llevadas a cabo en la cinta de 1974, el espectador puede comprobar como Angustias, empleada del complejo hotelero donde se

hospeda Rodolfo con su amante, está locamente enamorada de dicho personaje desde el comienzo de la obra. En esta narración, Ozores muestra a Rodolfo como un personaje famoso, multimillonario y muy conocido del mundo del cine, del que Angustias está locamente enamorada, contemplándolo en las revistas del corazón de la época. Además, en esta cinta, se puede ver como la joven cambia su turno de trabajo con unas compañeras para poder coincidir con Rodolfo en el hotel en el que el protagonista se hospeda, una acción que no está presente en la obra original.

Prosiguiendo con las novedades argumentales, la película de 1974 aumenta la presencia y la comicidad de Angustias en su narración, dotándola de un mayor peso escénico. De este modo, las escenas relacionadas con dicho personaje se multiplican en esta cinta. Por otro lado, esta nueva obra muestra como la secretaria de Rodolfo intenta estafarlo para poder así obtener toda la fortuna que éste posee. Cabe destacar que dicha trama argumental no está presente en la película original. Además, esta nueva obra también introduce escenas relacionadas con Manolo y con las amigas de Angustias, personajes nuevos que no han sido tratados en la cinta de 1966. Atendiendo al personaje de Manolo, se puede observar que este joven y su hermana intentan que Rodolfo se case con Octavia, y así poder quedarse con toda la fortuna del multimillonario.

Por último, la cinta de 1974 incluye una pelea de tartas entre los personajes de esta obra que tiene lugar en las cocinas del completo hotelero, otorga una mayor presencia del mar y de las interacciones que tienen los protagonistas con este medio, el accidente eléctrico de Aniceto y el arresto de Octavia por parte de la Policía.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras conocer las diferencias y semejanzas existentes entre estos dos largometrajes, esta investigación establece que la obra de 1954 es un *remake* semipuro de ampliación y de actualización de la película de 1974 dirigida por Mariano Ozores. De este modo, y a pesar de que se modifican e incorporan nuevos elementos narrativos a la trama principal, todos ellos de carácter secundario, la historia de referencia no sufre alteraciones y el mensaje original permanece intacto. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

<u>Una mujer prohibida</u>

- Original: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)
- Primer *remake*: *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974)
- Segundo *remake*: *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)
- Tercer remake: *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
- Cuarto *remake*: *Carmen* (Vicente Aranda, 2003)

En 1845, el historiador, dramaturgo y arqueólogo parisino Prosper Mérimée presenta *Carmen*, su nuevo trabajo literario. Esta obra, una novela corta de tan sólo cuatro capítulos, fue publicada por primera vez en la revista francesa *Revue des deux mondes*[224]. Posteriormente, en 1847, el escritor francés agrupa estas publicaciones en una breve novela. Además, cabe señalar que la primera edición de esta obra cuenta con tan sólo tres capítulos, que se centran en la historia de amor, celos y pasión entre una gitana andaluza llamada Carmen y don José, un soldado navarro. No obstante, las siguientes ediciones incorporaron un cuatro capítulo en el que se hace "referencia al paisaje y las costumbres de España, prestando especial atención a la forma de vida del pueblo gitano, razón por la que su argumento adquiere mayor veracidad ante el lector" (Cantizano, 2006, p. 109).

Profundizando en la estructura narrativa de esta novela, Rafael Utrera (2010) sostiene que esta obra "se organiza en cuatro capítulos de diversa extensión separados por los correspondientes numerales" (p. 37). Sin embargo, "el carácter ensayista del último ofrece una temática y una estética que difieren del estilo narrativo y ficcional de los tres primeros" (p. 37). En este sentido, y como señala Utrera, "los editores han optado entre respetar la tetralogía de su composición y acogerse a la primera edición del autor para mantenerla en forma o estructura trilógica en la que no faltan las notas eruditas a pie de página" (p. 37). Además, y en lo que respecta al terreno cinematográfico, cabe destacar que las diversas adaptaciones que se han realizado de dicha pieza literaria obvian por completo este cuarto capítulo.

En otro orden de cosas, y continuando con el análisis de esta novela, la investigadora Blasina Cantizano (2006), autora del estudio titulado *Las gitanas españolas en testimonios extranjeros del siglo XIX,* señala que Prosper Mérimée "escribe esta obra a caballo entre la

[224] Boletín francés de tirada mensual fundado en 1829 y centrado en la literatura y la cultura.

realidad y la ficción, combinando la narración en primera persona de un supuestos arqueólogo de viaje por Andalucía y el resto de la historia de amor y celos entre don José y Carmen" (p. 109).

Por otro lado, y en lo que respecta al origen de esta novela, el investigador Rafael Utrera (2010) incide en el contenido de una carta que Prosper envía a la Condesa de Montijo. En ella, el dramaturgo "declara haber utilizado la historia que ella le contó, quince años antes, para la escritura de *Carmen*" (p. 35). Así, este documento "ha permitido decir a comentaristas e historiadores que el trasfondo de la novelita se apoya en hechos reales incluso vinculados al entorno de la Señora de Teba" (p. 35).

Atendiendo al argumento de la obra, la novela de 1847 comienza con la llegada del narrador, el propio arqueólogo francés, a tierras andaluzas. Durante el primer capítulo, Prosper viaja con Antonio, su guía, por las comarcas cordobesas, donde se encuentran con un desconocido llamado don José, quien canta y toca la bandurria a petición del francés. En un momento dado, Antonio informa al protagonista de que ese hombre es don José Navarro, el bandido más famoso de Andalucía, y de que hay una gran recompensa para quien lo entregue. Poco después, Prosper advierte al bandido de la inminente llegada de los lanceros, ya que han sido avisados por su guía para lograr la recompensa.

Más adelante, en la capital cordobesa, mientras el arqueólogo pasea por la orilla del río Guadalquivir conoce a una gitana llamada "la Carmencilla", quien lo seduce y lo lleva a su casa. Allí, le robará el reloj al francés, sin que éste se de cuenta. De improviso, aparece don José en casa de la gitana, y tras hablar con ella, acompaña a Prosper a la calle. Continuando su recorrido andaluz, Mérimée viaja a Sevilla y tras un tiempo en la ciudad, decide volver a la capital cordobesa. Allí, los dominicos le entregan el reloj que había perdido, diciéndole que se lo robó don José, quién está encarcelado y será ejecutado. Tras esto, el extranjero decide ir a verlo y éste le pide que le entregue una medalla a su madre.

Por otro lado, en el siguiente capítulo se narra la historia que don José Lizarrabengoa cuenta al protagonista de esta obra durante su visita a la cárcel. Así, este ex militar navarro relata las terribles vicisitudes por que las que ha pasado por culpa de Carmen. La guapa gitana lo había enamorado, apartándolo del ejército y arrastrándolo a la delincuencia hasta convertirlo en bandolero. De hecho, el amor del militar hacia la gitana hizo, incluso, que don

José aceptase que estuviera casada con El Tuerto, el capitán de un grupo de bandoleros a la que don José se unió. Tras un tiempo al lado del marido de Carmen, el militar no soportó más los celos y en una pelea a cuchillos logró matarlo. Poco después de lo ocurrido, la protagonista conoció a Lucas, un picador del que don José también sintió celos. Debido a esto, el navarro le pidió a la gitana que se marchasen juntos a América, una propuesta que Carmen rechazó. La respuesta de don José fue asesinarla con la navaja de El Tuerto, enterrar el cuerpo y entregarse a la guardia, sin desvelar en ningún momento el lugar exacto en el que Carmen está enterrada.

Una vez establecido el argumento de esta obra, conviene tener en cuenta la aportación del investigador e historiador Xavier Andreu Miralles (2016), autor del libro *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, quien profundiza en los temas tratados por el dramaturgo francés a lo largo de su obra, y señala el interés de Mérimée por ciertos aspectos como:

> La tensión existente entre la fuerza de las pasiones y su control formal, el que imponía la vida en sociedad; por la pugna constante que se producía en el sino mismo de cada individuo entre lo primitivo y lo civilizado, lo femenino y lo masculino; así como por la relación ambivalente, de condena y fascinación, que despertaba lo exótico. Quizás por ello ambientó en aquella España que parecía situada a medio camino entre la civilización y la barbarie, entre el mundo occidental y el oriental, la mayor parte de sus obras (s/p)

En definitiva, y como se ha podido comprobar, el nuevo trabajo literario de Prosper Mérimée se basa en tópicos y estereotipos, fomentando los clichés sobre los andaluces y los gitanos. En este sentido, el investigador José María Claver (2012), autor del libro *Luces y rejas. Estereotipo andaluces en el cine costumbrista español (1896 - 1939),* afirma que el escritor francés es capaz de crear "un conflicto dramático con cuatro o incluso con cinco de los tipos que supuestamente servirán para identificar a España y a lo andaluz en pleno Romanticismo, cimentando con ellos un triángulo amoroso que tendrá enorme descendencia y fortuna" (p. 76). Así, la obra cuenta con "la gitana, que es además cigarrera; el torero (el picador Lucas); y el bandolero (el ex brigadier José), convertido además, junto a la partida de Carmen, en contrabandista" (p. 76). De este modo, y gracias a la utilización de dichos estereotipos, Mérimée logra "construir una novela y urdir una trama con todos estos tipos

supuestamente representativos de España y de Andalucía, y darle un carácter romántico, español y universal" (p. 76).

Por otro lado, en 1875, los libretistas Ludovic Halévy y Henri Meilhac estrena *Carmen*, una ópera dramática basada en la novela escrita por Prosper Mérimée en 1847. Esta pieza lítica, estructura en tres actos y con música del maestro parisino Georges Bizet, fue estrenada en la Ópera-Comique de Paris el 3 de marzo de 1875. Por su parte, el estreno en España no se produjo hasta varios años después, el 2 de agosto de 1881[225].

En cuanto a este proceso de adaptación, la investigadora Blasina Cantizano (2006) señala que "el argumento de la novela de Mérimée es modificado por los libretistas Meilhac y Halévy, conocidos por su destreza en convertir textos en libretos de ópera pero que no se distinguen por su respeto al original literario" (p. 112). No obstante, y a pesar del fracaso cosechado durante su estreno, esta nueva ópera logra superar estos reveses iniciales y finalmente alcanza un gran reconocimiento internacional. Atendiendo a este último aspecto, Cantizano reflexiona sobre el recorrido y la evolución de la joven gitana andaluza a lo largo de los años y asegura que:

> Nacida de la pluma de Mérimée y reforzada su persona en la ópera de Bizet, el personaje de *Carmen* evoluciona y se adapta a distintas épocas, se versiona según una u otra interpretación pero siempre sin perder su carácter simbólico: la danza, el cine, el teatro o la moda nos ofrecen distintas versiones de este mítico personaje que a lo largo del tiempo no sólo mantiene sino que refuerza sus ideales de libertad e independencia (p. 114).

Por otro lado, se debe señalar que esta ópera cuenta con ciertas diferencias respecto a la novela de referencia, ya que modifica ciertos aspectos de la historia original, los personajes principales, las situaciones clave y las localizaciones. Además, cabe destacar que esta pieza lírica también incorpora importantes números musicales a la historia base. En este sentido, Rafael Utrera (2010) profundiza en dichas modificaciones:

[225] Dicho estreno se realizó en la Ciudad Condal en el Teatro Lírico de Barcelona

> El libreto comporta tanto la ampliación (Escamillo) o creación (Micaela) como la reducción (el narrador-viajero extranjero, El Tuerto, marido de Carmen, Córdoba y otros topónimos andaluces) de personajes y lugares; de manera especial se incrementa el color local y el exotismo, que, con la música y los coros crean el espectáculo. Su vinculación a la "ópera-cómica", donde la sencillez de hecho junto a las partes habladas y cantadas es rasgo prioritario, la enfrenta al sólido discurso wagneriano, triunfante en la época. El subrayado folklorista y la tendencia a la españolada la distancia de la obra original mientras que la potenciación de lo exótico la sitúa en las denominadas óperas de la exogamia (p. 43).

Atendiendo al argumento, esta ópera comienza con Micaela, una joven rubia y angelical, que llega al cuartel situado en frente de la Fábrica de Tabacos de Sevilla para preguntar por el soldado don José. Una vez allí, el sargento Morales le invita a esperar dentro, ya que José aún no ha llegado, pero ésta rechaza amablemente la oferta. Sin embargo, con el nuevo cambio de guardia y mientras las trabajadoras de la fábrica salen a hacer un descanso, llega don José. En ese momento, Carmen, la protagonista de la obra, también se fija en el militar y le lanza una flor. Por su parte, y una vez finalizado el descanso de las cigarreras, Micaela logra ver a don José y darle recuerdos de su madre. Poco después, se oyen unos gritos provocados por una reyerta y un grupo de soldados sacan de la fábrica a Carmen y a una compañera herida. Tras esto, Carmen es arrestada por el capitán Zúñiga y mientras éste prepara los papeles, la joven gitana logra conquistar a don José para conseguir que la libere, pero su superior no se cree las mentiras del soldado y termina arrestándolo también.

Un mes después, mientras don José sale de la cárcel, Carmen se encuentra en la taberna Lillas Pastia, donde también está el capitán Zúñiga, quién contempla fascinado a la joven muchacha. Mas adelante, llega a este lugar el torero Escamillo que, jaleado por los asistentes, invita a todos a la corrida del domingo en Sevilla. Una vez que se cierra el local, un grupo de contrabandistas se reúnen en el interior para organizar sus planes y Dancaire, el cabecilla de la banda, invita a un grupo de mujeres, entre las que se encuentra Carmen, a que les ayuden con el contrabando en las montañas. Sin embargo, la joven pide tiempo, ya que quiere estar con don José, quien al poco tiempo aparece por la puerta. No obstante, el soldado debe volver al cuartel, algo que enfada a Carmen, ya que la joven quiere que lo deje todo y se marche con ella. En ese momento aparece Zúñiga y discute con el soldado, lo que hace que

éste lo amenace con la espada, rompiendo con su pasado y marchándose a las montañas con Carmen y los contrabandistas.

Sin embargo, con el paso del tiempo la relación entre los protagonistas se deteriora, ya que don José quiere dominar a Carmen y ella comienza a cansarse de él. En un momento dado, las amigas de la joven echan las cartas y les vaticinan buena fortuna, pero cuando Carmen echa las suyas, le sale la muerte. Mientras tanto, los contrabandistas continúan con sus negocios y don José se encarga de la vigilancia. Más adelante, los celos del soldado hacen que casi mate a Escamillo, quién había acudido al lugar a ver a Carmen y del que la joven se ha enamorado, pero ésta le pide a don José que se marche. Varios días después, Escamillo torea en medio de una gran expectación. Al festejo acuden Carmen y sus amigas Mercedes y Frasquita, quienes le habían pedido que no fuera por si el soldado aparecía. Sin embargo, la joven no les hace caso ya que está enamorada del torero. Antes de entrar a la plaza, aparece don José, quien le suplica que no lo abandone, pero la gitana menosprecia al soldado. Esto hace enfurecer al militar y termina asesinado a Carmen mientras la plaza está aclamando la faena del torero.

En otro orden de cosas, el profesor e investigador Rafael Utrera (2009), autor del libro *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español*, detalla a lo largo de su estudio la evolución sufrida, en los diversos ámbitos artísticos, del personaje de Carmen:

> El mito literario de Carmen, más allá de la ópera, se ha vertido en múltiples manifestaciones artísticas: grabados, ballet, pintura, cine. El planteamiento efectuado por el espectáculo cinematográfico, la resolución artística y plástica, ha despendido de diversos factores: concepción personal del realizador en torno al personaje, inquietudes colectivas del momento histórico, posibilidades de la industria cinematográfica, etc. Pocas versiones siguen rigurosamente el texto literario o el libreto operístico. En general, se elabora el guión con arreglo al planteamiento que se quiere hacer del mito y las circunstancias concurrentes en la producción (p. 101).

En lo que respecta al terreno cinematográfico, se debe señalar que el personaje de Carmen ha sido llevado a la gran pantalla en múltiples ocasiones, tanto a nivel nacional como

internacional[226]. En este sentido, y profundizando en las películas españolas que narran la historia de Carmen, cabe señalar que la primera adaptación cinematográfica es *Carmen, la hija del contrabandista* de Ricardo de Baños y Alberto Marro y estrenada en 1911. No obstante, esta cinta es una versión libérrima de la novela de referencia y las similitudes con el texto original son escasas. Por este motivo, y debido a la poca fidelidad narrativa con la pieza literaria de 1845, esta investigación ha decidido excluirla de dicho estudio.

Por otro lado, en 1915, el cineasta Josep de Togores estrena su obra *La otra Carmen*, un pequeño *film* del que apenas se conserva información pero del que diversos investigadores aseguran su vinculación con la historia de la joven andaluza. Sin embargo, se debe señalar que los pocos datos relacionados con ella y la ausencia de ejemplares conservados de la misma imposibilitan su estudio. Siguiendo con las obras excluidas de esta investigación, en 1953 se estrena la obra *Carmen Proibita* (*Siempre Carmen*), una coproducción hispano italiana dirigida por Guiseppe Maria Scotese y Alejandro Perla. No obstante, esta tesis doctoral ha podido confirmar, gracias a los carteles publicitarios de la época, que la función de Perla dentro del *films* es la de director adjunto. Así, esto hace que se excluya a la película de esta investigación por no cumplir los requisitos establecidos.

Varios años después, el director y guionista Tulio Demicheli estrena en 1959 la famosa película *Carmen la de Ronda*. Esta obra, una cinta protagonizada por Sara Montiel y Jorge Mistral, lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Carmen y don José. No obstante, y debido a que el cineasta es argentino, dicho *film* es excluido de este estudio al incumplir los requisitos que delimitan el campo de esta tesis doctoral.

En este sentido, y una vez excluidas todas aquellas obras que no cumplen con los límites establecidos en la metodología de esta tesis doctoral, esta investigación analizará y profundizará en las siguientes películas: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974), *La Carmen* (Julio Diamante, 1976), *Carmen* (Carlos Saura, 1983) y *Carmen* (Vicente Aranda, 2003).

[226] A nivel internacional, y como se ha comentado anteriormente, también se realizan múltiples adaptaciones de la novela de referencia, como: *Los amores de Carmen* (Raoul Walsh, 1927), *Carmen* (Christian Jaque, 1945), *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), *Carmen di Trastevere* (Carmine Gallone, 1962) o Karmen (Aleksandr Khvan, 2003), entre otras.

Comenzando con la primera de las cintas a estudio, en 1938, el director, guionista y actor aragonés Florián Rey estrena su nueva película titulada *Carmen la de Triana*. Esta obra, un drama amoroso con tintes musicales protagonizado por Imperio Argentina, Pedro Rivelles y Manuel Luna, basa su argumento en *Carmen*, la novela corta escrita por Mérimée en 1847. Cabe señalar que este largometrajes es una coproducción hispano alemana. En este sentido, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Volumen F-3. Films de Ficción, 1931 – 1940*, señalan que esta cinta fue "producida por el estudio de Carl Froelich (Berlín) en doble versión, española y alemana, al amparo de la política de alianzas entre la Alemania del III Reich y el gobierno del general Franco durante la guerra civil" (p. 69). Así, y a pesar de que la obra de 1938 es de origen alemán[227], "la versión en castellano, transferida a la Hispano Film-Produktion, se convierte de hecho en española a efectos administrativos por las especiales características de producción, quedando los derechos de producción registrados finalmente a nombre de Ulargui Film" (p. 69). Por su parte, el investigador Rafael Utrera (2010) explica lo siguiente:

> Florián Rey e Imperio Argentina fueron llamado a la Alemania nazi por el productor Wilhelm Ther con la intención de incorporarlos a las actividades cinematográficas desarrolladas por la Hispano-Film Produktion. La admiración que Hitler sentía por la actriz, […], se evidenció en la entrevista que el líder nacionalsocialista concedió a la pareja de cineasta españoles. Los intereses del Führer en este campo se orientaban por el dominio del mercado sudamericano con un tipo de películas, personajes e intérpretes que su ministro de Propaganda, Goebbels, se esmeraba en conseguir.[…] Aunque la llamada a tierras germánicas y su posterior conversación tenían como intención filmar una adaptación muy peculiar del personaje de Lola Montes, los resultados, inmediatos y a la larga, fueron otros (p. 113).

Siguiendo con la explicación de Utrera, este profesor afirma que una vez establecidas las primeras conversaciones con el cineasta y la actriz española, y tras la confirmación de que dicha obra iba a ser realizada, comienzan los problemas. Desde el primer momento, las productoras encargadas del *film* se dan cuenta del gasto que supone este rodaje y genera discusiones entre ellas. Además, los "litigios mercantiles se acentuaron por cuanto la película tendría una doble versión […], realizadas por director español […] y alemán […] y una

[227] El título en alemán de este largometrajes es *Andalusische Nächte*.

diversa problemática donde los intereses políticos se mezclaban con los mercantiles y estos con los artísticos o lingüísticos" (Utrera, 2010, p. 114). Además, la contratación de Imperio Argentina como personaje protagonista de estas dos versiones requirió que la joven tuviese que aprender alemán y "que las folklóricas canciones españolas, […], fueran cantadas, con su dicción y ritmo, en la mismísima lengua germánica" (p. 114). No obstante, y a pesar de las dificultades, ambas obras lograron realizarse y estrenarse con éxito.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de la obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Florián Rey, director y guionista de la cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Reima Kuntze, Johanna Rosinski y Franz Shroedter fueron los encargados de la fotografía, el montaje y el diseño de la película respectivamente, mientras que Juan Mostazo y José Muñoz Molleda se encargaron de la música del *film*. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral partícipe en este largometraje, Florián Rey contó con Imperio Argentina, Rafael Rivelles, Manuel Luna, Alberto Romea, Anselmo Fernández, Pedro Barreto, Margit Symo, José Prada, Pedro Fernández Cuenca, Julio Roos y Carmen Moranda, entre otros.

Con esta obra, Rey presenta un drama amoroso, categorizado dentro del cine sonoro español, rodado en blanco y negro, y con una duración de 110 minutos. En lo que respecta a la producción, este largometraje fue llevado a cabo por las compañías Carl Froelich-Film GmbH e Hispano Filmproduktion.

Profundizando en el argumento de este *film*, el investigador Rafael Utrera (2010), autor del estudio *Carmen. Paralelismo y desviaciones en la filmografía española,* resume de la siguiente manera los acontecimientos narrados por Florián Rey en 1938:

> A las puertas del cuartel de Dragones llega Salvador, un picador de toros amigo del torero Antonio Vargas, encarcelado en aquella dependencia y a quien pretende entregar un paquete. El sargento le impide la entrada y le trata con malos modos. Seguidamente se presenta Carmen, una gitana garbosa, que, ante la misma pretensión, es increpada por el militar. En su auxilio llega el nuevo brigadier, José, quien permite efectuar la visita. Carmen cantará acompañando a un guitarrita y será aplaudida por los presidiarios. En su salida entrega un clavel al brigadier como agradecimiento.

> En el Café del Mulero la gitana canta y baila; Don José acude a verla; una compañera se sitúa junto a él, provoca los celos de la gitana y acaban peleándose; Carmen es arrestada mediante una orden que el brigadier debe cumplir; ella lo seduce. El incumplimiento del servicio aparta al militar de su carrera y es condenado a prisión. Los bandoleros lo secuestran y Carmen lo convierte en uno más de la cuadrilla. Mientras tanto, el torero Antonio ha salido de la cárcel bajo fianza. La superioridad castrense da orden de buscar a Navarro. Una bruja maga hace saber a Carmen que una maldición pesa sobre ella. En la venta de Juan, se perfilan las actividades de los contrabandistas siempre en función de las posibles actuaciones militares. En un enfrentamiento, José es herido; en la cueva es atendido por Carmen; el militar tiene alucinaciones con su degradación y sueña con su compañía. En la venta de Frasquito, en las proximidades de Sevilla, se encuentra Antonio, Carmen y José; éste va dispuesto a entregarse a la justicia mientras el torero y la gitana ponen de manifiesto su amor. La corrida en la plaza de toros sevillana ofrece el toreo de Antonio y su muerte en el ruedo ante los ojos de Carmen. Don José, tras advertir a la milicia de inmediatas acciones de la cuadrilla contrabandista, muere; será rehabilitado en sus honores militares mientras Carmen, tras la reja del cuartel, contempla la ceremonia castrense (p. 115).

En otro orden de cosas, el investigador Agustín Sánchez Vidal (1991), autor del libro *El cine de Florián* Rey, sostiene que "*Carmen la de Triana* es, seguramente, la película de Florián Rey rodada con mayor profusión de medios, y de una calidad técnica que todavía sorprende" (p. 229). No obstante, la calidad "decae en las imágenes de archivos, a las que hubo que recurrir para aquellos exteriores que no podían rodarse en los estudios Froelich, como sucede con la secuencia de la corrida de toros" (p. 229). En este sentido, el nuevo trabajo de Rey cuenta con una combinación de imágenes rodadas en exteriores y otras en decorados.

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la misma, lo que permite visionar de una forma directa y personal el contenido filmado por Florián Rey en 1938. Así, se debe señalar que el *film* de 1938 cuenta con una gran calidad de imagen y un perfecto dominio de la narración, reflejado en el uso de *travellings*, elipsis temporales, profundidad de campo, transiciones visuales, cortes directos y destacables momentos musicales que agilizan la narración. No

obstante, y como recoge Sánchez Vidal (1991), el arranque de esta obra "peca de una cierta acumulación folklórica y de exceso de locuacidad musical y palabrería por parte de la protagonista, pero funciona muy bien cuando es acción pura y la planificación no depende tanto del diálogo" (p. 232).

Por otro lado, y debido a ciertos problemas de derecho de propiedad, esta obra no utiliza las canciones original de Bizet, maestro y compositor de la música utilizada en la ópera de 1875, teniendo que ser sustituidas por otras canciones españolas. En este sentido, Rafael Utrera (2010) afirma que dicho cambio musical provoca que la Carmen de Rey tenga una mayor disposición para la canción y el baile, en vez de trabajar en la fábrica de tabaco (pp. 114 – 115).

En otro orden de cosas, se ha podido comprobar que en esta película Carmen es el eje central de la historia, mostrando a los espectadores una mujer libre, valiente y segura de sí misma, algo llamativo en el periodo franquista debido al papel que el régimen otorgaba a las mujeres. En este sentido, Rey narra las aventuras de una joven gitana que no duda en usar todas las armas a su alcance para lograr lo que quiere, demostrando así su astucia y su arte. Por otro lado, la obra está repleta de elementos costumbristas y folclóricos sobre la cultura andaluza, situaciones que también la protagonista utiliza a su favor como el canto, el flamenco o su desparpajo sevillano.

En definitiva, y siguiendo las palabras de Utrera (2010), Rey realiza una adaptación "tan digna como imaginativa sacando el mayor partido no tanto a Carmen como a Imperio" (p. 116). Además este investigador considera que:

> El personaje de Mérimée ha sido cinematográficamente resuelto por el realizador español con un prototipo marcado por significativos rasgos folklóricos adaptados consecuentemente a las necesidades de una buena actriz y mejor cantante, de gran popularidad en el mercado cinematográfico de habla hispana. Por ello mismo, se ha distanciado de cuanto pudiera significar una cigarrera, con claras intenciones liberales, incluidas las sexuales, y perteneciente a un grupo social femenino capacitado para exigencias laborales poco frecuentes en este ámbito urbano y en una colectividad preindustrializada (p. 116).

Profundizando en la prensa de la época, el número 2080 de la revista argentina *Caras y Caretas* (13/08/1938) asegura que este nuevo largometraje carece de original argumental, ya que se presenta "más como un éxito cinematográfico puro (que) como un acierto de interpretación" (p. 26). No obstante, dicha publicación alaba el trabajo de la actriz protagonista señalando lo siguiente: "Imperio Argentina predomina en ella y alcanza cuantos aplausos desea, cantando y moviendo su bien plantada figura" (p. 26). Además, esta breve reseña cinematográfica también destaca al resto de actores que acompañan a la joven protagonista y afirma que "la presentación es pulcra y fiel en la medida de lo posible y […] el diálogo, breve, conciso y apropiado, es de los mejores que se han presentado en el cine hablado en nuestro idioma" (p. 26).

En lo que respecta a la prensa nacional, el crítico Miguel Ródenas recoge para el periódico *ABC* (14/10/1939) una valoración sobre la cinta a estudio en la que define la nueva obra de Florián Rey como "un "film" forjado, no para minorías exigentes, sino hecho con el designo de atraerse la devoción de las masas" (p. 16). Además, dicha publicación también critica la ausencia de exteriores nacionales en la obra, y por consiguiente, el uso de decorados artificiales que suplan dichas carencias.

Por su parte, el periodista y escritor peruano Felipe Sassone recoge en su artículo *Carmen, La Trianera,* publicado también en el periódico *ABC* (20/10/1939), un extenso análisis cinematográfico sobre dicho largometraje. En él, Sassone considera la obra a estudio en este epígrafe como "una buena película, […], llena de color y feliz de ambiente" (p. 3). Además, este escritor latinoamericano también destaca el origen literario de la pieza fílmica, matizando que Rey no centró su argumento en la ópera escrita por Meilhac y Halevy, sino en la novela original. Finalmente, Sassone considera un acierto cinematográfico la realización de esta obra, llegando a alabar la dirección de la misma, su composición y los valores que esta transmite, siendo los mismos que la pieza literaria de referencia.

Por otro lado, en 1974, el cineasta José Luis Ruiz Marcos estrena el largometraje titulado *Una mujer prohibida.* Cabe señalar que esta obra fue la primera y, hasta la fecha, la última película de Ruiz como director. No obstante, continúa ligado al cine trabajando como asistente de dirección y como productor hasta 1988. Profundizando en la obra a estudio, esta nueva cinta, un drama amoroso con tintes policiacos protagonizado por Esperanza Roy y Ramiro Oliveros, basa su argumento en la famosa novela titulada *Carmen* (1847). No

obstante, y a diferencia de la historia original, este largometraje transcurre en la actualidad, por lo que Ruiz Marcos actualiza el argumento base, adecuándolo al presente y a la sociedad de la época en la que se fue rodado el *film*.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe señalar el trabajo realizado por José Luis Ruiz Marcos, director de la cinta, y el de Lázaro Irazábal y Carlos Pumares, guionistas de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Gregorio García Segura, Francisco Sempere y José Salcedo fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la película respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1974 estuvo protagonizada por Esperanza Roy, Ramiro Oliveros, José Bódalo, Fernando Guillén, José Nieto, Josep María Pou, Frank Latimore, Fedra Lorente y Antonio Pica, entre otros.

Con esta obra, Ruiz Marcos presenta un drama romántico con tintes policiacos, rodado en color y con una duración de 87 minutos. Atendiendo a la producción de la misma, esta película fue llevada a cabo por la compañía Cámara Producciones Cinematográficas, S.A., mientras que la distribución estuvo en manos de Imperial Films.

En lo que respecta al argumento de este largometraje, Ruiz Marcos narra la historia de Carlos y Tina, dos jóvenes madrileños que, tras varios coqueteos, comienzan una relación sentimental. Sin embargo, y a pesar del amor que Carlos siente por la protagonista, ésta mantiene cierta distancia con el joven ya que asegura que no está enamorada de él. Además, el hecho de que sea una chica de alterne y que cante en un club de la noche madrileña comienza a interferir en la relación. Así, esta película también muestra las actividades ilegales en las que Tina y Virginia, su jefa, trafican con droga para ganar dinero. Tras varias investigaciones, Carlos descubre lo que está haciendo su enamorada y decide dejar la Policía para seguir a su lado sin ponerla en peligro. Esto también se debe a los celos, las dudas y el deseo que el joven siente por Tina. Ésta, al contrario, cada vez está más distanciada de Carlos.

Más adelante, y tras haber aclarado su situación, la joven pareja vuelve a estar junta y esta vez con más ganas que nunca. No obstante, un trabajo de última hora hace que Tina se tenga que ausentar, lo que provoca que Carlos la siga. Inquieto por lo que podría estar haciendo la joven, entra a la vivienda y descubre que Tina y Virginia están en compañía de

un hombre mayor. Tras una violenta discusión, en la que mata de un disparo a su contrincante, Carlos resulta herido. Esto hace que la joven pareja deban permanecer escondidos durante un tiempo fuera de Madrid. No obstante, la Policía logra dar con ellos y arrestarlos. Finalmente, y tras cumplir su condena, Virginia y Tina salen de la cárcel para retomar la vida que tenían fuera. Cabe señalar que en este film no se explica, en ningún momento, lo que le ha pasado a Carlos, ya que la única noticias es sobre su detención y su crítico estado de salud.

Antes de continuar con el estudio de este largometraje, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de obra de José L. Ruiz Marcos, lo que permite visualizar de una forma directa y personal el contenido filmado por el cineasta en 1974. Así, se ha podido comprobar que este largometraje es una versión libérrima de la novela corta de referencia. En este sentido, Ruiz Marcos extrapola el esquema argumental base de la pieza literaria de 1847 adecuándolo al presente y actualizando todos los elementos que componen la novela original. Para ello, se modifican los personajes protagonistas, sus tramas personales y su desarrollo dentro de la historia. No obstante, y a pesar de dichos cambios, la esencia original de la novela de referencia continúa presente en este *film*.

Continuando con el estudio de este largometraje, se debe señalar que Ruiz Marcos narra una historia lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales. Sin embargo, también incorpora breves imágenes que ayudan a recordar ciertos acontecimientos pasados. Se trata de breves escenas que también refuerzan los sentimientos de los protagonistas en diversos momentos de la obra. Por otro lado, y a diferencia de la novela de 1847, este metraje carece de elementos folclóricos y costumbristas de la cultura andaluza, ya que esta nueva obra está ambientada en el Madrid de mediados de los años 70.

Por otro lado, y debido a la actualización argumental que sufre la historia original, la nueva película de Ruiz Marcos muestra diversos elementos ausentes en la novela de referencia como la Policía Nacional, las drogas o avances técnicos, como el teléfono o los coches, que se corresponden con la época en la que se desarrolla la acción principal. Además, este cineasta también muestra un Madrid cosmopolita, moderno, bullicioso y dinámico, que se contrapone a la imagen costumbrista y tradicional recogida por Mérimée.

No obstante, y a pesar de dichas diferencias, estas dos piezas respetan una misma historia de amor entre los protagonistas, las diferencias sociales, los sacrificios que hace el joven Policía/militar por su enamorada y la franqueza con la que la susodicha trata el tema del amor. Además, estas obras también muestran que ambos personajes tienen personalidades totalmente distintas, enfrentando los celos y los deseos de posesión del joven, a la libertad y la despreocupación con la que ella vive su vida. Por último, se ha podido comprobar que en ambas pieza el protagonista siempre justifica sus actos delictivos, llega incluso a matar a otro hombre y posteriormente es detenido, por el amor que siente por la joven. En definitiva, este largometraje traslada al presente la famosa historia de amor entre Carmen y don José, adecuando los acontecimientos a las nuevas exigencias de la audiencia y modernizando el contenido a los años 70. De este modo, Ruiz Marco muestra una nueva forma de entender la obra de 1847, haciéndolo desde un punto de vista novedoso y actual.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Colón analiza para el diario *ABC* (18/05/1974) este nuevo proyecto cinematográfico. En dicho artículo, este experto cinematográfico asegura que el tema tratado en la obra de 1974 es viejo, ya que una vez más se habla de un "hombre íntegro que se degrada, que se destruye en sus relaciones con una periquita" (p. 74). Atendiendo a la narración, Colón afirma que "el relato no parece muy convincente, bien por la endeblez del guión, bien asimismo por el tratamiento que le ha impreso Ruiz Marcos, que maneja situaciones y personajes de una forma artificial" (p. 74). En este sentido, y como señala este periodista, dichas flaquezas vienen propiciadas por la acumulación gratuita de "escenas eróticas, con generosos destapes […], y las complicaciones dramáticas, sin que se alcance el clima necesario para este tipo de historias" (p. 74). Por otro lado, Colón también sostiene que a pesar de todo, la cinta funciona "como un producto comercial, con cierta soltura, con una envoltura vistosa, a la que contribuye la fotografía en color" (p. 74) y el trabajo interpretativo de los actores.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el diario *La Vanguardia Española* (03/09/1974) también incide en la obra a estudio, y lo hace a través de la opinión de la periodista Ángeles Maso. Así, se ha podido comprobar que esta experta cinematográfica califica la cinta a estudio como "cine Policíaco justamente con Policía en primer plano" (p. 45). Además, se afirma que el cineasta realiza una película a medida, logrando una historia que "no se ampara en un guión que prive por su solidez" (p. 45). En otro orden de cosas, este artículo también considera que "el filme carece de dinamismo, de vigor, lo que en una cinta

del género al que pertenece es grave. Porque hoy, el cine policiaco está tratado con grandes medios, con el armazón de sólidos guiones" (p. 45). Esto se debe a que la película a estudio se encuentra "en un discreto término medio, en una cinta de simple evasión" (p. 45).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de conocer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. En cuanto a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambas narraciones guardan ciertas diferencias, ya que el *film* de 1974 incorpora el color a su metraje y, además, tiene una duración menor que la cinta original. No obstante, estos dos proyectos cinematográficos también cuentan con semejanzas, ya que ambas forman parte del cine sonoro español, están categorizadas dentro del género dramático y basan su argumento en la misma novela literaria. Además, dichas piezas también tratan temas como el amor, los celos, la posesión o la violencia, elementos claves en ambos *films*. Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1974 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra original, ya que incorpora nuevos recursos fílmicos, muestra un mayor conocimiento del medio y permite otorgar un gran dinamismo y agilidad a la historia.

Prosiguiendo con el análisis comparativo, y como se ha comentado anteriormente, la nueva película de Ruiz Marcos presenta una versión actual de la famosa novela de Prosper Mérimée. Para ello, el cineasta realiza una adaptación libre de la historia, trasladando la acción principal de la misma al presente y adecuando todos los acontecimientos, personajes y tramas a los años 70. En este sentido, Ruiz Marcos muestra un Madrid actual, cosmopolita y bullicioso que nada tiene que ver con la Sevilla del siglo XIX. Además, este cineasta también cambia la ropa de los protagonistas, el *atrezzo* e incorporando elementos tecnológicos como coches, radios, televisiones y teléfonos. Por el contrario, Florián Rey respeta mayoritariamente la historia original, por lo que a nivel estético ambos largometrajes son completamente diferentes.

Profundizando en los personajes presentes en ambos *films*, se debe señalar que estas dos películas muestran grandes diferencias, ya que la obra de 1938 está protagonizada por Carmen, Antonio, Salvador y don José, mientras que el largometraje de 1974 cuenta con Carlos, Tina, Virginia, Antonio, Jaime, Fernando y Jorge, entre otros. No obstante, y a pesar de dichas diferencias, entre ambas cintas existen ciertos nexos en común como la historia de

amor entre Carmen/Tina y don José/Carlos o los celos de este último por cualquier otro hombre que se acerque a su enamorada, como es el caso de Salvador/Jaime o Fernando. De este modo, y a pesar de que Ruiz Marcos actualiza y traslada al presente la historia base, existen varios personajes que son comunes en ambas piezas. Además, también se han encontrando ciertas conexiones en cuanto a tramas, desarrollos personales y evolución dentro de la historia.

En lo que respecta al argumento, y a pesar de que estas dos obras son muy diferentes, se ha podido comprobar que ambas cintas parten de un esquema narrativo común establecido en la novela de referencia. De este modo, e independientemente de la adaptación que cada cineasta haya querido realizar de la pieza literaria de 1847, estos dos largometrajes cuentan con una estructura argumental fija en la que también se encuentran recogidos la mayoría de los acontecimientos clave de la obra original. Atendiendo a dichas similitudes, se debe señalar que ambas piezas narran una complicada historia de amor entre un hombre y una mujer que proceden de ambientes muy distintos y que a lo largo de la obra viven diversas situaciones que deterioran su relación. Además, también muestran los celos del joven, la libertad con la que la protagonista vive su vida, la forma en la que él pierde/deja su trabajo y los actos violentos a los que recurre para que nadie le quite a su amada. Debido a estos violentos ataques, en los que el joven llega a asesinar a un hombre, la protagonista decide romper su relación. Una decisión que el susodicho tratará, sin éxito, de impedir ya que muere/es detenido. De este modo, y como ya se ha comentado, Ruiz Marcos y Rey parten de una estructura base sobre la que sustentan sus narraciones, pero que cada uno desarrolla su película por caminos totalmente contrapuestos.

Por otro lado, y profundizando en los cambios narrativos, Ruiz Marcos no duda en trasladar la historia original al presente y modernizar el contenido de la misma. Así, este cineasta muestra a Carlos como Policía, a Tina como una mujer liberal de la noche madrileña y a los amantes de la joven como clientes de la susodicha. Además, en esta obra la acción transcurre en el Madrid de los años 70 dejando atrás la Sevilla de mediados del siglo XIX y las escenas de los bandoleros son sustituidas por los negocios que las protagonistas tienen con la droga. En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Ruiz Marcos suprime los elementos folclóricos y costumbristas, las canciones y los bailes de temática andaluza, los paisajes sevillanos y las imágenes dentro de la cárcel. Además, este cineasta también obvia las escenas rurales, las secuencias de los bandoleros, el

secuestro del protagonista por parte de la banda, la trama del torero y la muerte de don José/Carlos.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las incorporaciones argumentales, esta nueva obra aporta la trama de Jorge, un compañero y amigo del protagonista; las escenas de Virginia, jefa de Tina; y la investigación policial sobre la protagonista. Por otro lado, esta cinta también introduce la huida de la pareja de enamorados a una casa lejos de Madrid, el arresto de los mismos, la liberación de Tina y Virginia, y la trama vinculada a las actividades ilegales con las que Tina gana dinero. Además, este largometraje muestra imágenes del Madrid de la época, diversas actuaciones de la protagonista y aumenta las escenas que transcurren dentro del bar y de la comisaría.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que estas obras cinematográficas adaptan a la gran pantalla, desde dos puntos de vista totalmente distintos, la historia original de Carmen y don José. No obstante, y a pesar de las grandes diferentes existentes entre ellas, ambas parten del esquema argumental común establecido en la novela de referencia, respetando los acontecimientos clave y la esencia global de la misma. Por lo tanto, y debido a que la estructura básica de la pieza de referencia está presente en dichas narraciones, esta investigación establece que la película de 1974 dirigido por José Luis Ruiz Marcos es un *remake* libre de base argumental del largometraje original de 1938 filmado por Florián Rey.

Pepita Jiménez

- Original: *Pepita Jiménez* (Agustín García Carrasco, 1927)
- Primer *remake*: *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba, 1975)

En 1927, el director, guionista y productor madrileño Agustín García Carrasco estrena su nueva película titulada *Pepita Jiménez*. Esta obra, un drama amoroso protagonizado por Josefina Tapias y Adolfo Bernáldez, basa su argumento en una novela titulada de igual forma que la cinta a estudio y escrita por el diplomático español Juan Valera en 1874. Cabe señalar que esta película es la primera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a la carrera cinematográfica de García Carrasco, se ha podido comprobar que esta película es el primer largometraje de ficción que realiza este director. No obstante, esta cinta no es considera la ópera prima del realizador madrileño, ya que varios años antes, en 1923, Agustín García Carrasco debuta en el séptimo arte nacional con un cortometraje titulado *Crac y compañía*, una obra silente protagonizada por José Argüelles, Maruja Retana y Javier de Rivera.

Profundizando en la base argumental de la película de 1927, y como se ha comentado anteriormente, dicha novela fue escrita por el político, escritor y diplomático cordobés Juan Valera. Por su parte, cabe destacar que esta pieza literaria es la primera novela completa de dicho autor, publicada a nivel nacional en 1874[228]. Atendiendo la estructura narrativa de dicha obra, y como señala la investigadora Gabriela Pozzi (1990) en su libro *Discurso y lector en la novela del XIX (1834 – 1876),* "*Pepita Jiménez* consta de una sección epistolar, seguida por una narración en tercera persona y un epílogo en forma de carta" (p. 85). Estas tres partes constituyeron el primer proyecto literario del escritor andaluz, una novela donde se relata el conflicto entre el amor humano y la vocación religiosa.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al argumento de la misma, Juan Valera narra la historia de Luis, un joven que deja su pueblo natal para realizar sus estudios en el seminario. Durante su estancia fuera, su tío paterno Déan es el encargado de su tutela. Antes de acabar sus estudios, Luis decide regresar a su pueblo y así disfrutar del tiempo que le queda antes de ser ordenado sacerdote. Tras su llegada, el protagonista descubre que su padre, don Pedro de Vargas, se va a casar con una muchacha llamada Pepita Jiménez, una joven de tan sólo 20 años y viuda de un octogenario. Una vez asimilada la noticia, los dos jóvenes comienzan a conocerse y rápidamente se dan cuenta de lo bien que se llevan. Además, durante los días previos al enlace, Luis y Pepita no dudan en pasar cada vez más tiempo juntos, un hecho que hace que ambos acaben locamente enamorados el uno del otro. No obstante, y ante la imposibilidad de tener algo más, Luis decide que la mejor solución es que él se marche de nuevo, pero Pepita, que ama al protagonista con todo su corazón, finge que está enferma y convence al susodicho para que le declare su amor y hable con su padre. Tras varias dudas, Luis logra dar el paso y el padre, al contrario de lo que podía parecer, lo

[228] Atendiendo a la publicación de la novela, y como señala Andrés Amarós (2005) en el libro *La obra literaria de Don Juan Valera: La "Música de la Vida",* "la primera novela completa de Valera apareció en cuatro entregadas en la *Revista de España*, desde el 28 de marzo hasta el 13 de mayor de 1874; y, ese mismo año, en volumen" (p. 174 - 175).

comprende, reconociendo finalmente que había estado haciendo todo lo posible para que los jóvenes terminasen juntos.

Una vez establecido el argumento de la novela de 1874, esta investigación ha querido dejar constancia de todos los proyectos artísticos que toman como base narrativa esta historia. De este modo, se ha podido comprobar que a partir de dicha pieza literaria se han realizado tres obras cinematográficas[229], una ópera[230] y varias piezas teatrales.

Atendiendo al séptimo arte nacional, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta madrileño Agustín G. Carrasco estrena en 1927 la película *Pepita Jiménez*, primera adaptación cinematográfica de la novela de referencia. Además, esta cinta también es el primer largometraje de ficción que realiza dicho director. En este sentido, y profundizando en las cualidades fílmicas de este realizador, el investigador Luis Gómez Mesa (1978), asegura que Carrasco tiene buena intención a la hora de hacer cine, pero carece de preparación necesaria para llevar a cabo dicha labor (p. 265). En este sentido cabe señalar que la película también cosechó duras críticas por parte de los expertos de la época.

En lo que respecta a la obra de 1927, Carrasco traslada a todo su equipo a Córdoba, lugar elegido para rodar su nuevo trabajo cinematográfico, a excepción de los interiores del largometraje, que fueron filmados en un estudio en Madrid. En cuanto al rodaje, la obra fue grabada en tan sólo una semana, un corto periodo de tiempo teniendo en cuenta al resto de producciones de la época. No obstante, y como señala Gómez, esta rapidez hubiese sido "admisible hasta elogiable si los resultados hubiesen sido positivos" (p. 265). Sin embargo, el resultado final no fue lo esperado. En este sentido, Gómez Mesa considera que dicha obra es "denigrante para la memoria de Juan Valera" (p. 265).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Agustín García Carrasco, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, la fotografía de esta cinta estuvo a cargo de Luis R. Alonso y Juan Pacheco ("Valdel"), mientras que el elenco actoral lo encabezaba María Anaya, Adolfo

[229] En lo que respecta al terreno cinematográfico, *Pepita Jiménez* (Valera, 1874) cuenta con dos adaptaciones nacionales (Agustín García Carrasco en 1927 y Rafael Moreno Alba en 1975) y una versión mexicana (Emilio Fernández, 1946).
[230] Esta ópera, titulada de igual forma que la novela de referencia y con música del maestro español Isaac Albéniz, fue escrita por Francis Money-Coutts en 1896. Cabe señalar que esta comedia lírica tan sólo está compuesta por un acto.

Bernáldez, Leo de Córdoba, Antonio mata, Guillermo Muñoz, Juan Nadal y Josefina Tapias, entre otros.

Con esta obra, Carrasco presenta al espectador una película dramática, rodada dentro del cine silente de la época y con una fotografía en blanco y negro. En cuanto a la producción, la cinta de 1927 fue llevada a cabo por la empresa nacional Hesperia Films S.A.

En otro orden de cosas, esta tesis doctoral debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares del *film* de 1927, lo que imposibilita la visualización directa del material filmado por el director Agustín García Carrasco[231]. No obstante, esta investigación ha podido recopilar una gran cantidad de información relativa a dicha cinta, lo que facilita su estudio y su posterior análisis comparativo.

Profundizando en el argumento de esta obra, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la misma, esta investigación citará textualmente la sinopsis recogida por los investigadores Palmira González y Joaquín T. Cánovas (1993) en su libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921 – 1930. Volumen F-2*:

> Luis de Vargas, joven seminarista, pasa unos días de vacaciones en su pueblo antes de pronunciar sus votos. A su llegada se entera de que su padre contraerá matrimonio, en breve, con Pepita Jiménez, joven viuda de apenas veinte años. Los contactos entre los jóvenes hacen que su amistad se transforme en amor. Sus paseos y charlas agradan a la muchacha que ha pasado la vida ente teólogos y místicos. La rivalidad comienza a surgir entre el joven y su padre. Luis decide marcharse para olvidar a Pepita, pero la muchacha se finge enferma y reclama la presencia del seminarista al que confiesa su cariño. Luis afronta entonces resueltamente a su padre, para comunicarle su amor por Pepita y su renuncia a sus votos. Su padre termina por entenderlo y acepta el cariño de los jóvenes (p. 119).

[231] A pesar de la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1927, esta investigación ha encontrados dos fotogramas de la obra a estudio en este epígrafe publicados en el número 785 de la revista *El Cine* (28/04/1927). Dicha publicación anuncia el estreno de la nueva película de Agustín García Carrasco, y para ello se incorporan dos fotografías del *film*. Atendiendo a estas imágenes, la primera de ellas muestra a una pareja sentada en un sofá con dos actitudes completamente distintas. El hombre de la imagen está besando feliz la mano de la joven, mientras que ella tiene la cabeza agachada, mirando en dirección contraria a la del hombre, y con un sentimiento de incomodad, pudor o vergüenza. Por otro lado, en la segunda imagen se ve a un grupo de hombres subidos en varios caballos y a una mujer intentando subir a uno de estos animales. Esta última fotograma muestra un plano general de la cinta, por lo que las personajes se ven en un tamaño pequeño y los detalles son escasos (p. 3).

Como se puede comprobar, este proyecto cinematográfico mantiene la historia de referencia, respetando las tramas principales, los personajes protagonistas y los acontecimientos claves de la novela de Juan Valera publicada en 1874. Además, esta nueva película también conserva y transmite el mensaje principal de la pieza literaria, reflejando así la lucha entre el amor humano y la vocación religiosa.

Atendiendo a la prensa de la época, esta investigación ha podido observar que la película de 1925 obtuvo muy malas críticas por parte de los expertos cinematográficos. A modo de ejemplo, y como se ha comentado anteriormente, el investigador Luis Gómez (1978) califica la obra como "denigrante para la memoria de Juan Valera" (p. 265), considerando que la nueva cinta de Carrasco no está a la altura de la novela de Valera.

Por otro lado, el número 23 de la revista *La Pantalla* (03/06/1928) asegura que la "bellísima novela de D. Juan Valera merecía un trato más respetuoso por parte de los adaptadores cinematográficos" (p. 3). No obstante, y a pesar de que "no hay, desde luego, grandes e irreverentes cambios en el fondo del libro, […] (si hay) pequeños detalles de mal gusto, naderías insignificantes que bastan para transformar la psicología de los personajes" (p. 3).

Profundizando en las alteraciones argumentales de la película a estudio en este epígrafe, la revista de 1928 mencionada anteriormente, establece que la cinta de 1927 "comprende un periodo (de tiempo) bastante largo, de algunos años, puesto que vemos a Pepita Jiménez soltera, casada con D. Gumersindo, viuda cortejada por lo más florido de la comarca y, por último, nuevamente casada con el ex seminarista" (p. 3). Además, esta revista también critica la poca variedad en el vestuario de los personajes, la "falta de seguridad" de los actores protagonistas a la hora de interpretar sus papeles y la lentitud del metraje, un aspecto que fatiga en ciertas ocasiones a los espectadores.

En otro orden de cosas, el diario *ABC* (30/05/1928) considera que esta obra "dista mucho de ser un acierto y no aumentará ni un ápice las glorias de la cinematografía española" (p. 10). Además, esta publicación también critica la gran cantidad de letreros con los que cuenta la cinta, elementos que interrumpen contantemente una "fotografía monótona, una acción desmayadísima, una poquedad de escenario inadmisible, que no dará a los autores o propietarios de tal obra ni fama ni provecho" (p. 11).

Antes de continuar con el estudio de esta obra cinematográfica, se debe señalar que debido a la dureza con la que la crítica de la época juzgó el nuevo trabajo de Agustín G. Carrasco, el cineasta se vio obligado a escribir una extensa y detallada carta[232] al periódico *ABC*, respondiendo así a todas y cada una de las palabras publicadas en el artículo citado anteriormente en esta investigación, un texto firmado únicamente con la letra "X".

Profundizando en la relación del cineasta con la prensa, esta investigación ha querido recoger las declaraciones que García Carrasco realiza en una entrevista publicada en el número 847 de la revista *El Cine* (28/06/1928) y realizada por el periodista Luis Ontaneda. En ella, Carrasco confiesa que guarda todas las opiniones que se han publicado acerca de su obra, y asegura que comienza a estar cansado de ciertas valoraciones negativas. Además, este cineasta considera que dichas valoraciones procedían de "desconsiderados" (p. 14) que no tenían en cuenta sus propósitos, su actuación o la buena respuesta del público. Continuando con dicha entrevista, se ha podido comprobar que el director madrileño defiende en varias ocasiones su trabajo, la fotografía de la película, los decorados, el *atrezzo*, el vestuario y las interpretaciones del elenco actoral protagonista. En cuanto a la adaptación llevada a cabo en la cinta de 1927, Carrasco responde lo siguiente:

> En este punto (el de la adaptación) he seguido paso a paso la novela. Yo no podía mixtificar la acción del libro añadiendo ideas de mi cosecha, como tampoco podía prescindir del genio literario de Valera aunque ello significara una ventaja para alcanzar el éxito fácil del público…. Desde un principio me impuse la obligación de respetar el nombre y la obra de Valero… (p. 14).

Como punto final a dicho artículo, el realizador recalcar de nuevo su malestar con ciertos periodista de la época, asegurando que no valoran su trabajo e insiste en lo difícil que es adaptar una obra epistolar a la gran pantalla. Como se ha podido comprobar, la prensa y los expertos de la época no dudan en criticar el nuevo trabajo cinematográfico del director madrileño. En este sentido, dichos profesionales juzgan con severidad la realización de la obra, las interpretaciones de los actores, el dinamismo del *film* y las modificaciones argumentales que sufre la historia literaria de referencia a lo largo de esta adaptación.

[232] La carta puede ser leída en la revista *Popular Film* (02/08/1928, nº 105), p. 14 – 15.

Por otro lado, en 1975, el director y guionista madrileño Rafael Moreno Alba estrena su nueva película titulada *Pepita Jiménez*. Esta obra, una película dramática protagonizada por Stanley Baker y Sarah Miles, basa su argumento en una novela titulada de igual forma que la cinta a estudio, y escrita por el diplomático español Juan Valera en 1874. Cabe señalar que este largometraje es la segunda adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria, y con ella, Moreno Alba lleva de nuevo a la gran pantalla la complicada historia de amor entre Luis y Pepita.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1975, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Rafael Moreno Alba, director y guionista en este nuevo proyecto cinematográfico. En cuanto al resto de departamentos, Stelvio Cipriani, José Luis Alcaine y Victor María Corteza, fueron los profesionales responsables de la música, la fotografía y el diseño de vestuario, respectivamente; mientras que el montaje de la cinta estuvo a cargo de Pedro del Rey, Antonio Gimeno y Evan A. Lottman. Atendiendo al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Stanley Baker, Sarah Miles, Eduardo Bea, Vicente Soler, José María Caffarel, María Vico, Cristina Moreno, Eduardo Calvo, Pedro Díez del Corral y María Mahor, entre otros.

Con esta cinta, Moreno presenta una película sonora, rodada en color y con una duración de 106 minutos. En cuanto a la producción, este nuevo proyecto cinematográfico fue llevado a cabo por la compañía nacional Emaus Films S.A., mientras que su distribución estuvo a cargo de Mercurio Films S.A.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la película de 1975, lo permite realizar un visionado directo y personal del contenido filmado. De este modo, esta investigación podrá profundizar en todos los aspectos técnicos, artísticos y argumentales del nuevo *film* de Rafael Moreno Alba.

Atendiendo al argumento de esta película, la cinta de 1975 comienza con la llegada del joven seminarista Juan Vargas al hogar familiar, un lugar donde habita su padre, don Pedro, y las empleadas de éste. El motivo de este viaje es que el protagonista ha decidido tomarse unas semanas de vacaciones antes de ser ordenado sacerdote en la ciudad. Allí, Juan vive con su tío, el hermano de don Pedro, quien lo acogió cuando su madre falleció, cuidándolo y educándolo desde entonces.

En su pueblo natal, Juan descubre la forma de vida que lleva su padre, alejada de la sencillez y la discreción religiosa a la que el joven está acostumbrado. A pesar de sus reticencias iniciales, Juan es continuamente invitado a fiestas, celebraciones y reuniones, a las que pocas veces puede decir que no. Estas actividades rompen con su vida tranquila y dedicada a Dios, ya que el joven comienza a integrarse en la alta sociedad de la zona, llegando a aprender a montar a caballo o a jugar a las cartas. No obstante, los remordimientos y su amor por la religión le impiden disfrutar del todo ello, llegando incluso a castigarse por la forma de vida que está llevando. Además, y durante estas reuniones, Juan conoce a Pepita Jiménez, una joven viuda con la que don Pedro quiere comenzar una relación.

A pesar del interés de su padre por la joven, Juan y Pepita comienzan a sentir una fuerte atracción entre ambos, algo que intentan controlar con todas sus fuerzas. No obstante, y con el paso de los días, los sentimientos entre ambos cada vez son más fuertes, ya que no pueden dejar de buscarse con la mirada o de pensar continuamente el uno en el otro. Hasta tal punto llega la pasión, que la joven pareja mantienen relaciones sexuales a escondidas. A partir de este punto, y a pesar de que ambos han luchado para que eso no ocurriese, estos personajes descubren que están locamente enamorados. Esta situación perturba a los dos protagonistas, quienes intentan no hacer daño a don Pedro, y evitar también, las habladurías del pueblo. Para ello, Juan decide regresar a su vida religiosa, teniendo que abandonar a su amada, quien no comprenden la decisión del seminarista, ya que ella cree que el amor está por encima de todo.

Paralelamente, y sin que ellos lo sepan, don Pedro se ha dado cuenta de todo lo que está pasando entre su hijo y su enamorada. Tras asimilar la dura noticia, ya que él también está enamorado de Pepita, este personaje sacrifica su amor por el de su hijo, a quien convence para que sea feliz al lado de esa mujer y rechace la vida religiosa que había elegido. Finalmente, Juan acude al lado de Pepita, con quien se casa.

Atendiendo a la sinopsis argumental recogida anteriormente, y tras el visionado directo de esta obra cinematográfica, esta tesis doctoral ha podido comprobar que dicha película respeta fielmente la historia original narrada en la novela de referencia. Para ello, Moreno Alba mantiene los acontecimientos claves de la pieza literaria de 1874, al igual que sus personajes, las tramas principales de la novela y el mensaje base de dicha narración. De este modo, el cineasta madrileño muestra de nuevo a los espectadores la completa, sensual y

poderosa historia de amor protagonizada por Luis y Pepita. Profundizando en este nuevo proyecto cinematográfico, y tomando como referencia las palabras del investigador Luis Gómez Mesa (1978), Moreno Alba presenta una "lucha de sentimientos, de pasiones, a veces ocultas, disimuladas, y otras, no" (p. 266). Además, en este nueva adaptación "no se ha prescindido […] de esas cartas que en la novela original son elementos narrativos, algunas con referencias a pasajes muy enlazados con la trama" (p. 267).

En otro orden de cosas, Gómez Mesa (1978) no duda en afirmar que este nueva pieza cinematográfica cuida, de una forma más detallada, los aspectos externos y ambientales del *film*. Para ello, Moreno Alba incorpora elementos andaluces, estereotipos culturales y un poderoso colorido que ensalza el metraje. Por otro lado, "la película, en la faceta fotográfica, es de fascinadora calidad, (mientras que) las escrutaciones psicológicas no son (tan profundas como) […] en la novela" (p. 267). Como último punto a destacar, este experto cinematográfico califica la cinta como "bonita, muy humana, de las que llegan al público" (p. 266).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, la periodista María Teresa Garrido-Conde analiza en el diario *ABC* (19/09/1975) la cinta a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, esta experta cinematográfica sostiene que adaptar a la gran pantalla la novela de Juan Valera es un proceso muy complicado, ya que "su estilo epistolar, ausencia de realismo, falta de denuncia, y, sobre todo, el estudio psicológico que hace gala en todos sus personajes, hacen que resulte muy resbaladizo trasladarlo todo al celuloide sin caer en lo puramente artificial" (p. 52). No obstante, y a pesar de las dificultades mencionadas anteriormente, Garrido-Conde asegura que "Moreno Alba hace una bastante buena adaptación, preocupándose más de la estética que por la exacta fidelidad de la narración. Es por eso que, resultando de apariencia perfecta, tiene graves anacronismos, como el haber sido ambientada en los años treinta[233]" (p. 52).

Profundizando en los aspectos positivos, Garrido-Conde destaca que "la agilidad y movimientos de la cámara, los ambientes de los cortijos y de las faenas del campo, las fiestas del pueblo, etc., están maravillosamente logrados, sin caer en los tópicos fáciles" (p. 52).

[233] Este nuevo contexto social y cultural no corresponde con el original, casi un siglo antes de la nueva película, un momento en el que "ni las faldas habían subido la pantorrilla, ni existían ni los pijamas ni los jerseys" (*ABC*, 19/09/1975, p. 52).

Además, esta periodista también alaba la música empleada en el *film* y los ambientes interiores construidos para la ocasión.

Por otro lado, y continuando con el estudio de la obra de 1975, el periódico *La Vanguardia Española* (05/08/1975) analiza, a través de las palabras de la periodista Ángeles Maso, el nuevo trabajo cinematográfico de Rafael Moreno Alba. Por su parte, esta crítica afirma que "no era fácil la adaptación cinematográfica de "Pepita Jiménez". Novela psicológica, pudiendo decirse de "destape" de conciencias tiene un valor narrativo que al llevarlo al celuloide precisa un lenguaje profundo, muy rico en intercambios de expresión" (p. 35). Atendiendo a la obra del cineasta madrileño, esta experta cinematográfica considera que esta cinta tiene un ritmo desigual, ya que los personaje protagonistas no están bien desarrollados a lo largo de la narración. No obstante, "la película está llevada a cabo con tiento, sin estridencias, con verdadera conciencia de la limitación que supone por la profundidad psicológica de los tipos" (p. 35).

Como último punto a estudio, y profundizando en los aspectos positivos de esta obra, Maso sostiene que el *film* de 1975 entretiene "a pesar de su morosidad" (p. 35), y además, esta periodista no duda en alabar la fotografía de esta película, sus "hallazgos plásticos" (p. 35) y las habilidades interpretativas del actor británico Stanley Baker.

Una vez finalizado el análisis individual de las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que no existen ejemplares conservados de la cinta de 1927, lo que imposibilita conocer de una forma directa y personal el contenido filmado. Sin embargo, esta tesis doctoral tomará como referencia la sinopsis argumental de dicha obra y la información recopilada de la misma, lo que permitirá profundizar en varios elementos de dicho *film*.

En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas cintas cuentan con grandes diferencias, ya que la obra de 1975 se trata de una película sonora y rodada en color, dos avances técnicos ausentes en la pieza original. Por otro lado, y profundizando en los personajes principales, estas dos obras están protagonizadas por Juan, Pepita Jiménez y don Pedro. Sin embargo, la ausencia de ejemplares de la cinta original impide que se detallen a más personajes presentes en dicho

film. En este sentido, se debe señalar que la película de 1975 cuenta con una gran cantidad de secundarios y extras, personajes que se desconoce sí también están recogidos en la obra de 1927.

En lo que respecta al argumento, y como se ha podido comprobar, estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas cuentan con un esquema narrativo común en el que están recogidos los acontecimientos clave de la novela de referencia. En este sentido, y como detallan las sinopsis argumentales de dichos largometrajes, estas dos obras comparten tramas, situaciones, enfrentamientos y amores. De este modo, García Carrasco y Moreno Alba muestran al público una historia de amor, dudas, triángulos sentimentales y fe que se entremezclan en un complicado drama con final feliz.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1927 impide determinar con exactitud si existen escenas eliminadas, modificadas o incorporadas por el cineasta madrileño. No obstante, esta investigación ha podido comprobar que ambos largometrajes narran una misma historia, respetando y manteniendo el esquema argumental y los acontecimientos clave de la pieza literaria de referencia. De este modo, se establece que el *film* de 1975 dirigida por Rafael Moreno Alba es un *remake* semipuro de la película de Agustín G. Carrasco estrenada en 1927.

La viuda andaluza

- Original: *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976)
- Primer *remake*: *La viuda andaluza* (Francesc Betriu, 1977)

En 1976, el guionista, productor y director valenciano Vicente Escrivá estrena su nueva película titulada *La lozana andaluza*. Esta cinta, una coproducción hispano italiana protagonizada por María Rosaria Omaggio y Enzo Cerusico, basa su argumento en una novela anónima titulada *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarísima. Compuesto en Roma. El cual Retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene munchas más cosas que La Celestina.* Cabe destacar que esta pieza literaria también es conocida como *La lozana andaluza* o *El retrato de la lozana andaluza*, abreviando el título a una breve frase.

Atendiendo a la novela de referencia, esta investigación debe señalar que se trata de la una pieza literaria escrita en forma de diálogo y publicada en Venecia en 1528. En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, esta obra fue presentada como un proyecto anónimo en el cual se desconocía al responsable de la misma. No obstante, y tras varias investigaciones, los expertos literarios atribuyen al clérigo, editor y escritor cordobés Francisco Delicado la autoría de esta pieza.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de la novela de 1528, se debe señalar que Francisco Delicado contextualiza su historia en la Roma de principio del siglo XVI. En ella, el cordobés muestra la vida de los bajos fondos de la capital italiana, tomando como protagonista a Aldolza, una prostituta española que ha emigrado a Roma para ejercer dicha profesión.

Profundizando en este personaje, Delicado narra como la joven se queda huérfana, un hecho que le obliga a irse a Sevilla, ciudad donde vive con su tía. Allí, la protagonista se enamora de un mercader llamado Diomedes con quién se escapa a Cádiz. Con el paso del tiempo, y tras una gran cantidad de viajes juntos, ambos personajes se casan y tienen hijos. No obstante, y debido a la profesión de Diomedes, los hijos del matrimonio son enviados a vivir a Marsella con su abuelo paterno, quien no soporta a los amores de su hijo y por eso ordena que a él lo detengan y a ella la maten. Tras esta situación, Aldolza logra escapar de sus captores y huye a Roma, siendo ésta la ciudad donde se desarrolla gran parte de la trama principal de la novela.

Una vez allí, la joven trabaja vendiendo aceites y recetas para las mujeres. No obstante, la protagonista deja dichos empleos y comienza a ganarse la vida gracias a su ingenio, su habilidad de conocer lo que necesita un hombre, lo que tiene y lo que este le podría dar a ella. Esta personalidad convierte a Aldolza en una famosa cortesana del lugar, un empleo que le obliga a conocer a muchos hombres, con los que vive diversas relaciones. En este nuevo trabajo, la protagonista desempeña varias labores como la de saludadora, alcahueta, comadrona o cortesana independiente. Poco a poco, la riqueza lograda por la joven comienza a aumentar, teniendo que ser custodiada por su fiel criado Ramín. Finalmente, y tras varias engaños, robos y estafas, la joven cortesana decide dejar esa mala vida que tantos dolores de cabeza le ha ocasionado, y retirarse a las islas Lípari con su joven criado, quien siempre ha estado enamorado de ella.

Con esta obra, Francisco Delicado realiza un retrato realista de la sociedad de la época, en el que incide en el complicado mundo de la prostitución, uno de los oficios más antiguos del mundo. A través de sus palabras, el lector conoce las obscenidades y las truhanerías vinculadas a este trabajo, y la forma en la que la protagonista se introduce en él. Además, este escritor también recoge, de una forma casi documental, las costumbres, el lenguaje, la sabiduría popular, el folclore y la forma de vida de un determinado sector de la población. Profundizando en este último aspecto, esta investigación debe destacar la gran cantidad de referencias gastronómicas incluidas en la obra, los oficios de la época presentes en el texto, trabajos que con el paso del tiempo han ido cambiando de nombre o incluso han dejado de existir, y las descripciones que Delicado realiza de las vestimentas de los personajes.

Como se ha podido comprobar, este escritor realiza una obra realista, cargada de naturalidad y con una gran vitalidad. Para ello, esta novela utiliza las experiencias vitales y sexuales del autor, incorporándolas a lo largo de la narración o reflejándolas en algunos de los protagonistas. Por otro lado, cabe destacar que el autor de esta obra también forma parte de la historia, siendo un personaje más de la narración.

Continuando con el estudio de esta pieza literaria, y como señala el investigador Luis Quesada (1986) en su libro *La novela española y el cine*, el final de esta novela es "moralizante […], aparta a la obra del carácter vacuo y meramente erótico que algunos tratadistas le han asignado" (p. 29). No obstante, e independientemente de dicho desenlace, Delicado publica una historia atrevida, realista y valiente, "donde los vientos renacentistas (habían) traído la exaltación del vivir y del goce frente a la ceñuda postura belicoso-ascética de la España oficial" (p. 28).

En otro orden de cosas, se debe señalar que esta novela estuvo desaparecida hasta 1845, fecha en la que fue descubierta por el historiador alemán Ferdinand Wolf en la Biblioteca Imperial de Viena. A partir de ese momento, dicha obra fue editada en múltiples ocasiones, llegando hasta la actualidad. En lo que respecta al terreno cinematográfico nacional, *La lozana andaluza* (1528) ha servido de base argumental para dos película, y en 1983, fue adaptada a la pequeña pantalla dentro de la serie *Las pícaras*[234].

[234] Miniserie de seis capítulos emitida por RTVE entre abril y mayo de 1983.

Por otro lado, y profundizando en las adaptaciones cinematográficas mencionadas anteriormente, en 1976, el director valenciano Vicente Escrivá estrena su nueva película titulada *La lozana andaluza.* Esta obra, una comedia disparatada y con tintes eróticos protagonizada por María Rosaria Omaggio y Enzo Cerusico, basa su argumento en una novela titulada de igual forma que la obra a estudio y escrita por Francisco Delicado en 1528. Además, cabe señalar que este *film* es una coproducción hispano-italiano llevada a cabo por Aspa Producciones Cinematográficas, Impala y Primex Italiana.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe señalar el trabajo realizado por Vicente Escrivá, director y guionista de dicha obra. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Lorenzo López Sancho. Atendiendo al resto de departamentos, Antón García Abril, Raúl Pérez Cubero, Pedro del Rey y Adolfo Cofiño fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la película, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral de este largometraje, la película de 1976 estuvo protagonizada por María Rosaria Omaggio, Enzo Cerusico, Diana Lorys, Carlos Ballesteros, Rafael Alonso, Rafael Fernández, José María Prada, Antonio Casas, Mirta Miller, Freda Lorente y Francisco Cecilio, entre otros.

Con esta obra, Escrivá presenta a los espectadores una dramedia erótica ambientada en la Roma del siglo XVI, rodada en color y con una duración de 98 minutos. En lo que respecta a la producción, y como se ha comentado anteriormente, este largometraje fue llevado a cabo por las compañías Aspa Producciones Cinematográficas, Impala y Primex Italiana.

Profundizando en el argumento de este *film*, Escrivá narra la historia de Lozana, una joven andaluza que acude a pedir trabajo a casa de Napolitana, una alcahueta desvergonzada que vive con su pícaro sobrino Rampín en la Roma del S.XVI. A partir de ese momento, Lozana se introduce en el mundo de la prostitución, convirtiéndose rápidamente en la cortesana más linda de la ciudad romana. Además, durante su estancia en casa de Napolitana, Lozana y Rampín se hacen buenos amigos, llegando incluso a un acuerdo en el que el pícaro le debe proveer de nuevos amantes a la muchacha y ella le tratará como un rey.

Con el paso del tiempo, la fama y el dinero no tardan en llegar a la vida de Lozana, y con ellos, los celos, las envidias y las maldades del resto de personajes. Un día, la

protagonista conoce a don Sancho, un caballero español del que termina enamorada y al que Rampín no puede ni ver debido a los celos que siente, ya que él también está enamorado de la cortesana. Esta situación hace que el pícaro se emborrache, se pelee con varias personas y acabe encarcelado. Ante lo ocurrido, la protagonista busca la forma de sacar a su amigo de la cárcel, teniendo que recurrir a los contactos de su enamorado. Sin embargo, don Sancho sólo ayuda a la joven si ésta le promete que después se irán juntos a Toledo. Ella acepta y el caballero logra que liberen a Rampín. No obstante, la protagonista no cumple su promesa, sino que se marcha lejos de la ciudad con Rampín, con quien comenzará una vida nueva.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1976, permitiendo un visionado directo y personal del material original. Además, se podrá profundizar en todos aquellos aspectos estéticos, argumentales y técnicos que configuran el nuevo proyecto cinematográfico de Vicente Escrivá.

Por otro lado, y profundizando en la cinta a estudio, se debe señalar que esta obra incorpora en su metraje varios desnudos, tanto masculinos como femeninos, escenas sexuales, situaciones eróticas, coqueteos y seducciones. En este sentido, dicho contenido es posible debido a que tras el fallecimiento de Francisco Franco en 1975, la censura y las prohibiciones artísticas por parte del régimen franquista finalizaron. Además, cabe destacar que a partir de ese momento, el séptimo arte nacional acoge un nuevo fenómeno cinematográfico llamado "cine de destape" o el "Destape", un género fílmico que se caracterizaba por su alto contenido erótico, desnudos y expresiones malsonantes. Ante esta corriente artística, y como señala el investigador Rafael de España (2007) en su libro *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, el realizador valenciano "se acoge con gran entusiasmo a la nueva permisividad moral del cine español y sólo se siente un poco limitado por una censura que, si bien se ha relajado mucho, todavía no ha sido formalmente abolida" (p. 27).

Atendiendo a este nuevo tipo de cine, el estudioso José María Ponce (2004), autor del libro *El destape nacional: crónica del desnudo en la transición*, califica esta pieza cinematográfica como uno de los "grandes hitos del destape" (p. 44), elevando así la popularidad y la importancia del *film* de 1976.

Continuando con el estudio de esta obra, y como se ha podido comprobar, Vicente Escrivá realiza una adaptación libre de la novela de referencia, modificando diversos aspectos de la historia original. No obstante, y debido a que el objeto de estudio de esta tesis doctoral es el *remake* cinematográfico, esta investigación no incidirá en el proceso de adaptación que Vicente Escrivá y Lorenzo López Sancho realizaron a la hora de trasladar a la gran pantalla la novela de referencia.

En otro orden de cosas, y continuando con el estudio de este nuevo largometraje, se debe señalar que la pieza de 1976 se caracteriza por reflejar, a través de la comedia y el melodrama, la picaresca, el erotismo, la codicia e, incluso, la hipocresía de la sociedad. En este sentido, se ha podido comprobar que la nueva película de Vicente Escrivá no es apta para todos los públicos[235], sino tan sólo para un sector de la población. En definitiva, con este *film*, el cineasta valenciano presenta una obra valiente, descarada y deseosa por el público.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (16/11/1975) describe esta obra como "una versión libre de la famosa obra del padre Delicado" (p. 33). Además, este periódico asegura que la cinta contó con "más de cinco meses de documentación y ambientación histórica" (p. 33).

Por otro lado, y profundizando en el enfoque publicitario utilizado a la hora de comercializar este largometraje, se ha podido comprobar que en los carteles de dicha película se utilizan las siguientes expresiones: "¡Escandalosamente divertida! ¡Y desvergonzadamente audaz!" (*La Vanguardia Española*, 27/11/1976, p. 45). Además, estos anuncios describen el nuevo trabajo de Escrivá como una obra "hermosa, sensual, astuta… maestra en todas las artes del amor. La obra cumbre del erotismo español en un film internacional" (p. 45). Como se puede comprobar, estos mensajes publicitarios incitan a que el espectador acuda a las salas de cine y vean la obra. Para ello, estos carteles captan la atención de público con palabras llamativas como "erotismo" o "sensual". Además, estos anuncios incorporan una última cita, una frase de Bruno Damiani, en la que se asegura que esta película "no es un simple desfile de escenas pornográficas, sino una verdadera obra de arte" (p. 45).

[235] La calificación de la obra es para mayores de 18 años.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el escritor Pedro Crespo analiza para el periódico *ABC* (21/10/1976) la cinta a estudio en este epígrafe. En dicha crítica Crespo asegura que:

> Los dispositivos cómicos de la película se articulan, modernizando la estructura de la comedia de enredos sobre el texto de hace casi cuatro siglos. Y los diálogos, al utilizar modos y palabras arcaicos o con apariencia de tales, permiten mayores licencias y efectos y una superior riqueza de alusiones sobre los sempiternos aspectos del sexo y del amor (p. 82).

Además, este periodista aclara que la obra de 1976 no fue rodada en Roma, a pesar de que la historia de esta película sí transcurre en dicha ciudad. En este sentido, y para recrear las calles romanas, Escrivá graba su largometraje en diversos sitios de Cáceres y Toledo. Por otro lado, Crespo alaba la imagen de la película, la calidad del guión, el trabajo de Lorenzo López Sancho y la interpretaciones actorales, asegurando que son correctas.

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido incidir en el éxito cosecho por el *film* a estudio en este epígrafe, llegando a batir records de recaudación en Madrid. Atendiendo a las palabras de la investigadora María Cecilia Pavón (2010), autora del artículo *Retrato de la Lozana andaluza en cine y televisión: las versiones de Vicente Escrivá y Chumy Chúmez*, esta adaptación acumuló más de dos millones de espectadores (p. 4).

Por otro lado, en 1977, tan sólo un año después de la obra de Escrivá, el director y guionista catalán Francesc Betriu estrena su nueva película titulada *La viuda andaluza*. Esta obra, una comedia musical con tintes eróticos protagonizada por Bárbara Rey y Francisco Algora, basa su argumento en una novela titulada *La lozana andaluza,* y escrita por Francisco Delicado en 1528. Cabe señalar que este nuevo metraje es una adaptación libérrima y actual de dicha obra literaria. En este sentido, el investigador Rafael de España (2007) asegura que la cinta de 1977 es una "nueva y peculiar versión de la novela" (p. 28).

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Francesc Betriu, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. Atendiendo al resto de departamentos, Andrés Vicente Gómez, Luis Eduardo Aute, Domingo Solano, Gaby Peñalba y Ramón Ivars son encargados

de la producción, la música, la fotografía, el montaje y los decorados, respectivamente. Por otro lado, y en cuanto al elenco actoral, esta nueva película estuvo protagonizada por Bárbara Rey, Francisco Algora, Escamillo, Laura Riera, Rafael Anglada, Josep Peñalver, Tomás Sánchez, Carlos Ibarzábal y José María Cañete, entre otros.

Con esta obra, Betriu presenta comedia erótica musical, rodada en color y con una duración de 80 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción, el *film* de 1977 estuvo a cargo de la compañía Eguiluz Films, una empresa propiedad del productor español Andrés Vicente Gómez.

Atendiendo al argumento, Betriu narra la historia de Viuda, una joven y atractiva mujer que decide vivir de su éxito con los hombres y aprovechar las debilidades que éstos presentan. Para ello, la protagonista deja su pueblo y se muda a la gran ciudad, lugar en el que espera conseguir todos sus objetivos. Una vez allí, Viuda conoce a Rampín, un caradura simpático con el que rápidamente entabla una amistad y ambos comienzan a trabajar juntos.

Tras un sin fin de aventuras juntos, la obra de 1977 concluye con el convite de boda entre Viuda y un hombre mucho mayor que ella. No obstante, Rampín también está presenta en dicha celebración tan poco convencional, un evento en el que los invitados son personajes estrafalarios, disparatados y surrealistas. Además, la mayoría de ellos van disfrazados o usan caretas. Finalmente, el director de la obra muestra como Viuda besa de forma disimular y sin llamar la atención a Rampín, quien va disfrazado de sirvienta, dejando entrever una posible relación entre ellos.

Por otro lado, y antes de profundizar en la cinta a estudio, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la obra de 1977. De este modo, dichos ejemplares permiten la visualización directa del material original, mostrando los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la nueva obra de Francesc Betriu.

Profundizando en el argumento de esta nueva película, y como se ha podido comprobar, el cineasta catalán encargado de la misma realiza una reinterpreta libre de la novela de referencia escrita por el clérigo andaluz. En ella, Betriu aporta una visión diferente de la trama original, modernizando el contexto social, político y cultural en el que se desarrollan los acontecimientos del *film*, e incorporando elementos nuevos como las

canciones que interpretan los personajes protagonistas. Además, la obra de 1977 transcurre en la ciudad de Barcelona, lugar al que Viuda acude después de un desengaño amoroso, excluyendo así la Roma del siglo XVI presente en la novela.

Continuando con el estudio de esta obra, se debe señalar que Betriu no realiza una transcripción literal del texto de referencia. En este sentido, y como señala Rafael de España (2007) en su estudio, "la ambientación es contemporánea, una ciudad inventada en la que pulula una serie de esperpénticos personajes que pasan de las más altas jerarquías […] al *lumpen* más degradado si opción de clase media" (p. 28). Por otro lado, y atendiendo a la acción, "la historia avanza mediante canciones" (p. 28), lo que hace que este nuevo proyecto cinematográfico sea categorizado como una comedia musical. Con esta obra, Betriu realiza una "sátira feroz y desmadrada sobre el poder (representado por la Iglesia, el ejército y los próceres locales) en pleno proceso de cambio político y de ajuste de cuentas con el pasado franquistas" (Santamarina, 2002 p. 175). En este sentido, dicho cineasta "utilizaba con descaro el erotismo para, en pleno eclosión del "cine del destape" proponer una reivindicación gozosa del sexo y de los placeres de la vida" (p. 175).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista y crítico de cine Antonio Colón publica en el diario *ABC* (30/11/1977) un análisis de la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto califica la cinta de 1977 como una parodia, asegurando que "Betriu monta otra de sus farsas desquiciadas" (p. 57). En este sentido, Colón señala que "toda la película es un puro disparate" (p. 57), e incide en que la acción está situada en la actualidad y "los diálogos son una parodia de los de las obras teatrales de XVII y muchos personajes (como el del pajes) son absolutamente anacrónicos" (p. 57). Por otro lado, este periodista no duda en destacar los fallos técnicos y artísticos del *film*, las extravagancias del director, la plana actuación de los actores protagonistas, las abundantes canciones recogidas a lo largo del *film* y la falta de ritmo en ciertas ocasiones.

Prosiguiendo con las reseñas cinematográficas, Antonio Martínez Tomás, del diario *La Vanguardia Española* (15/09/1977), califica esta película como una "versión algo menos fastuosa (que la obra de 1976) pero muy intencionada, sarcástica y vivaz" (p. 50). Según este crítico cinematográfico, Betriu redactó un "guión lleno de chispa, divertido y picante, (con el que) no ha pretendido hacer una adaptación fiel de la obra original, sino una interpretación a su modo, alegre erótica, despreocupada y libertina, muy a tono con ese tipo de cine que ahora

está, entre nosotros, tan de moda" (p. 50). No obstante, y a pesar de los esfuerzos del cineasta, el *film* de 1977 intenta mantener "las claves maestras de la obra original: la crítica social, la sátira burlesca e irreverente de las instituciones […] y describir, […], unos cuadros humanos en los que el vicio, la picaresca y el humor le prestan los mayores alicientes" (p. 50).

En otro orden de cosas, y continuando con las palabras de Martínez Tomás, este periodista asegura que la obra de 1977 "reúne todos los incentivos que fueron deseables: gracia, ingenio, intención, caudales de erotismo, linderos de la pornografía, y las aportaciones esenciales de una brillante y afortunada interpretación de Bárbara Rey en el papel de la alegre y avispada viuda" (p. 50). Además, este experto también alaba los diálogos utilizados en el *film*, la ambientación de la obra y las interpretaciones actorales.

Una vez analizadas de forma individual las dos cintas a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras son idénticas, ya que ambas son película sonoras, rodadas en color y están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. Además, estos dos largometrajes tienen una duración similar.

Continuando con el estudio de estos dos largometrajes, se ha podido comprobar que ambas narraciones se desarrollan en ciudades y épocas distintas, ya que la cinta de 1976 transcurre en la Roma de principios del siglo XVI, mientras que la película de 1977 tiene lugar en la Barcelona actual. En este sentido, Francesc Betriu actualiza la historia original, adecuándola al presente en el que rueda dicho *film*, e introduciendo en la obra múltiples cambios sociales, culturales y políticos respecto a la sociedad que muestra el metraje de 1976. Sin embargo, y a pesar de que estas dos obras muestran periodos temporales distintos, ambas contextualizan sus historias en barrios pobres, profundizan en el mundo de la prostitución y muestran como las protagonista afrontan dichas situaciones que les han tocado vivir.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Lozana/Viuda y Rampín, los únicos personajes que se mantienen en ambas narraciones. Por otro lado, Betriu no duda en eliminar a don Sancho, Rosa, Inés, Trigo, don Rodrigo y el señor

Cartucho, entre otros, e incorpora a un cardenal, diversos políticos, monseñor, excelencia, un oficial militar, un médico y a los vecinos del barrio donde viven los protagonistas. Como se puede comprobar, estos nuevos personajes han sido nombrados por su cargo o profesión, ya que se desconocen sus nombres.

Profundizando en las similitudes argumentales, y como se ha comentado anteriormente, estos dos proyectos cinematográficos están protagonizados por una mujer[236] y un pícaro. Atendiendo a la trama personal de estos personajes, ambos se encuentran dentro del mundo de la prostitución, ya sea ejerciéndola, como es el caso de la mujer, o como proxeneta/contable, funciones que desempeña el hombre de la historia.

Continuando con las semejanzas, los dos personajes femeninos han dejado su antigua vida para comenzar de cero en un nuevo lugar. Una vez allí, ambas se encuentran con el personaje masculino de la historia, con el que rápidamente establecen una amistad y deciden trabajar juntos. Cabe destacar que en ambas ocasiones, el pícaro protagonista se enamora de la joven prostituta, mostrando situaciones de celos, envidias y un carácter posesivo en ciertas ocasiones.

Por otro lado, en estas dos obras, los espectadores también podrán ver como la protagonista mantiene relaciones sexuales con varios clientes; el poder de seducción que ella despierta en los hombres; los deseos de Rampín; las condiciones de las prostitución en España; y la pobreza de los barrios más pobres de la sociedad.

Como se ha podido comprobar, estas dos películas utilizan un esquema argumental base, en el que se respetan ciertos elementos claves y esenciales de la historia original. Dichos aspectos son: la pareja protagonista formada por una prostituta y un hombre que se ha enamorado de ella, las tramas personales de estos dos personajes, el reflejo de un sector de la población con grandes problemas económicos, la prostitución y su universo, y las grandes dosis de erotismo y sexualidad que se encuentran a lo largo de las obras.

[236] En la obra de 1976 este personaje es una joven muchacha soltera, mientras que en la cinta de 1977, se trata de una mujer adulta y viuda.

De este modo, y una vez establecida la estructura narrativa base a partir de la cual se desarrollan las dos películas a estudio en este epígrafe, los directores responsables de las mismas complementan sus metrajes con tramas, secuencias y personajes secundarios que se amoldan al punto de vista empleado para cada uno de los *films*.

Atendiendo a las escenas eliminadas, Betriu suprime la historia de amor entre Lozana y don Sancho, los trapicheos y engaños de Rampín en la plaza de la ciudad, la presencia de Napolitana, las conversaciones del trío protagonista, los planos de las calles de Roma y sus rincones, la trama de don Rodrigo, el golpe que recibe, su estado de inconsciencia, y el engaño que sufre por parte de Lozana, y las escenas en las que se ve a un cliente disfrazado de mujer y su intento de ponerse en contacto con su amada. Además, esta nueva obra también obvia la detención de Rampín y la ayuda que recibe el pícaro por parte de la cortesana, quién lo ayuda a salir de la cárcel para huir posteriormente los dos juntos.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1977 es una versión libre y peculiar de la novela de referencia de 1528. Debido a esto, la gran mayoría de acontecimientos o escenas recogidas en esta película no guardan relación con la historia narrada previamente en el *film* de 1976. Profundizando en estas nuevas incorporaciones, se deben destacar las escenas que se desarrollan con los vecinos del barrio, los momentos musicales de la obra, los nuevos clientes de la Viuda, la estancia de la protagonista en el hotel y todas las situaciones que se desarrollan en esa ubicación. Además, este *film* también plasma la relación de la Viuda con el hombre mayor que la invita a dormir a su casa, la boda de la protagonista con un anciano, el convite, y las escenas en las que se critica la actitud de la sociedad de la época, de la iglesia y de los altos cargos políticos.

Finalizado este análisis comparativo, esta tesis doctoral ha podido comprobar que a pesar de las grandes diferencias narrativas entre las dos obras a estudio en este epígrafe, existe un esquema argumental base entre ambas que permanece invariable. Dicha estructura mantiene los elementos claves de la novela de referencia, y respeta el mensaje que esta pieza literaria transmitió en su época. Por lo tanto, esta investigación establece que la obra de 1977 dirigida por Betriu es un *remake* libre de base argumental de la cinta de 1976 filmada por Vicente Escrivá.

Segundos *remakes*

La tonta del bote

- Original: *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)
- Prime *remake: La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1956)
- Segundo *remake*: *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970)

En 1970, más de tres décadas después del estreno de la obra original de 1939, el director, actor y guionista madrileño Juan de Orduña presenta su nueva película titulada *La tonta del bote*. Esta obra, una divertida comedia romántica protagonizada por Arturo Fernández y Lina Morgan, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por la comediógrafa coruñesa Pilar Millán Astray en 1925. Cabe señalar que este largometraje es la tercera adaptación cinematográfica de dicha obra de teatro y, además, es la versión que más éxito cosechó.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1970, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director y guionista de este largometraje. No obstante, y en lo que respecta al guión de dicha cinta, el cineasta madrileño contó con la ayuda de Rafael J. Salvia y Eloy Herrera Santos para la redacción del mismo. Profundizando en el resto de departamentos, Alfonso Sáinz, Antonio L. Ballesteros, Magdalena Pulido y Adolfo Cofiño fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film*, respectivamente. Por otro lado, esta nueva película estuvo protagonizada por Lina Morgan, Arturo Fernández, Paca Gabaldón, José Sacristán, Marisol Ayudo, Antonio Durán, Luis Varela y Tony Soler, entre otros.

Con esta cinta, Orduña presenta una divertida y entretenida comedia rodada en color y cuya duración es de 105 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por la productora Atlántida Films. En este sentido, el investigador Rafael Nieto Jiménez (2012), autor de la tesis doctoral titulada *El cine de Juan de Orduña: Actor, director y productor cinematográfico*, sostiene que esta película fue "un encargo del productor José Frade en base a una adaptación escrita por Eloy Herrera Santos y Rafael J. Salvia" (p. 771). Así, cabe destacar que la obra se realizó con una gran rapidez, una característica frecuente en las comedias producidas por Frade.

Profundizando en el argumento de esta película, Miguel Bayón (1995) autor del libro *José Sacristán. La memoria de la tribu*, resume de la siguiente manera la historia narrada por Orduña en su nueva cinta:

> Una chica hospiciana ha sido recogida por una señora caritativa, que en el fondo la explota para sus intereses particulares y la muchacha es el motivo de la burla de todos, hasta que un día tras conocer a un vecino, llega para ella el amor que tan imposible creía (p. 101).

En lo que respecta a la cinta a estudio en este epígrafe, y como señala Stanley Black (2013) en su artículo *Una Cenicienta española: La tonta del bote y sus adaptaciones cinematográficas*, este nuevo trabajo cinematográfico mantiene una estrecha y directa relación con el sainete de referencia, compartiendo "la sentimentalidad y la exaltación de la bondad esencial de los personajes" (p. 132). No obstante, la obra de 1970 "incurre casi en la parodia al exagerar los rasgos de casticismo madrileño, […], tan típicos del sainete, ajustándose perfectamente al uso metonímico tan propio del Régimen de la capital como repositorio de los queridos valores españoles frente a las influencias extranjeras" (p. 132).

Continuando con el estudio de esta cinta, y como se ha podido comprobar tras la visualización directa del material filmado, Orduña no duda en utilizar la comedia, el drama y la parodia en un mismo proyecto cinematográfico. Así, el cineasta muestra una historia sencilla, sin grandes pretensiones, cargada de situaciones divertidas y que combina con ciertos momentos sentimentales que enternecen y emocionan al espectador. A través de este planteamiento, se puede deducir el interés comercial del director. En este sentido se expresa Rafael Nieto en su tesis doctoral:

> Orduña puso en pie una película carente de alardes técnicos, estéticamente pobre y resuelta sin originalidad, recurriendo a trucos tan viejos en su cine como las transiciones de escenas en base a objetos similares, y el uso de planos de larga duración que permitieran a los actores soltar sus largos parlamentos sin interrupción. Sólo los elementos técnicos […] diferencian a la película de sus peores comedias realizadas treinta años antes (p. 775).

En otro orden de cosas, y atendiendo a los temas sociales tratados en este largometraje, esta investigación quiere destacar la aparición de un incipiente discurso feminista en esta obra, ya que existen situaciones en las que se denuncia la desigualdad entre mujeres y hombres y se habla de la violencia de género. Esto se ve reflejado en la forma en la que Asunta se enfrenta sin miedo a los hombres para defender sus derechos. De este modo, y como puntualiza Black (2013), "estos pequeños detalles de mentalidad igualitaria y rebeldía, dentro del más puro convencionalismo definen la película de Orduña como una respuesta muy moderada y conservadora a la ola de feminismo que experimentaba el país a finales de esa década" (p. 136). No obstante, si el cineasta madrileño "muestra a las mujeres reclamando un estatus igualitario, es todavía dentro del contexto convencional del matrimonio" (p. 136).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Antonio de Obregón analiza para el diario *ABC* (31/05/1970) la nueva película del cineasta madrileño Juan de Orduña. En dicha publicación, este crítico cinematográfico afirma que el director de esta obra quería realizar una nueva adaptación de la pieza teatral de referencia utilizando todos los medios disponibles de la época. Así, este largometraje cuenta "con la cámara de Ballesteros, con inmejorable color, con una plantel de magníficos actores, dándole a la obra las "salidas" posibles […], pero sin tratar de modificar lo que fue motivo intocable del éxito comercial" (p. 75). De este modo, Orduña mantiene "las traviesas trenzas de la protagonista, su fogón, su delantal, sus gesticulaciones, su vida triste de víctima fiel y divertida" (p. 75). Como último aspecto a destacar, Obregón no duda en alabar el trabajo interpretativo de Arturo Fernández y Lina Morgan, actores protagonistas de este nuevo *film* y sobre los que recae todo el peso de la narración.

Continuando con los medios de comunicación, el periódico *La Vanguardia Española* (12/05/1953) también estudia el nuevo trabajo cinematográfico de Juan de Orduña y lo hace con una crítica firmada por Alberto Armengol. En ella, se incide en que la realización del madrileño "es tanto más simple que la historia que narra" (p. 53). Además, este artículo asegura que los únicos aspectos positivos del *film* son "Lina Morgan y algunos retazos del Madrid castizo y verbenero, chulapo y bailón" (p. 53). En este sentido, Armengol afirma que la visión exagerada del personaje de Lina es lo que "casi salva lo que parecía insalvable: la propia película" (p. 53).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Juan de Orduña, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los largometrajes anteriores basados en la pieza teatral de 1925. De este modo, y a través de una detallada comparación, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas obras. Para ello, el *film* de 1970 será comparado con la película de 1940 y, posteriormente, con la cinta de 1955. Sin embargo, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de la obra de 1939 dirigida por Gonzalo Delgrás. A pesar de ello, y gracias a diversas fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer la sinopsis argumental de la pieza a estudio, facilitando así el análisis comparación entre dicho *film* y la cinta de 1970.

Por otro lado, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido observar que el nuevo trabajo cinematográfico de Juan de Orduña incorpora el color a su metraje. No obstante, ambas piezas son películas sonoras, pertenecen al género de la comedia romántica, se desarrollan en la misma ciudad y tienen una duración muy similar, siendo mayor el metraje de 1970. Otra diferencia importante entre dichas películas es que se desarrollan en épocas distintas, adecuándose a la sociedad del momento en el que fueron filmada. Así, Orduña plasma una evolución cultural, política, tecnológica y social respecto a la cinta de 1939.

Profundizando en el argumento, estas dos películas muestran una misma historia, ya que ambos cineastas respetan el esquema narrativo de la pieza teatral de referencia y mantienen, sin cambios reseñables, los acontecimientos clave recogidos en dicha obra. Además, y gracias a la detallada sinopsis recogida por los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en el libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1931 – 1940. Volumen F-3*, se ha podido observar que estos dos metrajes utilizan a los mismos personajes, retratan tramas principales idénticas y respetan una estructura argumental común que se repite en cada uno de los *films*.

Finalmente se debe señalar que, debido a la ausencia de ejemplares de la cinta de 1939, esta tesis doctoral no podrá determinar si Juan de Orduña elimina, modifica o incorpora nuevos acontecimientos con respecto a la historia contada previamente por Gonzalo Delgrás. Sin embargo, y debido a que ambos cineastas marran los mismos acontecimientos, esta

investigación establece que la cinta de 1970 es un *remake* semipuro de ampliación de la película de 1940 dirigida por el cineasta barcelonés Gonzalo Delgrás.

En lo que respecta al *film* de 1956, se ha podido comprobar que la nueva película de Juan de Orduña muestra una evolución técnica, estética y artística, incorporando el color a su metraje y ampliando su duración. De este modo, el cineasta madrileño refleja los cambios que se han llevado a cabo en el séptimo arte, las nuevas formas de hacer cine y las mejoras narrativas en el terreno fílmico. Además, se debe señalar que ambas piezas cuentan con títulos distintos, siendo Orduña quien respeta el nombre de la pieza teatral de referencia. Por otro lado, estas dos películas también cuentan con ciertas semejanzas, ya que ambas pertenecen al género cinematográfico de la comedia musical, son *film* sonoros, basan su argumento en la misma pieza teatral y se desarrollan en Madrid, compartiendo así el mismo espacio geográfico. No obstante, cabe señalar que estos dos largometrajes transcurren en épocas distintas, ya que cada uno de ellos refleja la sociedad del momento en el que fue filmado. De este modo, la película de 1970 muestra una sociedad más actual y moderna que su antecesora.

Atendiendo al argumento, se debe señalar que estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia y utilizan una estructura base común, en la que se respetan las tramas principales, los personajes, la ciudad donde se desarrolla la acción y el mensaje global de la obra de teatro. De este modo, ambas cintas llevan a la gran pantalla la complicada vida de Susana, los desprecios a los que debe hacer frente y la forma en la que el amor llega a ella para aliviar todo el dolor que ha tenido que soportar.

No obstante, Juan de Orduña no duda en eliminar, cambiar e incorporar nuevas situaciones a la historia base, complementando los acontecimientos y aportando un toque personal a la narración. De este modo, y profundizando en las alteraciones narrativas, el cineasta madrileño suprime a una de las chicas que viven en la pensión de Engracia, modifica la edad de Cipre, elimina el tartamudeo de Narciso e incorpora la presencia de un sobrino de Engracia y a Numancia, amiga de la susodicha. Por otro lado, se modifica la profesión laboral de Trini, Cipre y Felipe, la relación sentimental entre Trini y Cipre, quienes terminan siendo pareja, los destrozos ocasionados por Susana y la forma en la que Felipe soluciona los

problemas de la joven, decidiendo invitar a todos a comer fuera de casa en vez de pagar los platos rotos por la protagonista.

En otro orden de cosas, este cineasta incide en los motivos por los que Engracia se queda con Susana, la historia personal de Felipe, las escenas de la peluquería, el *flashback* de Trini bailando, la conversación de la protagonista con el ciego de la iglesia, la gira que realizan Susana y Felipe, los sentimientos de Encarna hacia el joven Felipe y la boda de la pareja. Además, Orduña también otorga una mayor importancia al bote con el que la protagonista va a todos lados.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se debe señalar que Juan de Orduña realiza ciertas modificaciones argumentales, incorporando nuevos acontecimientos, suprimiendo diversas escenas y adecuando el contenido a la sociedad de la época. A pesar de todo ello, estas dos obras narran una misma historia. Así, se debe establecer que la cinta de 1970 es un *remake* cinematográfico semipuro de ampliación del *film* de 1956 dirigido por Ricardo Núñez.

La duda

- Original: *La duda* (Domènec Ceret, 1916)
- Primer *remake: El abuelo* (José Buch, 1925)
- Segundo *remake*: *La duda* (Rafael Gil, 1972)
- Tercer *remake*: *El abuelo* (José Luis Garci, 1998)

En 1972, el director y guionista madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *La duda*. Este largometraje, una cinta dramática protagonizada por Fernando Rey y Analía Gadé, basa su argumento en una novela titulada *El abuelo* y escrita por el dramaturgo canario Benito Pérez Galdós en 1897. Cabe señalar que este *film* es la tercera adaptación cinematográfica de la pieza literaria de referencia. Por otro lado, y como se ha podido comprobar, el cineasta modifica el título de la obra de 1897 para hacer hincapié en los recelos y desconfianzas que existen en la novela. De este modo, el realizador madrileño recupera el título otorgado por Domènec Ceret en la primera adaptación fílmica de 1916.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este largometraje, se debe destacar el trabajo realizado por Rafael Gil, director de la obra, y el de Rafael J. Salvia, guionista de la misma. Profundizando en el resto de departamentos, Manuel Parada, José F. Aguayo y José Luis Matesanz fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de la cinta, respectivamente. Además, y en lo que respecta al elenco actoral, esta película fue protagonizada por Fernando Rey, Analía Gadé, José Ángel Espinosa, Ángel del Pozo, Rafael Alonso, José María Seoane, Cándida Losada, Mabel Karr y José Franco, entre otros.

Con este proyecto, Gil presenta una historia dramática, rodada en color y con una duración de 92 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la cinta de 1972 fue llevada a cabo por la compañía Coral Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución estuvo en manos de Paramount Films de España.

Profundizando en el argumento de esta obra, el profesor e investigador Ramón Navarrete-Galiano (2003), autor del libro *Galdós en el cine*, resume de la siguiente manera la historia filmada por Rafael Gil en 1972:

> Don Rodrigo de Albrit regresa a su tierra después de varios años en América. Su vuelta se produce tras la muerte de su único hijo, quien había tenido dos hijas en su matrimonio, aunque sabía que una era fruto del adulterio de su esposa. Así se lo comunicó a su padre en una carta, pero sin desvelarle la identidad de la niña. Don Rodrigo tras acudir a la tumba de su hijo, se desplaza a las que fueron sus posesiones en Jerusa, donde residen sus dos nietas, Nelly y Dolly. Las niñas tienen como maestro a D. Pío, un buen hombre del pueblo, ilustrado y pusilánime, a quien su mujer le dio varias hijas de relaciones extramatrimoniales, quienes lo maltratan. Tras ser alojado en su antigua casa, que ahora es propiedad de sus viejos colonos, Albrit trata de descubrir cómo son las dos niñas, para tratar de dilucidar cuál es la verdadera, y cuál fruto del adulterio. Don Rodrigo inicia sus indagaciones con D. Pío, a quién se sentirá unido poco a poco, dada la nobleza de espíritu del viejo. En sus indagaciones comprobará como la sociedad de Jerusa tiene unas excelentes relaciones con la condesa, su nuera, tanto que hasta intentarán recluirlo en un convento de la localidad, para evitar que el conde se enfrente con la madre de sus nietas. En una entrevista entre nuera y suegro, aquella se niega a decirle cuál es la verdadera nieta. La muerte del amante de la condesa, provoca que ésta se arrepienta de su vida y se confiese con un

> sacerdote, a quien desvela la verdadera identidad de sus hijas y le pide al confesor que lo revele a su suegro. La verdadera nieta, Nelly, rechaza a su abuelo y hasta le insta que se retire al convento, sin embargo será Dolly, la espúrea, la que acudirá en su busca. El viejo conde comprenderá que antes que el honor está el amor, y acepta como legítima a la que le quiere de verdad. Junto a su nieta y D. Pío decide iniciar una vida más tolerante (pp. 121 – 122).

Por otro lado, y atendiendo al nuevo trabajo cinematográfico del director Rafael Gil, se ha podido comprobar que este realizador madrileño traslada la historia original a los años 20, una decisión que no afecta al núcleo familiar de la pieza literaria de referencia. Además, se debe señalar que Rafael Gil condensa la trama principal de la novela sin modificar la estructura narrativa base de 1897 y sus acontecimientos clave. En lo que respecta a la estructura narrativa de la obra de 1972, y como recoge Ramón Navarrete-Galiano (2003), "el director ha desarrollado la acción de forma lineal, para que todos sepamos desde el principio el porqué de la actitud del anciano contra su nuera" (p. 127). De este modo, este investigador afirma que "Rafael Gil realiza con esta película una digna y ajustada adaptación, sin entrar en mayores personalismos" (p. 127).

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar anteriormente, este largometraje no solo gira, como señala el periodista Antonio Martínez Tomás en el diario *La Vanguardia Española* (09/09/1972), "en torno al drama íntimo, profundo […] sino también sobre el problema vital de este soberbio anciano, preocupado por el honor de la familia, su precaria situación presente, su difícil acomodación a las adversidades de la vida y su orgullo de raza" (p. 39). De este modo, Gil recupera la doble lectura que presenta la novela de referencia a lo largo de todo su argumento, y recupera el concepto de honor, la necesidad de conocer la verdad, la traición, el estatus social, el amor y el perdón. Además, y tras la visualización directa de este largometraje, se debe señalar que Gil "ha captado lo íntimo de un ambiente, una época y unos caracteres" (p. 39).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza para el diario *La Vanguardia Española* (09/09/1972) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico afirma que el nuevo trabajo de Rafael Gil "es tal vez una de las dos o tres mejores producciones españolas de los últimos años" (p. 39), y con ella, el cineasta "ha superado sus esfuerzos de antes y de ahora" (p. 39). Por otro lado,

Martínez Tomás alaba el guión cinematográfico escrito por Rafael J. Salvia, el trabajo del director Rafael Gil a la hora de llevar a la gran pantalla esta nueva adaptación y la labor interpretativa de los actores protagonistas. Además, este periodista también destaca los "alardes estéticos en la elección de los paisajes, en el desarrollo de determinadas situaciones, en el pergeño de varios caracteres…" (p. 39). Como último punto, este periodista ensalza el trabajo del guionista de la obra, llegando a considerar que es "un prodigio de tacto y de equilibrio (ya que) en ocasiones parece que va a caer en las simas de la sensiblería y del melodrama, pero reacciona siempre a tiempo, para mantener constantemente el tono limpio y digno" (p. 39).

Por otro lado, y teniendo en cuenta las palabras de José Berruezo publicadas en el diario *ABC* (13/07/1972), este periodista considera que "los detalles ambientales son tantos y tan perfectos que el fondo psicológico sobre el que descansa el argumento –muy bien sintetizado su sentido en el título "La duda", […]- se desenfoca un tanto, dentro del conjunto argumental" (p. 75). No obstante, esto se produce:

> Porque el título de Galdós es un melodrama cuyas características folletinescas se acentúan al ser sustituida la calidad de la prosa literaria por el dinamismo de la acción teatral. Y ésta –en un marco muy […] realista- posiblemente amarra con exceso la acción dramática al contenido galdosiano, restándole la necesaria fluidez para una perfecta versión cinematográfica (p. 75).

Continuando con las palabras de Berruezo, cabe señalar que este experto cinematográfico valora positivamente las labores interpretativas de los actores partícipes en este nuevo proyecto y el trabajo realizado por el cineasta Rafael Gil, a pesar de que este periodista incide en que este *film* no es el mejor proyecto del director.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Rafael Gil, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en una novela de 1897 escrita por Benito Pérez Galdós. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se podrá conocer si entre dichas piezas fílmicas se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 1972 será comparado con la película original de 1916 y, posteriormente, con la obra de 1925 dirigida por José Buchs. No obstante, cabe destacar que actualmente no se conservan ejemplares del

film de 1916, lo que imposibilita el visionado directo del mismo. Sin embargo, y debido a múltiples fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de dicho largometraje, facilitando el estudio del mismo y permitiendo establecer una visión general de dicha pieza fílmica.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos cintas guardan grandes diferencias, ya que el largometraje de 1972 es una obra sonora, rodada en color y con una duración mayor que la película original. Sin embargo, estas dos narraciones basan su argumento en una misma novela, se encuentran categorizadas dentro del género dramático, utilizan el mismo título y mantienen a los personajes protagonistas. Además, ambas transcurren a finales del siglo XIX, compartiendo el mismo espacio temporal descrito por Benito Pérez Galdós en su novela.

Profundizando en el argumento, estas dos películas narran una misma historia, ya que mantienen el esquema narrativo de la pieza literaria de referencia y respetan los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Ceret y Gil toman como punto de partida la trama base de la novela de 1897, mostrando los intentos del conde Albrit por esclarecer -tras el fallecimiento de su hijo- cuál de sus dos nietas es de su propia sangre. Además, y durante estas narraciones, el espectador conocerá la enemistad entre el protagonista y su nuera, el adulterio de la condesa y la resignación final del protagonista. Por otro lado, se debe señalar que Rafael Gil no duda en eliminar, modificar e incorporar nuevos acontecimientos a la historia base. Atendiendo a los cambios argumentales llevados a cabo en el metraje de 1972, Gil muestra que las nietas del conde son dos niñas pequeñas y no una chica y un chico adultos como en el *film* de 1916. Además, suprime las tramas amorosas de estos personajes, los despilfarros que comete el nieto del conde, la presencia de Diana o el hecho de que el abuelo destruya las cartas de su hijo en las que se detalla el origen de cada una de las nietas. En otro orden de cosas, cabe destacar que la película de 1972 añade, entre otros elementos, las investigaciones que realiza el abuelo, el encierro de éste y un gran enfrentamiento entre el susodicho y la mujer de su difunto hijo.

Finalmente se debe señalar que, a pesar de que Rafael Gil presenta los acontecimientos de una forma más lenta y detallada, desarrollando más las tramas e incorporando nuevos personajes, ambas narraciones mantienen el esquema argumental base y respetan los acontecimientos clave de la pieza literaria de referencia. Por todo ello, esta

investigación establece que la cinta de 1972 dirigida por Rafael Gil es un *remake* libre de base argumental de la película original de Domènec Ceret estrenada en 1916.

Continuando con el estudio de las obras fílmicas recogidas en este epígrafe, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la película de 1972 filmada por Rafael Gil y el trabajo cinematográfico de José Buchs estrenado en 1925. Antes de comenzar, se debe señalar que estos dos proyectos difieren en el título, ya que Buchs retoma para su película el nombre de la novela de referencia, mientras que Gil decide utilizar un título totalmente diferente al de la obra de 1894.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, el *film* de 1972 es una película sonora, rodada en color y con un metraje de 92 minutos, elementos que nada tienen que ver con la película de 1925 ya que ésta es una obra silente, rodada en blanco y negro y con una duración de 115 minutos. En lo que respecta a la duración, una de las razones por las que la de 1925 tiene un mayor metraje es que la película de José Buchs intercala intertítulos explicativos que alargan la duración de la misma. Por otro lado, y profundizando en las semejanzas entre ambas, estas dos narraciones son película dramáticas, basadas en una misma novela literaria y protagonizadas por unos personajes idénticos.

En otro orden de cosas, se debe señalar que estos largometrajes transcurren en épocas distintas, ya que la cinta de 1972 tiene lugar en la segunda década del siglo XX y la de 1925 se desarrolla a finales del siglo XIX, manteniendo así el espacio temporal descrito por Benito Pérez Galdós en su relato. Sin embargo, y en lo que respecta a las localizaciones empleadas, ambas narraciones transcurren principalmente en Jerusa y La Pardina.

Profundizando en el argumento, estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas respetan el esquema narrativo base de la novela de referencia y mantienen los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Gil y Buchs llevan de nuevo a la gran pantalla la historia de Rodrigo, un hombre que no descansará hasta conocer cuál de sus nietas es la que lleva su sangre. Sin embargo, se debe señalar que Rafael Gil elimina, cambia e incorpora nuevos acontecimientos a la historia original. Así, y en lo que respecta a los personajes, la obra de 1972 modifica el nombre de Venancio y Gregoria por el de Martín y María respectivamente, e incorpora la presencia de el marqués Ricardo. En otro orden de cosas, y atendiendo a las escenas de la obra de 1925 eliminadas en esta nueva cinta, Gil

suprime la charla que Rodrigo mantiene con otro hombre antes de conocer que su hijo ha fallecido, las escenas de Lucrecia en casa del pintor, la forma en la que Rafael descubre que su mujer le es infiel o la secuencia en la que la Policía va a buscar a Dolly. Además, en esta nueva cinta también se suprime las imágenes del cuerpo sin vida de Rafael.

Por otro lado, cabe destacar que este nuevo metraje suaviza el carácter de las niñas, mostrando a dos jovencitas menos caprichosas. Además, la cinta de 1972 incorpora imágenes de Lucrecia y su amante en el balneario, a Rodrigo visitando la tumba de su hijo y los regalos que recibe la condesa por parte de las autoridades del pueblo. En este sentido, dicha película también añade una secuencia en la que el abuelo descubre que una de sus nietas pinta, al igual que el amante de su nuera.

Concluido este segundo análisis comparativo, se debe señalar que los cambios realizados por Rafael Gil son secundarios y no alteran el sentido global de la narración. Así, y debido a que ambas películas cuentan una misma historia sin prácticamente modificaciones, esta investigación establece que la obra de 1972 es un *remake* semipuro de actualización técnica del *film* de 1925 dirigido por José Buchs.

La leyenda del alcalde de Zalamea

- Original: *El alcalde de Zalamea* (Adrià Gual y Juan Solá Mestres, 1914)
- Primer *remake*: *El alcalde de Zalamea* (José G. Maesso, 1954)
- Segundo *remake*: *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973)

En 1973, el director y guionista santanderino Mario Camus estrena su nueva película titulada *La leyenda del alcalde de Zalamea.* Esta cinta, un drama protagonizado por Alfredo Mayo, Paco Rabal e Isabel de Pomés, basa su argumento en dos obras tituladas *El alcalde de Zalamea* y escritas por los dramaturgos madrileños Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega. Cabe destacar que esta cinta es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral y se trata de una coproducción entre España e Italia.

Profundizando en la cinta a estudio, y como se ha podido comprobar, este cineasta modifica el título de la pieza de referencia y lo hace, atendiendo a las palabras del

investigador Rafael de España (2007) recogidas en el libro *De la mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingeniosos hidalgo*, para dar a entender que se trata más de "la recreación de un hecho entre real y legendario que de una obra literaria basada en ese hecho, cuando en realidad es una mezcla algo indigesta de la obra de Calderón y otra anterior, menos conocida de Lope de Vega" (p. 25).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Mario Camus, director de la cinta, y el de Antonio Drove, guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Antón García Abril, Hans Burmann, José Luis Matesanz y Sigfrido Burmann fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film* respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, la obra de 1973 estuvo protagonizada por Sonsoles Benedicto, Ramón Centenero, Gonzalo de Esquiroz, Fernando Fernán-Gómez, Alberto Fernández, Hortensia García, Antonio Iranzo, Charo López y Luis Marín, entre otros.

Con esta obra, Camus presenta un drama rodado en color y con una duración de 116 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de este largometraje, la cinta de 1973 fue llevada a cabo por RAI Radiotelevisione Italiana, Suevia Films – Cesáreo González y Televisión Española (TVE).

En lo que respecta al argumento de este *film*, Camus narra la historia de una compañía de soldados liderada por don Álvaro de Ataide que llega a la pequeña localidad extremeña de Zalamea de la Serena, con motivo de la guerra con Portugal. El capitán, debido a su ascendencia nobiliaria, se encuentra hospedado en casa de Pedro Crespo, un rico labrador de la zona y alcalde de la villa. Durante su estancia, don Álvaro seduce a Isabel, hija del alcalde, mancillando así el honor de la familia. Poco después de lo ocurrido, y tras conocer los hechos, Pedro Crespo intenta remediar la situación y pide al capitán de la compañía que contraiga matrimonio con su hija y así limpie el nombre de la familia. Ante la negativa de éste, Crespo se toma la justicia por su mano, deteniendo al militar y ahorcándolo como castigo. Debido al abuso de poder cometido por el alcalde de la villa, éste debe rendir cuentas ante el rey Felipe II, quien tras conocer la historia, acepta la decisión de Pedro Crespo y le concede el título de alcalde perpetuo de Zalamea.

Continuando con el estudio de esta nueva obra, y como señala el profesor e investigador Rafael Utrera (2007), en esta película "el guión de Antonio Drove se sirve de las obras homónimas de Lope de Vega y Calderón de la Barca para ensamblar aspectos argumentales y temáticos de una y otra además de organizar personalizadamente la estructura espacio-temporal de la narración cinematográfica" (p. 54). Profundizando en este aspecto, se debe destacar que el guionista "se sirve fundamentalmente de la pieza calderoniana aunque seleccionando personajes, situaciones e intenciones procedentes de la escritura lopesca que, acomodados pertinentemente, dan como resultado elocuente taracea discursiva y narrativa" (p. 54). En este sentido, se debe señalar que Mario Camus utiliza elementos narrativos de las dos piezas teatrales de referencia mencionadas anteriormente y respeta la época en la que fueron escritas los textos originales, evitando realizar ninguna actualización argumental. Sin embargo, el cineasta incorpora personajes nuevos, añade un narrador que cuenta la historia vivida por los vecinos de Zalamea de la Serena e intercala diversos acontecimientos las dos obras de teatro de referencia.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la estructura narrativa de este largometraje, Utrera realiza las siguientes matizaciones:

> La estructura de la comedia, presentación, nudo desenlace, es alterada por el realizador con una inversión de los factores: el desenlace –la llegada de D. Lope a Zalamea para liberar a los capitanes- es conocido por el espectador cinematográfico a poco de iniciarse el film; su repetición, ahora con el rey mismo, organiza una cierta estructura en anillo que el guionista utilizará para establecer la narración cinematográfica apoyada en un *flash-back* y la repetición de situaciones ya vistas, detenidas en el tiempo, recuperadas de nuevo. Como un arco tensado, los sucesos se irán conociendo, en causas y consecuencias, presentación y nudo, para volver a vivir con mayor riqueza de situaciones los hechos dramáticos presentados doblemente (p. 59).

De este modo, y tras la visualización directa de la cinta a estudio, se ha podido observar que Mario Camus no realiza una narración lineal y cronológica de los acontecimientos, sino que todo transcurre en un gran *flashback* que se desarrolla a lo largo de la cinta. Así, cabe destacar que se trata de una adaptación libre de los textos teatrales de referencia, adecuando el contenido de los mismos a su propio proyecto cinematográfico. En

este sentido, la obra de 1972 respeta el mensaje global de las obras y mantiene los mismos valores que ellas transmiten. Así, Camus presenta una película dramática que incide en el honor, la justicia y el deseo de venganza de un padre vejado. Por último, y atendiendo a la última escena de la obra de Mario Camus, la película de 1972 incorpora en su metraje una breve reflexión acerca de hacer justicia sin llegar a ser justos en el proceso.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Lorenzo López Sancho analiza para el diario *ABC* (17/06/1973) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico no duda en afirmar que:

> Antonio Drove ha tratado con respeto los ricos materiales que le ofrecían las obras sobre el mismo tema escritas por Calderón y Lope de Vega. Del primero ha tomado la condensación dramática el vigoroso perfil de los personajes; del segundo la cálida ambientación, la riqueza colorista en torno a un conflicto que hoy, situado en otros condicionamientos, sigue teniendo actualidad e incluso diría que mucha (pp. 81 - 82).

Continuando con esta crítica cinematográfica, López Sancho asegura que los responsables de esta película no han utilizado una excesiva teatralidad en el largometraje, ni una libertad desmedida que trunque los valores del texto original. En este *film*, Camus y Drove presentan una acción libre, "movida cinematográfica y, sin embargo, los personajes responden fielmente a sus caracteres históricos" (p. 82). En este sentido, la cinta de 1973 debe ser considerada como una "excelente película, con decorados muy acertados, con secuencias vigorosamente conducidas, sobre todo una dirección que ha buscado constantemente la formas más naturales de relatar, sin pretender alardes ni exhibiciones técnicas" (p. 82).

Por otro lado, este periodista también alaba el trabajo interpretativo de los actores protagonistas, el manejo de la técnica empleado por el cineasta cántabro y los decorados del metraje como se han comentado anteriormente. Sin embargo, y atendiendo a las palabras de López Sancho, este experto cinematográfico asegura que lo que no le gusta del *film* es el título empleado, ya que considera que "lo de leyenda quita realismo a una historia que vale por su espíritu realista, por su sentido democrático" (p. 82).

Una vez concluido el análisis individual de la nueva obra de Mario Camus estrenada en 1973, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta película y el resto de largometrajes basados en la obra homónima del dramaturgo madrileño Calderón de la Barca publicada en 1636. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1973 será comparado con la película original de 1914 y la segunda adaptación cinematográfica de la obra de referencia dirigida por José G. Maesso en 1954. Sin embargo, y antes de comenzar con el primer análisis comparativo, se debe señalar que a pesar de que actualmente solo se conservan ejemplares incompletos de la cinta de 1954, esta investigación ha podido analizar la historia narrada y los personajes protagonistas gracias a los estudios y a las diversas fuentes de información que han incidido en dicha obra. Además, la posibilidad de visionar las imágenes reales que se conservan permiten establecer las diferencias y semejanzas existentes entre este *film* y la obra de 1973.

Por otro lado, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos primeras cintas a estudio, se debe señalar que estos proyectos cinematográficos son distintos, ya que el *film* de 1973 incorpora el sonido y el color a su metraje. Además, dicho largometraje elimina los intertítulos utilizados en la cinta original y cuenta con una duración mayor. De este modo, Mario Camus utiliza en su nuevo trabajo fílmico los avances tecnológicos, artísticos y estéticos presentes en el séptimo arte nacional de la época, cuidando los planos, transiciones y enfoques. En este sentido, Camus también incorpora nuevas formas de hacer cine, mejora la narración de la historia, profundiza en las tramas principales y aporta dinamismo, agilidad y entretenimientos al argumento. Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, la película del cineasta santanderino también se diferencia de la obra original en el título, ya que ésta incorpora "La leyenda de…" como complemento al nombre original, aportando unas connotaciones ficcionales a la historia. En cuanto a las semejanzas, cabe destacar que estas dos cintas se encuentran categorizadas dentro del género dramático, basan su argumento en la misma pieza literaria, contextualizan la acción en un pueblo extremeño llamado Zalamea de la Serena y transcurren en la misma época, evitando adecuar el contenido filmado al presente.

Continuando con los aspectos técnicos, se debe señalar que la nueva película de Mario Camus, a diferencia de la original, no trascurre de forma lineal y cronológica, ya que el cineasta narra los acontecimientos a través de un gran *flashback*, utilizando así una narración preactiva. En este sentido, dicho cineasta comienza su metraje con la llegada de unos

soldados a Zalamea, cuyo objetivo es salvar a su capitán, detenido por el alcalde del lugar. A continuación, y gracias al relato de un ciego que se encuentra en el lugar, el espectador viaja al pasado, momento en el que comienzan los hechos que desembocaron en los acontecimientos detallados al principio. A partir de ahí, la historia transcurre con normalidad, hasta llegar al presente de nuevo. Además, el público también conocerá como concluye esta historia, ya que la película continúa unos minutos más después de la llegada de los nuevos soldados.

En lo que respecta al argumento, estas dos películas cuentan una misma historia, utilizando una estructura narrativa común en la que se mantienen de forma invariable los acontecimientos clave de la pieza literaria de referencia. Sin embargo, se debe señalar que una de las principales novedades de la cinta de 1973 es que, a diferencia de las obras anteriores, basa su argumento en dos versiones distintas de *El alcalde Zalamea*, y escritas por Calderón de la Barca y Lope de Vega respectivamente. De hecho, esta afirmación viene recogida en los títulos de crédito de la cinta. En este sentido, Camus combina ambas obras, aportando ciertos elementos de la obra de Lope de Vega que no han sido recogidos anteriormente por el otros de cineastas como es la presencia de varios personajes, situaciones e intenciones vinculadas con los protagonistas.

En otro orden de cosas, y profundizando en los elementos eliminados, modificados e incorporados, se debe señalar que Mario Camus no duda en añadir a nuevos personajes, aumentando el elenco actoral y las tramas personales de cada uno de ellos. Por otro lado, el *film* de 1914 narra la historia de una forma más directa, un planteamiento que nada tiene que ver con el empleado por Mario Camus, quien narra los hechos de una forma más lenta, cuidada y compleja, profundizando en matices no recogidos en la obra original. Este hecho aumenta la duración del metraje y las situaciones presentes en él.

Continuando con las alteraciones narrativas, una de las principales diferencias es que Camus aumenta el número hijas que tiene Pedro Crespo y desarrolla una trama en la que las hermanas de la protagonista también serán seducidas por otros capitanes del ejército. Así, el *film* incorporará un malvado plan ideado por los capitales del ejército para deshacerse de éstas, pero el alcalde lo impedirá al descubrirlo todo. Finalmente, las dos hermanas de Isabel toman un camino religioso, mientras que ella será la encargada de cuidar a su padre. Además, la obra de 1973 presenta la narración de un ciego cantarín, aumenta las escenas de Pedro

Crespo con los detenidos, la conversación con el rey y un asalto a la casa del alcalde para intentar raptar a Isabel.

Una vez finalizado este primer análisis comparativo, se debe señalar que Mario Camus desarrolla la historia de una manera más lenta y cuidada, incorporando nuevas tramas personales, ralentizando el ritmo de la historia y consiguiendo una mayor armonía visual gracias a más planos recursos. A pesar de todo ello, e independientemente de las novedades incorporadas, estas dos películas utilizan un mismo esquema argumental, en el que están recogidos invariablemente los acontecimientos básicos de la pieza literaria de referencia. De este modo, se establece que la película de 1973 es un *remake* semipuro de ampliación, actualización técnica y montaje de la obra de 1914 dirigida por Adrià Gual y Juan Solá Mestres.

En otro orden de cosas, y atendiendo al segundo estudio comparativo, esta investigación incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1954 dirigida por José G. Maesso y el *film* de 1973, con el objetivo de determinar si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio. Así, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color por parte del cineasta Mario Camus. De este modo, el *film* de 1973 se aleja de la imagen en blanco y negro mostrada por José G. Maesso en la cinta de 1954 e incorpora los avances tecnológicos y cinematográficos presentes en el séptimo arte español. Además, cabe destacar que la nueva película de Camus también cuenta con una duración mayor y un nuevo título que modifica el de la pieza literaria de referencia. No obstante, ambas cintas son obras sonoras, basadas en la misma obra teatral y categorizadas dentro del género dramático. Además, transcurren en la misma época y en un espacio geográfico común, siendo Zalamea de la Serena el lugar elegido para el desarrollo de la acción.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento, estas dos películas narran una misma historia ya que respetan los acontecimientos clave y mantienen el mensaje global recogido en las obras de referencia. En este sentido, se ha podido observar que ambos largometrajes desarrollan las tramas principales de manera paralela, utilizando un esquema narrativo común. Además, cuentan con personajes, situaciones personales y comportamientos análogos. Sin embargo, y a pesar de las semejanzas descritas anteriormente, el cineasta santanderino Mario Camus no duda en eliminar, modificar e incorporar nuevos

acontecimientos a la narración base. De este modo, se ha podido comprobar que la obra de 1973 presenta a Isabel como hija de Pedro y no como su sobrina, introduce nuevos pretendientes interesados en Inés y da a conocer el futuro religioso de las hijas de Pedro. Además, se elimina la linealidad y cronología de la narración, mostrando la mayoría de los acontecimientos a través de un gran *flashback*. Por otro lado, se debe señalar que Mario Camus suprime la llegada de incognito del rey Felipe II, las ayudas médicas que recibe el capitán encarcelado y reduce el miedo que sienten los vecinos del lugar ante la llegada de los tercios a su pueblo.

Una vez concluido este segundo análisis comparativo, se ha podido observar que la nueva cinta de Camus cuenta con un desarrollo más lento de los acontecimientos, profundiza en ciertas tramas personales y otorga una mayor importancia a los diálogos de los personajes. A pesar de ello, dichas modificaciones narrativas no alteran el mensaje global de la obra sino que la complementan, narrando una historia muy similar. De este modo, se establece que la obra de 1973 es un *remake* semipuro de ampliación y montaje de la cinta de 1954 dirigida por José G. Maesso.

Los caballeros del botón de ancla

- Original: *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948)
- Primer *remake*: *Botón de ancla en color* (Miguel Lluch, 1960)
- Segundo *remake*: *Los caballeros del botón de ancla* (Ramón Torrado, 1974)

En 1974, el director y guionista coruñés Ramón Torrado estrena su nueva película titulada *Los caballeros del botón de ancla*. Esta obra, una divertida comedia de enredos protagonizada por Peter Lee Lawrence, Ramón Pons y Pepe Ruiz, basa su argumento en una novela titulada *Botón de ancla en color* y escrita por el alavés José Luis de Azcárraga en 1947. En otro orden de cosas, se debe señalar que esta película es la segunda obra cinematográfica que el director gallego realiza basándose en dicha novela, ya que en 1948 Torrado lleva por primera vez a la gran pantalla esta pieza literaria.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en el *film* de 1974, se debe destacar el trabajo realizado por Ramón Torrado, director y guionista de la obra. No obstante, y en lo

que respecta al guión de esta película, el cineasta contó con la ayuda de Serafín Adame, Adolfo Torrado, H.S Valdés, Rafael Vázquez y el propio José Luis de Azcárraga para la realización de dicho documento. Profundizando en el resto de departamentos, Alfonso Santisteban. Francisco Fraile y Gaby Peñalba fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje del largometraje, respectivamente. Además, la película de 1974 contó con un importante elenco actoral encabezado por Rafaela Aparicio, Florinda Chico, César García, Rafael Hernández, Víctor Iregua, Peter Lee Lawrence, Ramón Lillo, Maribel Martín, Alfredo Mayo, Marisa Medina, Marisa Naya, Ramón Pons y Gogó Rojo, entre otros.

Con esta cinta, Torrado presenta una película cómica, rodada en color y con una duración de 106 minutos. En lo que respecta a la producción del *film*, esta obra estuvo a cargo de la compañía Cesáreo González Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución fue llevada a cabo por C.B. Films S.A.

Profundizando en el argumento de este largometraje, Ramón Torrado narra la historia de Carlos, Enrique y José Luis, tres amigos que se encuentran en el último año de su formación en la Escuela Naval de Marín. Este trío protagonista jura, antes de comenzar las clases, que nada acabará su amistad. No obstante, esa promesa se rompe cuando el amor llega a sus vidas. De este modo, los celos y diferentes situaciones disparatadas pondrán en jaque la lealtad de este grupo de amigos. Finalmente, la muerte de uno de les hará reflexionar sobre sus diferencias y unirá de nuevo a los dos amigos supervivientes. En este sentido, y como se ha podido comprobar, Torrado presenta de nuevo una comedia ágil y simpática, apta para todos los públicos y con la que busca entretener al espectador a través de una trama sencilla y sin grandes pretensiones.

Continuando con el estudio de este largometraje, se debe señalar que la cinta de 1974 no duda en combinar diversos elementos que cinematográficamente funcionan muy bien como son las aventuras, la acción, el amor, el heroísmo, el honor y la sensibilidad. Además, y como señala el diario *ABC* (06/03/1975), esta película "mantiene una frescura juvenil, un aire ilusionado, limpio, quizá ingenuo para nuestros tiempos, que brinda al espectador un rato agradable" (p. 83). No obstante, dicha amabilidad se encuentra en contraste con las nuevas producciones de la época, e incluso, con la nueva demanda de contenido por parte del espectador. Así, este largometraje debe enfrentarse al "el "destape" injustificado, […] el

erotismo apuntado a la taquilla o […] los sadomasoquismos habituales de la violencia desmadrada" (p. 84).

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (01/11/1974) publica una breve reseña cinematográfica sobre la cinta a estudio. Este artículo, firmado con las iniciales A.M.M, asegura que "la filosofía de Torrado no ha cambiado. El amor verdadero vence al egoísmo. El perdón de la amada fruto de la heroicidad y de la abnegación, es broche que satisface, que se espera. No hay que decepcionar" (p. 45). Además, esta publicación destaca los escenarios utilizados y la belleza del elenco actoral femenino que trabaja en este nuevo proyecto.

Por otro lado, el periódico *ABC* (18/09/1975) también incide en la obra a estudio en este epígrafe y lo hace con un pequeño artículo firmado por A. Mayorga. En él, se señala que este tipo de películas fueron muy prolíferas en los años sesenta, ya que se tratan de obras "desenfadadas, aventureras, como de travesuras sin más transcendencia" (p. 67). Además, esta publicación asegura que lo más importante de la obra es "la imagen que se nos quiere dar de la entrega de unas cuantas personas a una causa y del conflicto que se produce cuando esa causa oficial está en contraposición con una causa sentimental" (p. 67). No obstante, y como recoge Mayorga en su crítica, esta película "no pasa de ser un film entretenido (ya que) […] Ramón Torrado no ha pasado de conseguir una mediocridad, tanto técnica como en lo que concierne a la dirección de los actores, que permanecen al nivel" (p. 67).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Ramón Torrado, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y el resto de largometrajes a estudio. De este modo, y a través de una detallada comparación, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas obras. Para ello, el *film* de 1974 será comparado con la película de 1948 y, posteriormente, con la cinta de 1960.

En lo que respecta a la obra original, y antes de comenzar el primer análisis comparativo, se debe señalar que esta obra también fue dirigida por el propio Ramón Torrado. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar la principal diferencia entre ambas es que la cinta de 1974 incorpora el color a su metraje. Profundizando en el resto de características, estas dos películas son obras sonoras, categorizadas dentro del género cómico y con una duración similar, siendo mayor el *film* de

1974. Por otro lado, cabe señalar que la acción de ambas películas se desarrolla en la Escuela Naval de Marín.

Una de las principales diferencias entre ambas cintas de Torrado es que transcurren en épocas distintas, adecuando la narración de la obra literaria de referencia a la sociedad del momento. Así, la nueva cinta de Ramón Torrado muestra una actualización de las ropas, el *atrezzo*, la forma de ser, las preocupaciones, la cultura y la situación política del momento. Además, y debido al fin de la censura en España, el nuevo *film* muestra una mayor libertad a la hora de retratar la figura de la mujer, dando pequeñas pinceladas de lo que posteriormente será el cine del destape. Así, Torrado incorpora nuevos estilos, tendencias estéticas menos estrictas, más provocativas y sugentes, y cierta picardía en el carácter de los personajes femeninos.

En otro orden de cosas, esta investigación también debe señalar que el nuevo largometraje de Ramón Torrado incorpora nuevos avances técnicos y fílmicos, otorga una mayor agilidad narrativa a la historia y mejora la realización cinematográfica al pulir las transiciones y cuidar más la iluminación y la fotografía. Además, esta cinta también cuenta con un mayor número de momentos musicales, introduciendo así en la obra canciones de la época, y elimina los planos fijos en los que se mostraba el contenido escrito de diversos documentos a modo de cartel.

Profundizando en el argumento de estos dos largometraje, se ha podido observar que ambas piezas cinematográficas cuentan una misma historia, ya que Torrado respeta el esquema narrativo de la obra original, al igual que los personajes protagonistas, las tramas principales, el lugar donde se desarrolla la acción y el sentido global de la película de 1948. Sin embargo, se debe señalar que la cinta de 1974 acorta ciertas escenas de la película original e incorpora nuevas situaciones dentro de la escuela naval, aumentando el número de actividades que deben hacer los protagonistas, los desfiles en los que participan y los momentos de diversión con sus compañeros. Además, Ramón Torrado añade una nueva escena en la que María José e Isabel se encuentran en el muelle y hablan sobre los sentimientos que tienen hacia el protagonista.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se debe señalar que Ramón Torrado hace una revisión de una de sus obras cinematográficas más exitosas, incorporando el color a

su metraje, añadiendo nuevos números musicales y renovando su contenido para conseguir un *film* más juvenil e inocente. Sin embargo, mantiene los pilares básicos de ambas narraciones, ya que ambas obras cuentan una misma historia con leves variaciones secundarias. Por todo ello, esta investigación debe establecer que la película de 1974 es un *remake* semipuro de actualización técnica de la obra de 1948, ambas filmadas por Ramón Torrado. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al análisis comparativo de las películas de 1960 y 1974, se ha podido comprobar que ambas piezas son cintas sonoras, rodadas en color y con una duración similar, siendo mayor el metraje del director Ramón Torrado. Por otro lado, y al igual que en la obra original, estos nuevos proyectos cinematográficos se desarrollan en el mismo espacio geográfico, pero en distintos periodos temporales, ya que cada una de ella se adecúa a la época en la que fueron filmadas. De este modo, Torrado muestra una sociedad más moderna y actual que la retratada por Miguel Lluch en el *film* de 1960.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de estas dos obras cinematográficas, se debe señalar que ambas narran una misma historia, ya que la película de 1974 respeta la introducción, el nudo y el desenlace de la cinta de 1960. Además, el nuevo trabajo de Ramón Torrado también mantiene a los personajes protagonistas, las tramas principales, el esquema narrativo y el lugar donde se desarrolla la acción de la película de Miguel Lluch. No obstante, Torrado no duda en suprimir los planos fijos de documentos escritos, el *flashback* donde se muestra la mentira de Carlos y modernizar las actividades militares que deben realizar los personajes, aumentando el número de ejercicios, desfiles y actos a los que debe acudir el trío protagonista. Además, este *film* también añade nuevos números musicales y adecúa los diálogos y las situaciones a la sociedad de la época. Finalmente, se debe señalar que Torrado modifica el final de la película ya que muestra cómo los protagonista deben luchar contra las inclemencias meteorológicas y es en este momento en el que fallece uno de los amigos. A pesar de estos cambios y de la actualización de la narración realizada por Torrado, esta investigación establece que la obra de 1974 es un *remake* semipuro de actualización y ampliación del metraje de 1960 filmado por el cineasta Miguel Lluch, ya que ambas utilizan un esquema argumental común y mantienen los acontecimientos claves de la pieza original de 1948.

La Carmen

- Original: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)
- Primer *remake*: *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974)
- Segundo *remake*: *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)
- Tercer remake: *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
- Cuarto *remake*: *Carmen* (Vicente Aranda, 2003)

En 1976, el director y guionista gaditano Julio Diamante estrena su nueva película titulada *La Carmen*. Este largometraje, un drama protagonizado por Julián Mateos, Sara Lezana y Rafael de Córdoba, basa su argumento en la famosa novela corta *Carmen*, la famosa pieza literaria escrita por el dramaturgo parisino Prosper Mérimée en 1847. En este sentido, se debe señalar que se trata de una versión actualizada de la pieza literaria de referencia, ya que Diamante adecúa la historia original a la sociedad de la época en la que fue filmada dicha obra.

En otro orden de cosas, y en lo que respecto a la realización de esta obra, el profesor e investigador Rafael Utrera (2010) afirma, en su libro *Carmen Global. El mito de las artes y los medios audiovisuales*, que "la preproducción de *La Carmen* adoleció de serias dificultades que perjudicaron su rodaje y dilataron su proyección pública tanto para su estreno madrileño como para su posterior distribución y comercialización" (p. 122). Además, Utrera asegura que la obra "fue producida por (una) empresa con escasa vinculación a la cinematografía y dudoso interés en este campo" (p. 122). Así, "dichas dificultades afectaron seriamente a determinadas cuestiones relativas a la composición de la película, desde la elección de la pareja protagonista […] a la reorganización de sustanciales aspectos de estructura" (p. 122). Profundizando en este aspecto, Utrera señala que:

> Este punto viene determinado porque el retraso de producción afectó a cuestiones de verosimilitud que hubieron de ser transformadas o modificadas; así, la tardía edad de cumplir la milicia el personaje principal se justificó por su condición de ex seminarista lo que repercutía sobre básicos aspectos de su vida y de ciertos comportamientos; tales cuestiones garantizaron la credibilidad de las distintas partes de la historia y el sentido último de la misma pretendido por los guionistas (p. 122).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Julio Diamante, director y guionista de esta película. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la colaboración de Elena Sáez. En lo que respecta al resto de departamentos, Manolo Sanlúcar, Manuel Rojas, Pedro del Rey y Ramiro Gómez fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del *film* respectivamente, mientras que el elenco actoral estuvo encabezado por Julián Mateos, Sara Lezana, Rafael de Córdoba, Enrique Giménez 'El Cojo, Enrique Morente, Enrique de Melchor , El agujetas y Martín Jiménez 'El Bizco', entre otros.

Con este largometraje, Diamante presenta una historia dramática, rodada color y con una duración de 103 minutos. En lo que respecta a su producción, este *film* fue llevado a cabo por las compañías Isaac Hernández Poncela y Richard Films P.C., mientras que la distribución estuvo en manos de United International Pictures (UIP).

Por otro lado, y profundizando en el argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, el profesor e investigador Rafael Utrera (2010) resumen de la siguiente manera los acontecimientos narrativos presentes en el *film* de 1976:

> José, pensativo y meditabundo, está en un camerino; los recuerdos le traen a la memoria tiempos pasados referidos a su condición de seminarista, al cumplimiento de su servicio militar y a la relación con una artista, Carmen, a quien conoció ocasionalmente, actuante ahora en un teatro de feria; la petición de un autógrafo les dará ocasión de reconocerse aunque ello sea en presencia de El Morao, protector y amante de la bailaora. Una carta escrita por José a sus padres ofrece testimonios de su vida familiar y de su situación actual. Las relaciones de José y Carmen motivan encuentros donde la sexualidad no es el único elemento. Él reunirá el dinero necesario para liberar el empeñado vestuario de la artista sin privarse de actuaciones que le colocarán al margen de la ley. Su encarcelamiento le distanciará de Carmen. La muerte de su madre en un población andaluza le permite asistir al entierro, custodiado por la guardia civil, y la posibilidad de evadirse y huir, poniéndose nuevamente fuera de la legalidad. El encuentro con Carmen, quien otra vez convive con El Morao, le pone ante nuevas situaciones con las que se prueba su amor por la bailaora y el de esta por él, siempre como "el otro" de por medio, y ante unas relaciones sociales de Carmen donde José resulta tan extraño como advenedizo e inoportuno. La discusión y

> pelea con El Morao acaba con la muerte de éste cuyo cadáver será emparedado por ambos. Carmen, por mediación de un familiar artista, será promocionada profesionalmente y acabará ensayando espectáculo propio. Sus amoríos con un torero famoso, a quien un celoso José pretende matar, darán al traste con el espectáculo de la bailaora. José, en un intento frustrado de conseguir otra vez el amor de Carmen, la ahoga en su camerino (pp. 123 – 124).

Antes de continuar con el estudio de este nuevo largometraje, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de dicha obra, lo que permite una visualización directa del material original y conocer de primera mano la historia filmada por el cineasta gaditano. Se puede afirmar, por tanto, que Julio Diamante realiza una versión libre y actualizada de la novela de 1847. En ella, el cineasta adapta la historia original al presente, adecuando las tramas, los personajes y diversas situaciones clave al presente. No obstante, y a pesar de dichos cambios, Diamante no modifica la estructura narrativa base, que permanece intacta en todo momento, lo que permite vincular la obra a estudio a la pieza literaria de referencia. Profundizando en este aspecto, y como señala el investigador Rafael Utrera (2010), la narración de dicha cinta se ve influida por el interés del director gaditano por el flamenco, creando "una historia donde el flujo de acontecimientos sucediera en el contexto contemporáneo de este peculiar sector social" (p. 122). De este modo, "el libro de Mérimée ofrecía la pauta necesaria pero lejos estaba los guionistas de hacer una adaptación más de la novela, de la ópera, o establecer un mero paralelismo de situaciones" (p. 122).

Por otro lado, y en lo que respecta a la historia de este nuevo largometraje, las investigadoras María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez (2008), autoras del libro *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, destacan el uso de un esquema narrativo clásico por parte del cineasta gaditano a la hora de trasladar la trama dramática a la gran pantalla. Además, también inciden en "el estilo de realismo social con el que Julio Diamante impregna este trabajo y el homenaje que hace al mundo del flamenco" (p. 83).

Continuando con el estudio de esta cinta, y atendiendo a la narración de los acontecimientos recogidos en ella, Diamante no narra una historia lineal y cronológica, ya que toda la acción principal de la obra tiene lugar dentro de un gran *flashback*, usando así una narración preactiva o *racconto*. En este sentido, el investigador Rafael Utrera (2010) sostiene las siguientes matizaciones:

> La película se estructura como un complejo *flash-back* donde, desde el dramático presente en el que Carmen ha sido asesinada, se rememora la vida de la artista en su especial relación con José. Como en el capítulo III de la novela original, este otro José, se convierte en narrador de unos hechos que, en su conjunto, están dados desde su particular punto de vista. Para ello, no es tanto la historia de La Carmen, sino la propia historia de este joven contextualizada en la España franquista, con todos los determinantes y determinismos que ello pudiera conllevar. La propia recurrencia a otros *flash-backs*, nuevos bucles en el interior de la propia narración refuerzan la subjetivización de unos acontecimientos que el espectador recibe desde la vivencia del personaje (p. 124).

En definitiva, el cineasta gaditano presenta una historia repleta de matices, actual e, incluso, influenciada por la nueva y popular corriente cinematográfica del destape español. En este sentido, se debe señalar que el cineasta deja atrás el tono costumbrista de la pieza literaria de referencia, y enfoca su obra a un mundo más urbano, cosmopolita y contemporáneo. No obstante, y a pesar de la actualización que Diamante realiza a la historia original, este nuevo largometraje también incluye diversos tópicos asociados a la cultura española como son los toros y el flamenco.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Colón analiza para el diario *ABC* (17/07/1976) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico afirma que Julio Diamante quiso "rendir su homenaje a la legendaria figura femenina con este film en el que ha tratado de hacer una síntesis de elementos tradicionales –el amor fatal de Carmen y el militar, el torero- con otras de nuestro días" (p. 33). Para ello, este cineasta ambientó la famosa historia en la época actual, realizando así ciertas modificaciones como la nueva profesión artística de Carmen, el entorno en el que se desarrolla el metraje y "los resortes psicológicos del drama; esa constante de la mujer-fatal-perdición-de-los-hombres se complica con elementos sadomasoquistas" (p. 33). Sin embargo, Colón sostiene que esta cinta "más que la crónica de Carmen, […] es la de la degradación física y moral de un hombre, de José, que se convierte en el centro de la historia, desplazando de su eje a la figura femenina" (p. 33). Además, este experto asegura que "demasiadas cosas […] hacen que la película, intento y ejercicio, quede descentrada, y se nos revele artificiosa, con figuras faltas de realidad y vida, lo que es un fallo dado el carácter que se ha querido dar a esta nieva versión" (p. 33). Por otro lado, y atendiendo a los aspectos positivos de este

largometraje, dicho periodista destaca la fotografía del largometraje, las localizaciones empleadas y el trabajo que realiza el bailarín Enrique el Cojo, un personaje secundario pero con una interpretación muy natural.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Julio Diamante, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la *Carmen* (1847) de Mérimée. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1976 será comparado con la película original de 1938 y posteriormente con la obra de 1974, dirigida por José Luis Ruiz Marcos.

En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos correspondientes a las dos primeras obras a estudio, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color a la cinta de 1976. Por otro lado, y en cuanto a las semejanzas, estos dos largometrajes son obras sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y cuyo argumento se basa en una novela común. Además, ambas piezas también cuentan con una duración similar. No obstante, se debe hacer hincapié en que la cinta Julio Diamante muestra una gran evolución técnica, cinematográfica y narrativa, ya que incorpora a su metraje nuevos recursos fílmicos, que otorgan a la obra un mayor dinamismo y agilidad en cuanto al desarrollo de los acontecimientos.

Continuando con el estudio de estas dos películas, se debe señalar que ambas transcurren en Andalucía, aunque en periodos de tiempo totalmente distintos, ya que Julio Diamante traslada al presente la historia original y la adecúa a la época en la que se rodó dicho *film*. De este modo, las dos narraciones muestran grandes diferencias en todos los ámbitos, desde lo cultural hasta lo social, pasando por lo político. En esta nueva cinta, Diamante muestra cómo ha evolucionado la sociedad española, los avances tecnológicos, las nuevas preocupaciones de la gente y sus cambios estéticos, entre otros. No obstante, ambas piezas mantienen el flamenco y el cante de la protagonista como elementos comunes.

En lo que respecta a las estructura narrativas de ambas obras, esta investigación también ha encontrado ciertas diferencias, ya que Diamante desarrolla su historia dentro de un gran *flashback*, utilizando así una narración preactiva, mientras que Florián Rey muestra los acontecimientos filmados de forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales.

Atendiendo a los personajes, estos dos largometrajes mantienen a Carmen y José como protagonistas. Sin embargo, Diamante suprime la presencia de Salvador, Juan, Tempranillo, Miguel y Dolores, e incorpora a Rafael, el señor Jiménez, el tío de Carmen y el Morao. Por otro lado, estas dos obras cuentan con un torero al que cada cineasta llama de una manera distinta, Antonio en la obra de 1938 y Lucas en el *film* de 1976.

Profundizando en el argumento de estas dos película, se ha podido comprobar que ambas desarrollan sus historias a partir de un esquema narrativo común, establecido previamente por la novela de referencia, en el que se mantienen los acontecimientos clave de la misma. De este modo, y a pesar de todos los cambios que se han realizado son secundarios o complementarios, dicha estructura narrativa permanece invariable. En este sentido, se debe señalar que estas dos obras mantienen la misma historia de amor, violencia y pasión entre Carmen y José, las personalidades opuestas de los protagonistas y las malas decisiones que toma José con el único fin de poder estar al lado de su enamorada. Además, ambas piezas también muestran como José pierde su trabajo, las actividades ilegales que realiza el joven, los amantes de Carmen, el acercamiento sentimental que tiene la protagonista con un torero y la pasión de la joven por el flamenco.

Continuando con el estudio comparativo, y atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Julio Diamante no duda en suprimir la pelea de Carmen en el bar, las visitas de la joven a la cárcel, el secuestro de Juan y los remordimientos del susodicho tras cometer las actividades ilegales con los bandoleros. Además, este metraje también obvia la muerte del protagonista y reduce, al máximo, los tópicos y estereotipos sobre la sociedad andaluza. En este sentido, y debido a la actualización argumental de la obra de 1976, Diamante cambia por completo la sociedad en la que se desarrolla su narración, mostrando una evolución, en todos los ámbitos, respecto a la pieza original y adecuando las tramas, personajes, *atrezzo*, vestuario y preocupaciones a la sociedad de los años 70.

En otro orden de cosas, y atendiendo a las incorporaciones, la película de Julio Diamante introduce nuevos números de flamenco, el pasado religioso de José, la trama familiar del tío de Carmen, las clases a las que asiste la joven y la convivencia de los protagonistas en la misma casa. Además, este metraje también cuenta con nuevas actividades delictivas, la huida de José cuando es detenido, la forma en la que Carmen esconde a su

enamorado para que no sea descubierto y la pelea, y posterior asesinato, del protagonista con el nuevo amante de la joven.

En definitiva, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas guardan grandes diferencias estéticas, visuales y narrativas. No obstante, y a pesar de que ambas utilizan puntos de vista distintos a la hora de narrar una misma historia, se ha podido comprobar que mantienen, respetan y utilizan una estructura narrativa base que permanece invariable a lo largo de dichos *films*. De este modo, los cambios, actualizaciones o incorporaciones realizadas a lo largo de ambas cintas, no interfieren en el esquema base mencionado anteriormente. Así, esta investigación establece que la obra de 1976 es un *remake* libre de argumento de la cinta de 1938 dirigida por Florián Rey.

Atendiendo al segundo análisis comparativo a estudio en este epígrafe, y en lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos de la película de 1976 y 1974, se ha podido comprobar que ambas son idénticas, ya que son largometrajes sonoros, rodados en color, categorizados dentro del mismo género cinematográfico, cuyo argumento está basando en una pieza literaria común y con una duración similar. Además, se debe señalar que están ambientadas en los años 70, adecuando la historia original al presente y los contenidos de la misma a la actualidad del momento en el que fueron filmadas. Sin embargo, se ha podido comprobar que estos largometrajes transcurren en ciudades completamente distintas, ya que la obra de 1974 se desarrolla en Madrid, mientras que el *film* de 1976 tiene lugar en Andalucía. Este cambio permite mostrar sociedades con grandes diferencias, distintos estilos de vida, arquitecturas y ritmos.

En lo que respecta a la estructura narrativa de estas dos obras, Diamante utiliza una narración preactiva a la hora de mostrar los acontecimientos filmados, ya que dichas situaciones transcurren dentro de un gran *flashback*, mientras que Ruiz Marcos respeta la linealidad y cronología de los hechos, incorporando pequeños recuerdos del pasado en ciertos momentos del metraje y algunas elipsis temporales que agilizan y dan dinamismo a la historia.

En cuanto a los personajes, la cinta de 1974 está protagonizada por Tina, Carlos, Virginia, Antonio, Jorge y Jaime, mientras que en el *film* de 1976 aparecen Carmen, José, el Morao, Charlie, Palomo y el tío de la protagonista. No obstante, y a pesar de que la cinta de

Julio Diamante no respeta el nombre de los personajes de la obra de Ruiz Marcos, se ha podido comprobar que existen ciertos patrones que se han mantenido. En este sentido, la pareja protagonista está formada por Tina/Carmen y Carlos/José, mientras que los amantes de la joven bailaora/cantante son Jaime/el Morao, Charlie y Palomo. De este modo, todos estos personajes cuentan con tramas muy similares a sus antecesores y su desarrollo dentro de la historia guarda muchas semejanzas.

Profundizando en el argumento, se ha podido comprobar que estas dos películas tienen una estructura narrativa idéntica en la que están recogidos todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, e independientemente de los cambios que se llevan a cabo en ambas piezas, dicho esquema permanece invariable, guardando una gran similitud entre las obras. Así, se debe señalar que ambas centran su historia en la tormentosa historia de amor, celos y violencia protagonizada por Carmen/Tina y José/Carlos. Además, se mantienen los caracteres opuestos de ambos personajes y los cambios que sufren sus vidas desde el primer instante que se conocen. Todo esto lleva a que José/Carlos pierda su trabajo, cometa varios asesinatos y fuerce desesperadamente el amor de su enamorada. Por su parte, Tina/Carmen ansía la libertad, lejos de las ataduras de su enamorado, de poder estar con quien quiera. Así, la protagonista no duda en ser infiel a su pareja, meterse en líos y usar al joven José/Carlos a su antojo. Además, en estos dos largometrajes también se muestran las actividades ilegales que realiza el protagonista y las múltiples peleas entre los dos jóvenes.

En lo que respecta a los cambios narrativos, este nuevo largometraje realiza ciertas modificaciones sobre la historia de 1974. Incidiendo en ellos, se ha podido observar que José y Carmen no se conocen en un paso de cebra, como en la cinta de Ruiz Marcos, sino durante una actuación de la joven; el protagonista no mata al torero con el que Carmen se ha acostado, a pesar de que lo intenta; y Carmen no es encarcelada, sino que termina siendo asesina por su pareja. Atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en el metraje de 1976, Diamante no duda en suprimir los números musicales de Tina, la presencia de Virginia, la investigación policial y las secuencias en la estación de tren. Por otro lado, también obvia la trama vinculada al tráfico de drogas, el encarcelamiento de Carmen, la huida de la pareja y la salida de la cárcel de Carmen y Virginia. Además, esta película también reduce las escenas policiacas y las persecuciones.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones narrativas, cabe señalar que Julio Diamante respeta con mayor fidelidad la historia de Mérimée, por lo que recupera el flamenco y el cante, el pasado militar del joven protagonista, los coqueteos de Carmen con un torero y las actividades ilegales que comete el protagonista. Además, Diamante aporta nuevas situaciones que nada tienen que ver con la novela de referencia, como son la trama del tío de Carmen, la escuela de baile en la que ensaya la joven, las actuaciones de la protagonista en varias ferias o el pasado religioso de José. Finalmente, se debe señalar que el *film* de 1976 también muestra escenas del pasado del joven militar, problemas de Carmen con la casera, una corrida de toros en la que participa Palomo y el éxito logrado por la bailaora tras muchas horas de ensayo.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, estas dos obras plantean una misma historia desde dos puntos de vista totalmente distintos. En este sentido, ambos cineastas actualizan y adecúan al presente la historia original de Carmen y José, manteniendo la estructura base de la novela de referencia. No obstante, cada uno de ellos cambia, elimina y transforma la obra a su gusto, aportando enfoques totalmente diferentes entre sí y que modifican elementos secundarios de la narración. Debido a que en ningún momento se altera la estructura argumental base, se establece que la cinta de 1976 es un *remake* libre de argumento de la obra de 1974 dirigida por José L. Ruiz Marcos.

Terceros *remakes*

La revoltosa

- Original: *La revoltosa* (Florián Rey, 1925)
- Primer *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1950)
- Segundo *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963)
- Tercer r*emake: La revoltosa* (Juan de Orduña, 1970)

En 1970, el director, guionista y actor madrileño Juan de Orduña estrena su nueva película titulada *La revoltosa*. Esta obra, una comedia musical ambientada en el Madrid de finales del siglo XIX y protagonizada por José Sacristán y Elisa Ramírez, basa su argumento en un sainete lírico titulado de igual forma y escrito por José López Silva y Carlos Fernández Show en 1897. Cabe destacar que esta película es la cuarta y, hasta la fecha, última adaptación de dicha zarzuela.

Profundizando en la obra fílmica de 1970, se debe señalar que dicha cinta pertenece a una serie televisiva titulada *Teatro Lírico Español*. Este proyecto, creado por Televisión Española a finales de 1960, pretendía adaptar a la pequeña pantalla los argumentos de varias zarzuelas nacionales a través de trece largometrajes. No obstante, y debido a diversas complicaciones, el proyecto no pudo concluirse y tan sólo se filmaron seis de las trece obras. En este sentido, y debido a que forman parte de un proyecto televisivo, el estreno de las mismas se produjo en la pequeña pantalla[237]. No obstante, y tras superar diferentes limitaciones legales, estas seis películas fueron llevadas a la gran pantalla, reestrenándose así en los cines españoles. Así, el investigador Rafael Nieto (2012) afirma en su tesis doctoral que la película de Orduña fue presentada en el cine madrileño Conde Duque, se mantuvo 56 días en cartel y consiguió más de 35.000 espectadores (p. 769). El hecho de que la nueva película de Juan de Orduña fuera estrenada en los cines permite que pueda ser analizada en esta investigación al cumplir todos los requisitos marcados en la metodología.

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio en este epígrafe, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director de la cinta, y el de Manuel Tamayo, guionista de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Federico G. Larraya, Magdalena Pulido y Federico Moreno fueron los

[237] La obra a estudio fue estrenada en televisión el 15 de noviembre de 1968 a las 22:20 (Nieto, 2012, p. 759).

responsables de la fotografía, el montaje y la música de la obra respectivamente. En otro orden de cosas, y profundizando en el elenco actoral de la cinta de 1970, este largometraje estuvo protagonizado por Elisa Ramírez, José Moreno, Antonio Casal, Antonio Martelo, María Luisa Ponte, José Sacristán, Antonio Durán, Mónica Randall, Marica Paredes e Isabel Rivas, entre otros.

Con esta obra, Juan de Orduña presenta una película musical, rodada en color y con una duración de 110 minutos. Atendiendo a la producción del *film*, se debe señalar que este nuevo largometraje fue llevado a cabo por la empresa nacional Televisión Española, compañía encargada de este proyecto.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de este largometraje, el investigador Miguel Bayón Pereda (1989), autor del libro *José Sacristán: La memoria de la tribu*, resume de la siguiente manera la historia filmada por el cineasta madrileño en 1970:

> La Mari-Pepa, una chula guapa y desafiante del Madrid de 1900, trae de cabeza a los vecinos del barrio, tanto casados como soleros, pero solo se le resiste un tipo igual a ella, un mozo presumido llamado Felipe, que parece no hacerla caso alguno hasta que por fin cae vencido entre sus redes (p. 87).

Continuando con el estudio de este largometraje, y tras el visionado directo del mismo, se debe señalar que el cineasta Juan de Orduña respeta la estructura narrativa base establecida en el sainete lírico de referencia. Además, mantiene a los personajes protagonistas, las tramas principales, el espacio geográfico y temporal de los acontecimientos, el género cómico de la pieza original y el mensaje general que José López Silva y Carlos Fernández Show transmiten en su zarzuela.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la película de 1970 es una obra divertida, alegre y entretenida que muestra los hechos de una forma cronológica y lineal, con pequeñas elipsis temporal que agilizan la narración. Además, cuenta con importantes números musicales, pegadizas canciones y destacables momentos coreográficos que otorgan un gran dinamismo a la historia.

Por otro lado, y en lo que respecta a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (09/07/1970) considera que esta nueva adaptación continúa "mostrando sus innegables méritos de atracción de las mayorías a través de una trama levísima, pero atrayente por su fuerte dosis sentimental y por la música pegadiza y pimpante de Ruperto Chapí" (p. 45). En otro orden de cosas, esta publicación no duda en alabar el talento del cineasta encargado de este proyecto cinematográfico, los decorados utilizados en la cinta, la fotografía de la misma y la forma en la que ha sido plasmada la historia lírica de referencia. Además, este artículo también valora positivamente el trabajo interpretativo de los actores protagonistas. Sin embargo, y como último punto a estudio, esta crítica fílmica valora negativamente los intentos de Juan de Orduña por reducir el tono teatral y zarzuelero de la historia filmada, y querer así "hacer cinematográfico lo que es teatro puro" (p. 45).

En otro orden de cosas, y continuando con las reseñas cinematográficas, el diario *ABC* (28/08/1970) también analiza la obra a estudio en este epígrafe y lo hace a través de un artículo firmado con el nombre de Arjona. En este artículo, dicho periódico afirma que la película de 1970 cuenta con una escasa iniciativa por parte del director del *film*, ya que éste utiliza estructuras caducas y se ciñe en exceso al libreto de referencia, restando así flexibilidad cinematográfica a la cinta (p. 47). Además, esta publicación asegura que "esta cinta no cumple plenamente con la técnica de la pantalla grande ni con la de la pequeña; nada entre dos aguas y resulta un producto híbrido de difícil digestión" (p. 47). Sin embargo, y atendiendo a los aspectos positivos de esta obra, dicha crítica alaba la banda sonora de la cinta, el trabajo interpretativo de los actores protagonistas, la fotografía del *film* y el color de la misma.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Juan de Orduña, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en el sainete lírico de José López Silva y Carlos Fernández Show estrenado en 1897. Así, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 1970 será comparado con la película original de 1925, la cinta de 1950 y la de 1963.

En lo que respecta al primer estudio comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, cabe destacar que la película de Juan de Orduña aumenta la duración de su metraje e incorpora el color y el sonido. Sin embargo, estos dos largometrajes son películas

cómicas, basan su argumento en un mismo sainete lírico, están protagonizadas por personajes idénticos, y sitúan sus acciones en un espacio temporal y geográfico común. Por otro lado, se debe señalar que el largometraje de 1970 cuenta con una mayor calidad cinematográfica, ya que incorpora cambios en la realización de la obra, avances narrativos y el uso de nuevas técnicas y recursos fílmicos. Además, la película del cineasta madrileño también cuenta con llamativas escenas musicales y destacables números coreográficos que aportan una mayor importancia a la banda sonora.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento, se debe señalar que estas dos películas narran una misma historia, ya que ambas mantienen la estructura base y los acontecimientos clave del sainete de referencia. Además, también se respetan las tramas principales, los personajes protagonistas, las localizaciones y la época en la que se desarrollan estas dos obras. Sin embargo, y atendiendo a las modificaciones argumentales existentes entre estos dos *films*, se debe señalar que la cinta de 1970 elimina la presencia del señor Matías, haciendo que Mari Pepa viva sola en esta nueva cinta. Por otro lado, Orduña suprime el prólogo inicial de la obra de 1925 en el que se recoge la infancia de los dos protagonistas, sus primeros trabajos y la trama familiar de Mari Pepa. En este sentido, el *film* de 1970 no profundiza en esos primeros años de juventud, ya que dicho largometraje comienza con la llegada de ésta a su nuevo hogar, lo que causa un gran revuelo en el patio de vecinos.

Una vez finalizado este primer análisis, cabe destacar que Orduña introduce un desarrollo técnico más cuidado y pequeñas modificaciones argumentales que agilizan la narración. Especialmente reseñable es la incorporación de diversos momentos musicales. Sin embargo, estas alteraciones son secundarios y no afectan al argumento original. Debido a que ambas cintas mantienen los mismos elementos clave, personajes principales y arcos argumentales, se establece que la obra de 1970 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la cinta de Florián Rey estrenada en 1925.

Por otro lado, y en lo que respecta al segundo estudio comparativo, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1970 y la película de 1950 dirigida por José Díaz Morales. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es la incorporación del color por parte del cineasta Juan de Orduña. Sin embargo, ambas películas son cintas sonoras, con una duración similar, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, ambientadas

en el Madrid de principios del siglo XIX y con diversos números musicales. Además, cabe destacar que estas dos películas inciden el carácter castizo de los protagonistas, potenciando el fuerte acento de los personajes, sus ropas de la época y la presencia constante de la ciudad de Madrid.

En lo que respecta al argumento, se debe señalar que estos dos largometrajes cuentan una historia similar, ya que ambas mantienen el esquema narrativo base y los acontecimientos clave del sainete lírico de referencia. Además, Orduña y Díaz Morales también muestran tramas principales idénticas y utilizan los mismos personajes protagonistas. Sin embargo, cabe señalar que la cinta de 1970 mantiene una mayor fidelidad respecto de la zarzuela original que la cinta de 1950.

Continuando con el estudio de estas dos obras, y atendiendo a los personajes protagonistas, Juan de Orduña suprime la presencia de don Leo, Pepe, Manolo y la tía Josefa e incorpora a Chupito, un joven muchacho que ayuda a las vecinas del inmueble a tender una trampa a Mari Pepa.

En otro orden de cosas, y profundizando en las escenas de la cinta de 1950 eliminadas en este nuevo metraje, el *film* de 1970 suprime dos tramas importantes de la película de Díaz Morales. En este sentido, Orduña obvia la situación familiar de Mari Pepa y la presencia de un nuevo pretendiente que intenta seducir a la protagonista. De este modo, Juan de Orduña excluye de su metraje la mala vida que tiene el hermano de la joven, el robo que éste comete y las conversaciones con la tía Josefa. Por otro lado, también elimina el chantaje que don Leo hace a Mari Pepa, las peleas entre el prestamista y Felipe, las visitas a la casa de empeños y la investigación policial iniciada por el robo cometido por Manolo.

Por otro lado, y tras la visualización directa de ambas narraciones, se ha podido comprobar que ambas comienzan de forma distinta, ya que en la cinta de 1970 Mari Pepa se muda sola a un nuevo hogar, mientras que en la película de José Díaz Morales la joven vive con su familia en una pequeña casa madrileña que deben dejar por los continuos problemas de su hermano con el vecindario. Prosiguiendo con las modificaciones argumentales, Orduña añade la trampa que las vecinas realizan a Mari Pepa, la discusión final entre la pareja protagonista, el arrepentimiento por parte de las causantes de dicha discusión y la reconciliación entre Felipe y Mari Pepa.

Una vez concluido este segundo análisis, se ha podido comprobar que Juan de Orduña reproduce fielmente la historia lírica original, evitando incorporar tramas secundarias o complementarias ausentes en el libreto base. De este modo, dicho cineasta suprime los acontecimientos incorporados por José Díaz Morales en su metraje y ausentes en el sainete de referencia. Sin embargo, y a pesar de dichas modificaciones, estas dos obras continúan narrando la misma historia de amor entre Felipe y Mari pepa. Por todo ello, esta investigación establece que la película de 1970 es un *remake* cinematográfico semipuro de perspectiva de autor de la cinta de 1950 dirigida por José Díaz Morales.

Por último, y en lo que respecta al tercer estudio comparativo a tratar en este epígrafe, esta investigación estudiará las diferencias y semejanzas existentes entre el *film* de 1970 y la obra de 1963 rodada, de nuevo, por Díaz Morales. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de estos dos largometrajes, se debe señalar que ambas son muy parecidas, ya que son películas sonoras, filmadas en color, con un montaje lineal y cronológico, categorizadas como comedia musical y con una duración similar. Además, la acción principal de estas cintas tiene lugar en el Madrid de finales del siglo XIX. No obstante, y al igual que en la película de 1950, la nueva película de José Díaz Morales cuenta un mayor número de localizaciones y más planos de las calles de Madrid.

Atendiendo al argumento, y tras la visualización directa de estos dos largometrajes, se debe destacar que ambos cuentan una historia muy similar, manteniendo el esquema narrativo base y los hechos clave del sainete de referencia. Para ello, Orduña y Díaz Morales respetan el desarrollo cronológico de los acontecimientos, las tramas principales, los personajes protagonistas, el contexto geográfico y temporal, el ambiente castizo y el mensaje global de la pieza lírica de 1897.

Profundizando en las modificaciones argumentales, y en lo que respecta a los personajes, la cinta de 1970 suprime la presencia de don José, don Leo, Inés, Ulpiano y Viruta e incorpora a Chupito. Por otro lado, Juan de Orduña suprime, por completo, dos tramas de la obra de 1963. Así, el director madrileño excluye de su película todas aquellas escenas vinculadas a la familia de la protagonista, la mala vida de su padre, el robo que éste comete, la investigación policial y la posterior detención. Además, Orduña también obvia en su nueva historia la trama relacionada con don Leo, un prestamista que intenta seducir a la protagonista y que no duda en chantajearla para que se case con él. Así, el *film* de 1970

elimina las peleas entre don Leo y Felipe, los celos de éste o la cena que se organiza para celebrar el futuro enlace.

Por otro lado, y en lo que respecta a las incorporaciones argumentales, Juan de Orduña tan sólo añade dos situaciones nuevas a su argumento. La primera de ellas está relacionada con los vecinos del inmueble, a quienes el director madrileño les otorga un mayor peso narrativo, mostrando en detalle la relación de los maridos con sus esposas, los celos que Mari Pepa despierta entre ellas y las críticas que éstas realizan a las espaldas de la joven. La segunda aportación es la trampa que las vecinas del inmueble le tienden a la joven Mari Pepa como venganza.

Una vez finalizado este último análisis comparativo, se ha podido comprobar que Juan de Orduña simplifica la historia narrada en su nuevo proyecto cinematográfico, eliminando todas las tramas secundarias ausentes en el sainete de referencia y mostrando con mayor fidelidad la historia base de la pieza lírica de 1897. Así, la cinta de 1970 reduce las tramas principales y potencia los elementos originales de la historia de amor entre Mari Pepa y Felipe. De este modo, esta tesis doctoral establece que el *film* de 1970 es un *remake* semipuro de perspectiva de atuor de la cinta de Díaz Morales estrenada en 1963.

La novicia rebelde

- Original: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927)
- Primer *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
- Segundo *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952)
- Tercer *remake*: *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971)

En 1971, el director y guionista valenciano Luis Lucia Mingarro estrena su nueva película titulada *La novicia rebelde*[238]. Esta obra, una comedia musical protagonizada por Rocío Dúrcal y Guillermo Murray, basa su argumento en la novela titulada *La hermana de San Sulpicio* y escrita por el dramaturgo asturiano Armando Palacio Valdés en 1889. En esta ocasión, Lucia no utiliza el mismo título que la pieza literaria de referencia. Cabe señalar que

[238] Esta película es la única adaptación basada en la novela *La hermana de San Sulpicio* (1899) que no respecta el título de la misma.

esta obra es la cuarta película basada en dicha novela y, a su vez, es la segunda que realiza el cineasta Luis Lucia.

Atendiendo al equipo técnico y artísticos partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Luis Lucia, director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de José Luis Colina y Manuel Tamayo. Profundizando en el resto de departamentos, Gregorio García Segura, Antonio L. ballestero, Antonio L. Ballestero y León Revuelta fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y la dirección de arte del *film*, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de esta película estuvo protagonizado por Rocío Dúrcal, Guillermo Murray, Isabel Garcés, Ángel Garasa, Máximo Valverde, Maruchi Fresno, Eulália del Pino, Rafael Guerrero, Julio Riscal y Pilar Bardem, entre otros.

Con esta película, Lucia presenta una comedia musical rodada en color y con una duración de 91 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por la compañía Cámara Producciones Cinematográficas, S.A., mientras que la distribución de la obra estuvo en manos de Imperial Films.

Profundizando en el argumento de esta cinta, Luis Lucia narra la historia de Gloria, una joven ganadera sevillana que decide ingresar voluntariamente en un convento para iniciar un nuevo camino en su vida. Posteriormente, la protagonista es enviada a Granada para trabajar como enfermera en una clínica y durante su viaje se encuentra con el doctor Sanjurjo, quien también se dirige al mismo centro médico. Una vez en el hospital, Gloria es destinada al quirófano, lugar donde trabaja el doctor Sanjurjo. Con el paso de los días, la relación entre ambos mejora, llegando a compartir su amor por la medicina y por la ciudad en la que viven. No obstante, los protagonistas se encuentran con dos personas del pasado que supondrán un obstáculo para los sentimientos que ambos empiezan a sentir. Por un lado está Berta, una nueva empleada del centro y antigua compañera de estudios del doctor, y por otro, José Luis, un conocido de la protagonista y quien se define a él mismo como "medio novio" de la joven. Así, los celos que siente Gloria por Berta, le llevan a dejar su trabajo y regresar a su convento en Sevilla. No obstante, el sacerdote don Sabino, amigo de la protagonista, descubrirá los sentimientos de ambos jóvenes. Por ello, decide entregar a Gloria una carta en la que se le informa que ha sido dada de baja de la congregación y también le regala un vestido elegante. En el trayecto de regreso a casa, Gloria y el sacerdote ven a Sanjurjo de nuevo parado en la

carretera y descubren que él también había dejado su trabajo para ir a buscarla. Finalmente, los dos jóvenes reconocen sus sentimientos y se besan apasionadamente en la carretera.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, la nueva película de Luis Lucia es una versión libérrima de la novela de referencia escrita por Armando Palacio Valdés. En este sentido, el cineasta gallego tan sólo utiliza la pieza literaria como base argumental, o punto de partida, en el que se inspirar para su nueva narración. Así, adecúa la historia a la época actual, adaptándola a los nuevos gustos del público e introduciendo nuevas situaciones a la trama principal que aporten diversión y dinamismo. De hecho, el diario *ABC* (24/03/1972) afirma que esta nueva cinta "tiene atractivos, conjuga escenas de sainete, de comedia cómica bien traídos, con otro paisajes de mayor densidad y números musicales, bien montados, con buena coreografía y soltura" (p. 63).

Profundizando en las actualizaciones comentadas anteriormente, Luis Lucia presenta a una protagonista activa, dispuesta a todo y carente de cualquier miedo. Así, el director valenciano refleja una clara evolución de la mentalidad respecto al papel que debe tener la mujer en la sociedad. De hecho, esta nueva Gloria no duda en cantar, bailar, conducir coches a gran velocidad y ayudar en el quirófano. Por otro lado, cabe señalar que aunque también se muestran ciertos elementos sociales más clásicos, como el toreo o la religión, dichos aspectos permanecen siempre en un segundo plano. En definitiva, este personaje consigue romper con la imagen estereotipada de la mujer andaluza que el cine español tanto había promovido durante décadas. En otro orden de cosas, se debe señalar que el protagonista masculino también se actualiza, sustituyendo al apacible gallego retratado en la novela de 1889 por un moderno joven de origen mexicano que está enamorado de Andalucía.

Por otro lado, esta investigación debe incidir en el estilo *pop* que el cineasta Luis Lucia incorpora a su largometraje y que se refleja en los decorados de la obra, las canciones de la banda sonora, el vestuario y las coreografías. Además, esta nueva película también cuenta con ciertas escenas en las que la protagonista habla a cámara, lo que provoca que el espectador se sienta parte de la historia y que facilita, por tanto, que el público conecte con la historia.

Por otro lado, y en lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás analiza para el diario *La Vanguardia Española* (08/11/1972) la nueva cinta

del director valenciano. En dicho artículo, este experto cinematográfico califica el nuevo proyecto de Luis Lucia como una "divertida, bulliciosa y cautivadora película española, rebosante de gracia y de humor" (p. 59). En este sentido, Martínez Tomás sostiene que la trama principal de este largometraje "se basa, un poco vagamente, en la famosa novela de Palacio Valdés, […] (pero) no es exactamente una nueva versión, sino sólo un argumento inspirado en la inefable figura femenina del célebre relato" (p. 59). Por otro lado, y profundizando en los cambios llevados a cabo, esta publicación afirma que "en esta nueva refundición de la famosa historia, ha sido suprimido todo lo que pudiera tener un aire arcaico o de un convencionalismo fuera de nuestro tiempo. Ahora todo es "posible", auténtico, realista, muy de nuestro días" (p. 59). No obstante, los responsables de esta cinta "han sabido conservar el aire de optimismo y de romanticismo que tanto carácter daba a la novela del popular escritor asturiano" (p. 59).

Continuando con el estudio de esta película, Martínez Tomás destaca el trabajo interpretativo de los actores protagonistas, la música, la coreografía y los arreglos técnicos del *film*. Así, este experto califica este largometraje como "una excelente película española, de una condición artística fuera de los corriente, sin dejar por ello de ser una cinta divertida, dinámica y delicadamente estimulante" (p. 59).

Por otro lado, y continuando con los medios de comunicación, la revista *Blanco y negro* (08/04/1972) recoge las palabras del experto cinematográfico Miguel Pérez Ferrero, quien en esta ocasión firma su artículo bajo su seudónimo habitual Donald. En esta publicación se afirma que la intención Luis Lucia con esta obra "ha sido la de atemperar el tema a los días que corren" (p. 63). De este modo, el cineasta presenta "una comedia musical amable, sin más pretensiones […] de hacer pasar un rato entretenido dotando a sus imágenes de un ambiente agradable y siempre alegre, y sirviendo unas canciones populares para lucimiento de la protagonista, Rocío Dúrcal" (p. 63). Así, y como recoge Pérez Ferrero, "nos hallamos frente a una hermana San Sulpicio moderna en un moderno entorno" (p. 63)

Una vez analizada de forma individual la nueva película de Luis Lucia, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la novela *La hermana de San Sulpicio* (Armando Palacio Valdés, 1889). De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas. Para ello, el *film* de 1971 será comparado con

la película original de 1927, el *film* de 1934 y, finalmente, con la obra de 1952 también dirigida por Luis Lucia.

No obstante, y antes de continuar, se debe señalar que los ejemplares conservados de la película de 1927 están incompletos, de hecho sólo se han podido recuperar unos segundos, algo que imposibilita el visionado directo de dicha cinta. Sin embargo, y a través de diversas fuentes de información, esta investigación ha podido conocer el argumento y la ficha técnica de este largometraje. Así, dichos datos serán los utilizados a la hora de comparar la película de 1971 y el *film* de 1927.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos primeras obras a estudio, se ha podido comprobar que ambos largometrajes son completamente distintos, ya que la película de 1971 incorpora el color y el sonido a su metraje. Además, este largometrajes también cuenta con una duración superior a la de la cinta de 1927. Sin embargo, ambos *films* están categorizados dentro del mismo género cinematográfico, basan su argumento en una novela común, están ambientadas en Andalucía y la religión tiene gran importancia en las dos narraciones.

En otro orden de cosas, y tras el visionado de los pocos segundos conservados en la Filmoteca Española de la cinta de Florián Rey, esta investigación ha podido comprobar que el nuevo trabajo de Luis Lucia presenta una calidad técnica, cinematográfica y narrativa superior. Así, se observa una mejora de la imagen, la utilización de nuevos recursos fílmicos, el desarrollo de efectos visuales más cuidados y una narración más dinámica.

Por otro lado, y continuando con las diferencias, se debe señalar que estas dos obras transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas adecúa la historia literaria de referencia al momento en el que fueron rodadas. De este modo, el *film* de Florián Rey se desarrolla a finales de los años 20, mientras que Lucia muestra la España de principios de los 70. En este sentido, el metraje del cineasta valenciano plasma a una sociedad moderna, con un estilo completamente distinto al retratado en la cinta original, con nuevas inquietudes, mayor ambiente de libertad y donde el papel de mujer evoluciona considerablemente. Además, la película de 1971 también recoge diferencias en los medios de transporte, en la forma en la que se comportan las parejas y muestra nuevas preocupaciones sociales, culturales y políticas.

Profundizando en los personajes principales, estas dos obras están protagonizadas por Gloria, Ceferino y varias monjas compañeras de la protagonista, cuyos nombres varían dependiendo del metraje. En lo que respecta al personaje de Gloria, se debe señalar que esta joven también cuenta con un nombre religioso que se le otorga cuando ingresa en el convento. Así, la protagonista será llamada hermana San Sulpicio en la cinta de 1927, mientras que en la de 1971 se le cambia por el de doña Sacrifico. Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes eliminados, Lucia suprime de su metraje al conde de Padul, don Óscar, doña Tula y a Daniel Suárez, e incorpora a Estefanía, Sabino, José Luis y Berta. Incidiendo en los personajes, cabe señalar que en esta nueva película Ceferino no es gallego, sino mexicano, un matiz que resulta completamente secundario.

Atendiendo al argumento, y como se ha comentado anteriormente, Luis Lucia realiza una versión libérrima y totalmente actual de la historia literaria de referencia. No obstante, y a pesar del nuevo punto de vista incorporado por el cineasta valenciano, estas obras cuentan con una estructura base común que se mantiene a lo largo de ambas narraciones. Además, también existen acontecimientos clave, situaciones, tramas y personajes que permanecen invariables en estas dos películas. De este modo, e independientemente de todos los cambios o incorporaciones realizadas por Lucia, estas dos piezas se desarrollan a partir de un mismo esquema narrativo. Profundizando en dichas semejanzas, Rey y Lucia muestran a los espectadores una historia de amor llena de obstáculos, situaciones cómicas y mucha diversión entre Ceferino y Gloria. Por otro lado, estos dos metrajes también recogen los momentos religiosos de la protagonista, la profesión médica de Ceferino, las complicaciones que deben superar los protagonistas para poder estar juntos, la presencia de un nuevo pretendiente que intenta quedarse con la joven y la salida de Gloria del convento.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a las escenas de la obra de 1927 que han sido eliminadas en este nuevo metraje, se ha podido comprobar, gracias a la sinopsis argumental de la cinta de Florián Rey, que Luis Lucia suprime la trama familiar de la joven, la presencia de un gran número de personajes, las maldades de don Óscar, la detención de Ceferino, el intento de secuestro que sufre la protagonista y el viaje inicial al balneario. Además, esta obra también obvia el regreso al convento, la boda con Ceferino y el viaje de novios a Paris.

Continuando con el estudio de estos dos largometrajes, y atendiendo a los cambios narrativos, se debe señalar que debido a las limitaciones citadas anteriormente, esta tesis doctoral no podrá profundizar de una manera detalla en todos los cambios existentes entre estas dos películas. No obstante, la cinta de 1971 modifica la forma en la que se conocen los personajes, las ciudades en las que se desarrollan las obras y otros detalles como que la protagonista ejerce funciones de enfermera en un sanatorio, en vez de maestra en un convento, y que Ceferino no se enamora perdidamente de Gloria desde el primer momento, sino que su relación se desarrollará poco a poco. Además, en ningún momento se habla de un posible matrimonio entre los protagonistas.

Por otro lado, y en lo que respecta a las incorporaciones argumentales llevadas a cabo en el nuevo metraje de Luis Lucia, esta tesis doctoral no puede detallar dicho contenido, ya que resulta imposible determina que escenas/acontecimientos/tramas presentes en la cinta de 1971 no fueron recogidas por Florián Rey en su cinta. Sin embargo, y debido a que la película original es una obra silente, esta investigación asume que los momentos musicales y fantasiosos presentes en la película de 1971, están ausentes de la pieza de 1927.

Una vez finalizado este primer análisis, y a pesar de las grandes diferencias narrativas existentes entre estos dos largometrajes, se ha podido comprobar que Rey y Lucia desarrollan sus películas a partir de una esquema base común, que permanece intacto y permite que dichos *films* narren una misma historia. Esto no quita que cada cineasta aplique su propio enfoque personal. Por todo ello, y debido a que ambas narraciones parten de unos pilares argumentales comunes, esta investigación sostiene que la cinta de 1971 es un *remake* libre de argumento de la obra de 1927 dirigida por Florián Rey.

Continuando con los estudios comparativos, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1971 y la película de 1934 dirigida, de nuevo, por Florián Rey. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la gran diferencia entre estas dos narraciones es la incorporación del color en el nuevo metraje de Luis Lucia. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas obras son películas sonoras, categorizadas dentro del género de la comedia, cuyas argumentos se basan en una misma novela y con una duración similar. Profundizando en dichas similitudes, se debe señalar que estas dos cintas también cuentan con diversos momentos musicales interpretados por la protagonista, se desarrollan en Andalucía y tienen

una importancia trama religiosa. No obstante, y a pesar de todas estas semejanzas, cabe destacar que la obra de 1971 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de 1934, ya que se mejoran los recursos utilizados, se incorporan los avances fílmicos del momento y se agiliza la historia filmada.

En otro orden de cosas, se ha podido comprobar que Rey y Lucia trasladan al presente la historia base de la novela de referencia, adecuando el contenido de la misma al momento en el que ambas obras fueron filmadas. De este modo, y debido a los más de treinta años de diferencia entre cinta y cinta, las diferencias sociales, culturales y políticas son considerables. En este sentido, Lucia presenta una sociedad moderna, actual y completamente distinta a la retratada por Florián Rey. Por ejemplo, en la cinta de 1971, el cineasta valenciano muestra a una mujer más libre e independiente, cambios en los estilismos, una evolución en los medios de comunicación y en los transportes y, sobretodos, nueva inquietudes, preocupaciones y formas de pensar. Además, este metraje actualiza las canciones presentes en la obra, la relación entre los protagonistas y la estética cinematográfica del *film*.

Atendiendo a la estructura narrativa, ambas películas muestran los acontecimientos filmados de forma lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales. En este sentido, la narración de la película de 1971 es más dinámica, moderna y actual frente a la de 1934, una cinta que una fotografía oscura, con una calidad granulada y con un ritmo argumental lento. Por otro lado, se debe señalar que el nuevo metraje de Luis Lucia incorpora momentos musicales a lo largo del metraje que rompen con la linealidad de la historia. Profundizando en dichas actuaciones, Gloria es la encargada de cantar en esta obra, y para ello cuenta con la presencia de bailarines, llamativos decorados y un vistoso vestuario, elementos ausentes en la obra de 1934.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Gloria, Ceferino, don Sabino y varias monjas compañeras de la protagonista. Atendiendo a los personajes eliminados en esta nueva cinta, Lucia suprime la presencia de Pepe, María de la Luz, don Oscar, Daniel Suárez, Aurelio, Isabel, Juaquinita y Norberta, e incorpora a José Luis, Estefanía y Berta. Incidiendo en los personajes, cabe señalar que en esta nueva película Ceferino no es gallego, sino mexicano, una modificación que resulta completamente secundaria. Además, se ha podido comprobar que el nombre religioso de la protagonista

cambia dependiendo del *film*. Así, la joven deja de ser conocida como la hermana San Sulpicio, para empezar a llamarse doña Sacrificio en la cinta de 1971.

Profundizando en el argumento de estos dos largometrajes, y al igual que ocurre en el análisis anterior, se debe destacar que Luis Lucia realiza una adaptación libérrima y completamente actualizada de la novela de referencia. No obstante, y a pesar de que estas cintas guardan grandes diferencias, esta investigación ha podido comprobar que ambas utilizan un esquema argumental común, en el que están recogidos ciertos acontecimientos clave de la pieza literaria de 1889. De este modo, e independientemente de las libertades creativas de cada cineasta, estas dos películas comparten una misma estructura que permanece siempre invariable.

Atendiendo a dichas semejanzas, Rey y Lucia presentan una historia de amor entre una monja y un hombre, los obstáculos a los que deben enfrentarse para poder estar juntos, la profesión médica de éste, la estancia de la joven en el convento, las diversas escenas con las monjas, las citas que ambos tienen y la presencia de un nuevo pretendiente que quiere conquistar a Gloria. Por otro lado, estas cintas también recogen las dudas religiosas de la protagonista, la forma en la que ésta deja el convento, los consejos que recibe por parte del sacerdote don Sabino y el final feliz en el que la pareja formaliza su relación. Además, ambos cineasta no dudan en retratar las costumbres andaluzas e incorporar canciones interpretadas por la protagonista.

Continuando con el estudio de estas dos obras, y en lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Lucia suprime la estancia en el balneario, los cuidados del joven doctor a una de las monjas enfermas, las escenas en el hotel en el que se hospeda el joven protagonista y la trama de Daniel. Por otro lado, este metraje obvia las conversaciones con la recepcionista, reduce los obstáculos que se interponen entre la pareja, los castigos que sufre Gloria para que no vea a Ceferino y la trama familiar de la joven monja. Además, este *film* también excluye de su historia las cartas que el doctor envía a la monja, sus visitas a la casa de Gloria, el trabajo que ejerce éste en casa de la susodicha y las escenas de los protagonistas hablando en la reja de la casa de la joven monja. Prosiguiendo con el contenido de la obra de 1934 eliminado en la nueva cinta de Luis Lucia, este director valenciano también suprime el intento de que Gloria vuelva al convento, la boda entre los protagonistas y la visita que estos hacen recién casados al convento.

En otro orden de cosas, y profundizando en los cambios argumentales, la obra de 1971 modifica la forma en la que se conocen los personajes, la ciudad donde se desarrollan la mayoría de los acontecimientos, el trabajo que realiza Gloria como monja y los coqueteos que tienen ambos protagonistas. Además, se reduce el número de escenas dentro del convento, la presencia de Daniel/José Luis es más secundaria y se muestra a una Gloria mucho más abierta, moderna y actual.

Atendiendo a las incorporaciones narrativas, Luis Lucia muestra a la protagonista hablando a cámara y, en ciertas ocasiones, ejerciendo como narradora. Además, introduce importantes y llamativos números musicales, los paseos de los protagonistas por Granada, el interés de Gloria por el mundo del toro y las escenas en el hospital en el que ambos trabajan. Por otro lado, este metraje también cuenta el viaje de Ceferino a España, el accidente automovilístico que tiene el joven, la trama de Berta y los celos que despierta en Gloria, la ayuda que don Sabino ofrece a la protagonista y la forma en la que ambos se declaran su amor.

En definitiva, y finalizado este nuevo análisis, se ha podido comprobar que las diferencias entre estas dos obras son numerosas. No obstante, e independientemente del enfoque personal que cada uno de los cineastas aplica a la historia base, ambos mantienen y respetan una estructura narrativa común en la que están recogidos los acontecimientos clave de la pieza de referencia. Así, esta investigación establece que la obra de 1971 es un *remake* libre de argumento del *film* de 1934 dirigido por Florián Rey.

Por último, y en lo que respecta al tercer estudio comparativo de la obra de 1971, esta investigación profundizará en las diferencias y similitudes existentes en relación a la cinta de 1952. En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos piezas cinematográficas son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del género cómico y con una duración similar. Además, estos metrajes también comparten director, su argumento se basa en una misma novela literaria, existen llamativos momentos musicales, están ambientadas en Andalucía y tienen una importante presencia religiosa.

No obstante, y a pesar de todas estas semejanzas, se ha podido comprobar que en estos dos proyectos cinematográficos Lucia actualiza la historia original, adecuando las

tramas, personajes, situaciones y acontecimientos al presente. De este modo, y a través de ambas cintas, el espectador puede ver dos España completamente distintas, ya que una se sitúa a principios de los años 50 y otra en la década de los 70. Así, Lucia muestra a una población más actual, menos oprimida y con grandes aires de libertad. Por otro lado, y continuando con las diferencias, se debe señalar que el largometraje de 1971 tienen una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1952, ya que cuenta con una fotografía más cuidada, nuevos recursos fílmicos y un desarrollo más ágil y dinámico.

En otro orden de cosas, y profundizando en el desarrollo de los acontecimientos, Luis Lucia, director de estas dos obras, utiliza una narración lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales. Además, ambas cuentan con un narrador que en ciertas ocasiones se habla directamente al espectador mirando a cámara. Por otro lado, cabe señalar que el *film* de 1971 incorpora ciertos momentos musicales que se intercalan a lo largo de la narración y que, en ciertas ocasiones, la interrumpe drásticamente. Dichas escenas cuentan con sus propios decorados, bailarines, llamativos números de baile y un vestuario distinto al utilizado en la película.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Gloria, Ceferino, don Sabino y varias monjas compañeras de la protagonista. Atendiendo a los personajes eliminados en esta nueva cinta, Lucia suprime la presencia de Daniel, Natalio, Martínez, e incorpora a José Luis, Estefanía y Berta. Incidiendo en estos personajes, cabe señalar que en esta nueva película Ceferino no es gallego, sino mexicano, una modificación que resulta completamente secundaria. Además, se ha podido comprobar que el nombre religioso de la protagonista cambia dependiendo del *film*. Así, la joven deja de ser conocida como la hermana San Sulpicio, para empezar a llamarse doña Sacrificio en la cinta de 1971.

Atendiendo al argumento, y antes de profundizar en él, se debe señalar que estas dos adaptaciones son versiones libérrimas y actuales de la novela de 1889. No obstante, y a pesar de que cada una de ellas utiliza un enfoque distinto para narrar los acontecimientos, se ha podido comprobar que ambas cuentan con un esquema argumental común, en el que están recogidos una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de las dos cintas a estudio. Así, Luis Lucia muestra la historia de amor que surge entre Gloria y Ceferino, una pareja que debe afrontan diversas vicisitudes antes de poder estar juntos. Además, el cineasta valenciano muestra la vida ganadera de Gloria, su dominio con el capote,

la decisión que toma la joven de meterse a monja, los trabajos en el sanatorio de la protagonista, la profesión médica de Ceferino y las citas que tienen los dos jóvenes.

Continuando con las semejanzas, estas dos películas también recogen los viajes de los protagonistas a Granada, ciudad en la que ambos trabajan en el sanatorio, los momentos musicales de Gloria, el cariño que los pacientes tienen a la joven, la decisión de la protagonista de dejar el convento por falta de vocación, los consejos que ésta recibe por parte de el cura don Sabino y el feliz desenlace de Gloria y Ceferino en el que finalmente logran estar finalmente juntos.

Profundizando en las escenas de la cinta de 1952 eliminadas en esta nuevo metraje, Lucia no duda en suprimir las imágenes del ángel que interfiere para que los dos protagonistas puedan estar juntos, la estancia de Ceferino en Galicia, las secuencias en el tren y las corridas de toros presentes en la obra de 1952. Además, este cineasta también obvia las escenas de la protagonista bailando sevillanas, reduce las conversaciones con la madre superiora, los protagonistas realizan menos turismo por las calle de Granada y se recoge, de una manera más superficial, la cultura y las costumbres estereotipadas sobre Andalucía.

En lo que respecta a los cambios, se ha podido comprobar que ambas narraciones comienzan de forma distinta, se modifica la forma en la que se conocen los protagonistas y se alteran los medios de transporte en los que se desplazan los personajes, teniendo el coche una mayor presencia. Además, la obra de 1971 cuenta con una trama narrativa más compleja, los momentos musicales son mucho más llamativos y aparecen nuevos personajes que dificultan la relación de Gloria y Ceferino.

Por último, y atendiendo a las incorporaciones narrativas, este nuevo *film* introduce el choque que tiene Gloria contra una de las estatuas del convento, nuevas escenas de la protagonista conduciendo, la trama de José Luis y Berta, la avería automovilística de Ceferino y las imágenes de Gloria en el quirófano. Por otro lado, Lucia también muestra nuevas escenas donde coinciden de nuevo los protagonistas en una gasolinera, números musicales más vistosos, los regalos que Sabino hace a Gloria y la forma en la que la joven y el doctor se encuentran en medio de la carretera.

Una vez finalizado este último análisis, se ha podido comprobar que, a pesar de los cambios narrativos presentes, estas dos películas respetan y mantienen una misma estructura argumental en la que están recogidos todos los acontecimientos clave de la historia de referencia. De este modo, y debido a que Luis Lucia no altera el esquema base, esta investigación establece que la cinta de 1971 es un *remake* libre de argumento de la obra de 1952. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

5.9. Años 80 (1980 -1989)

La década de los años 80 supone una etapa de cambios sustanciales en España y está marcada por tres grandes hitos históricos: el fin de la transición, las elecciones democráticas de 1982 y la posterior llegada del Partido Socialista Obrero Español al poder. Estos tres acontecimientos políticos repercuten en todos los ámbitos nacionales, incluido también el cinematográfico.

Atendiendo al cine nacional, un aspecto a señalar es la llegada de la directora y guionista madrileña Pilar Miró a la Dirección General de la Cinematografía, que ocupa entre 1982 y 1985. Así, desde dicho puesto político impulsa la nueva Ley de Protección del Cine Español, popularmente conocida como "Ley Miró", que es considerada la responsable de establecer los pilares del cine democrático español. Con esta legislación, se busca reforzar y consolidar la industria del séptimo arte nacional y propulsarla con medidas de protección más realistas. Entre las pautas establecidas se encuentra la regulación de diversas salas de cine como las "X" o las de "arte y ensayo", la supresión de la categoría "S" y el aumento de la cuota de pantalla de películas extranjeras con respecto a las nacionales.

Por otro lado, también se establecen subvenciones anticipadas, un mayor apoyo para los primeros proyectos cinematográficos de directores noveles y ayudas adicionales para aquellas obras que superasen los 55 millones de presupuesto. Con estas medidas, el gobierno pretende que, aunque se produzca menos, los trabajos realizados sean de mayor calidad para poder competir así con el resto de obras, tanto nacionales como internacionales. Además, en 1983 se firma un acuerdo entre Radio Televisión Española y la Asociación de Productores Cinematográficos para mejorar la calidad de los productos cinematográficos, fomentando la figura del director-productor en perjuicio de otros modelos más industrializados. No obstante, ciertos sectores del ámbito cinematográfico comienzan a molestarse y reclaman que las subvenciones se otorgaran de forma indiscriminadas y no según los criterios de selección que marcaba la nueva ley, algo que era perjudicial para sus intereses. De hecho, estas exigencias fueron recogidas en un recurso legal contra la denominada 'Ley Miró'. No obstante, 1987, este recurso fue declarado nulo y tuvo que ser sometido a una nueva redacción.

Sin embargo, la aplicación de todos estos cambios normativos provocan que, a lo largo de los años 80, la producción nacional sufra un descenso progresivo debido a la clausura de numerosas salas de exhibición, al aumento del precio de las entradas, al cierre de pequeñas productoras que no pueden hacer frente a los presupuestos millonarios que maneja la competencia y a la caída del número de espectadores que acuden al cine.

Continuando con los aspectos más importantes de esta década, cabe destacar que en 1985 Pilar Miró dimite de su cargo y ese mismo año se funda el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), presidido por el crítico de cine y realizador madrileño Fernando Méndez Leite, quien continúa las políticas de su antecesora. Más tarde, en 1988, el guionista Jorge Semprún es nombrado ministro de Cultura y desde este nuevo cargo no duda en fortalecer el sector cinematográfico y acabar con la figura del director-productor.

En otro orden de cosas, se debe señalar que los cambios vividos en esta década también están marcados por la irrupción de la cinematografía autonómica, una iniciativa que busca potenciar la identidad cultural de las comunidades autónomas. De esta manera, dichas instituciones públicas desarrollan una política cultural en la que se comienzan a destinar ayudas y subvenciones al cine realizado dentro de su territorio. Así, aparecen películas rodadas en las lenguas cooficiales, filmadas en dicha comunidad y con las que se potencia la cultura y la identidad de la gente del lugar.

Por otro lado, y atendiendo a la producción nacional de los años 80, se ha podido comprobar que esta década cuenta con una gran variedad de estilos y cineastas. Así, en esta década confluyen directores de la vieja escuela, cineastas de la transición y nuevos realizadores que buscan hacerse un hueco en el panorama cinematográfico español. No obstante, se debe señalar que el 'Decreto Miró' castiga al cine español de géneros, ya que se busca potenciar un séptimo arte más polivalente en el que cada *film* pueda asumir múltiples funciones de mercado. De este modo, se elimina la especificación del producto y se exige una mayor cobertura con la que poder asumir mejor los riesgos de las altas inversiones. En este sentido, y como señala Esteve Riambau (2010) en el libro *Historia del cine español*, dicho decreto elimina "la fabricación en serie de films eróticos o de comedias domésticas que habían sobrevivido de la picaresca legislación en la misma tradición a la que anteriormente habían pertenecido los *spaghetti-westerns*, el cine de terror o la comedia de <<destape>>" (p.

421 – 422). De este modo, directores como Jesús Franco, Mariano Ozores, Javier Aguirre o Francisco Lara Polop ven como su volumen de producción desciende drásticamente.

En otro orden de cosas, cabe destacar que dentro de esta década se estrenan algunas de las grandes películas del cine español como *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1984), *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), *El sur* (Víctor Erice, 1983) o *La Vaquilla* (Luis García Berlanga, 1984), entre otras. Además, y tras varios intentos a lo largo de los 70, en esta década Pedro Almodóvar da el pistoletazo de salida de su aclamada carrera cinematográfica con la película *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980). Así, a lo largo de estos diez años, Almodóvar no duda en provocar, sorprender y en crear controversia con cada una de sus películas, como es el caso de *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Por último, se debe señalar que en 1981, el cineasta José Luis Garci es el primer director español en alzarse con un Oscar en la categoría a la Mejor película de habla no inglesa con *Volver a empezar*. Este galardón supone un gran reconocimiento para los responsables de esta cinta, pero también para todo el cine nacional. Esto supone un gran impulso y fortalece a España dentro de los mercados extranjeros.

Otro aspecto a destacar, es que los cineasta de los años 80 mantienen, al igual que los de las décadas anteriores, el interés por llevar a la gran pantalla las historias recogidas en famosas e importantes novelas, obras de teatro, zarzuelas, leyendas y relatos, entre otros. A modo de ejemplo, se pueden numerar diversas películas como *Extramuros* (Jesús Fernández Santos, 1985), *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987) o *Esquilache* (Josefina Molina, 1989). Además, esta década también centra su cine en temas históricos como son la Guerra Civil española, la República o la posguerra.

En lo que respecta a la práctica a estudio, se debe señalar que en esta década se agrava bruscamente la tendencia negativa de décadas anteriores y solo se estrenan catorce *remakes*, seis menos que en los años 70. Por otro lado, cabe destacar que de estas nuevas películas, once son primeros *remakes*, dos son segundos y uno es un tercero. Atendiendo al debilitamiento del *remake* cinematográfico español, esta investigación atribuye dicha caía al descenso general de la producción cinematográfica nacional entre los años 1983 y 1986, al

cambio en los intereses fílmicos de los espectadores y al deseo de los nuevos cineastas por realizar obras novedosas y completamente distintas a lo ya filmado.

En otro orden de cosas, y profundizando en las cintas a estudio, se debe señalar que existen ciertos *remakes* cinematográficos que incorporan a sus metrajes el color como una mejora técnica respecto a las obras originales, como son *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1982), *Sangre y Arena* (Javier Elorrieta, 1989), *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1989) y *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986). Sin embargo, y en lo que respecta a estas dos últimas obras, cabe destacar que al ser segundos *remakes*, la mejora técnica es respecto a la obra original, y no al primer *remake*, ya que éste ya fue rodado en color.

Por otro lado, y rompiendo con la tendencia de décadas anteriores, aumentan los *remakes* que no basan su argumento en una obra literaria, teatrales o musical, sino que toman como referencia guiones originales. En este sentido, y atendiendo a las películas que sí cuentan con una obra de referencia, se deben señalar películas como *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989), *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989), *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) y *Carmen* (Carlos Saura, 1983). Además, también se estrenan *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1982), que basa su argumento en un relato, y *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1984), que toma como referencia una famosa leyenda catalana.

Por otro lado, y en lo que respecta a los géneros cinematográficos que predominan dentro de esta praxis, se ha podido observar que la comedia continúa siendo un género con mucho éxito, siendo Mariano Ozores su gran valedor, pero también destacan el melodrama y las historias de amor. Además, cabe destacar la obra titulada *Sangre y arena* (José Luis Elorrieta, 1989), ya que recupera un género completamente olvidado por los cineastas de la época como es el taurino. Así, Elorrieta no duda en llevar a la gran pantalla una historia basada en el mundo del toro y las calamidades que atraviesa un torero.

Continuando con el estudio de estas obras, se debe señalar que la gran mayoría de estos *remakes* actualizan sus historias al presente, permitiendo que el espectador se identifique, de forma más directa, con la nueva narración. De este modo, dichos cineastas adaptan ciertas situaciones, modernizan el comportamiento de los personajes y, en algunas ocasiones, realizan pequeñas modificaciones para que la historia encaje en el nuevo espacio

temporal. Sin embargo, existen dos *remakes* que no adaptan su historia al presente, manteniendo el espacio temporal establecido en las obras de referencia, que son *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1982) y *Romanza final* (José María Forqué, 1986).

En otro orden de cosas, cabe destacar que dentro de las obras a estudio en esta década se encuentran cuatro *autoremakes*, tres de ellos realizados por Mariano Ozores y uno por Mario Menéndez. Con respecto a las películas de Mariano Ozores, y como afirma el propio cineasta en su libro *Respetable público: Cómo hice casi cien películas*, la idea de realizar estas obras procede de los productores, quienes pretenden alcanzar el éxito cosechado por las cintas originales. Profundizando en las tres películas de este realizador madrileño, *Unos granujas decentes* (1980), *El pan debajo del brazo* (1984) y *Ya no va más* (1988), se ha podido comprobar que todas ellas mantienen el esquema argumental y los acontecimientos clave de la cinta original. Sin embargo, Ozores no duda en adecuar estas tres historias al presente, adaptando las tramas principales a la sociedad de los años 80. De este modo, dichas obras muestran los cambios sociales, culturales y políticos que ha sufrido España en los últimos años. Además, a través de estas cintas se puede ver el deseo de la sociedad por modernizarse, la llegada de nuevos estilos transgresores y el deseo de libertad de la población. Por otro lado, la ausencia de censura cinematográfica permite incorporar desnudos, violencia, escenas eróticas y tratar temas que antes estaban prohibidos. En este sentido, se puede afirmar que Mariano Ozores logra que el espectador se siente identificado con las situaciones plasmadas en la pantalla, los protagonistas y los actores que dan vida a dichos personajes.

Por otro lado, y atendiendo a la obra de Mario Menéndez, una película de ciencia-ficción titulada *El vivo retrato* (1986), se debe señalar que la obra original de dicho *film* es un cortometraje. Profundizando en este aspecto, y tomando como referencia la clasificación que la investigadora Linda Seger (1993) realiza en su libro *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, este tipo de películas deben ser categorizadas como "Cortometrajes que se rehacen como largometrajes". En lo que respecta a la nueva película de Mario Menéndez, el cineasta asturiano utiliza, como base argumental, un cortometraje rodado en 1980 y dirigido por el propio realizador junto a Fran Vaquero. En este caso, y debido a la naturaleza de este tipo de *remakes*, la obra original sirve como base o punto de partida, a la que posteriormente se le incorporan nuevas tramas, personajes y

acontecimientos, con el objetivo de crear una narración más compleja y acorde su nueva duración.

Como último punto a estudio, esta investigación ha querido incidir en dos de las adaptaciones que Carlos Saura realiza a lo largo de esta década. En este sentido, cabe señalar que ambas piezas forman parte de la trilogía sobre el flamenco que este cineasta oscense desarrolla a lo largo de su carrera. Así, la primera de ella se titula *Carmen* (1983) y se trata de un drama amoroso que narra la historia de una joven gitana y un militar vasco. En esta nueva adaptación, Saura combina la realidad con la ficción, el teatro con el flamenco y el ballet con la vida de los personajes. Así, esta obra es una versión libérrima de la novela de referencia. Además, en 1986 Saura adapta, combinando el cine y el metacine, el famoso ballet de Manuel de Falla titulado *El amor brujo* (1915). En este sentido, el cineasta oscense comienza su nuevo largometraje mostrando los estudios donde están ubicados los decorados de la obra e introduciendo la cámara en una gran nave. No obstante, y tras unos minutos, Saura cierra el plano y lo que antes era algo artificioso y teatral, rápidamente se convierte en el poblado, las calles y el lugar donde los personajes viven. Así, el espectador se olvida de los visto inicialmente y se adentra directamente en la historia.

En definitiva, y como se ha podido comprobar, el *remake* española continúa siendo una práctica cinematográfica en uso, pero carece de la fuerza y el interés despertado en décadas anteriores. A lo largo de los años 80, este tipo de cine deja de interesar a los cineasta de la época, quienes prefieren emprender nuevos caminos lejos de historias ya filmadas. También cabe destacar que el *autoremake* cuenta con una gran presencia a lo largo de esta década, las historias filmadas continúan adaptando su contenido al presente y los cineastas no dudan en adecuar el argumento base a las necesidades del espectador actual.

Unos granujas decentes

- Original: *Una monja y un Don Juan*[239] (Mariano Ozores, 1973)
- Primer *remake*: *Unos granujas decentes* (Mariano Ozores, 1980)

En 1973, el director, guionista y actor madrileño Mariano Ozores estrena su nueva película titulada *Una monja y un Don Juan*. Esta obra, una divertida comedia de enredos protagonizada por Lina Morgan y José Sanzatornil, narra las disparatadas aventuras que vive la hermana sor Cecilia cuando aparece en su vida una banda de ladrones. Además, esta cinta también muestra los numerosos intentos de la protagonista para que estos delincuentes comiencen una buena vida, lejos de los actos delictivos a los que están acostumbrados.

Atendiendo a la cinta a estudio en este epígrafe, y como señala el investigador Jesús García Orts (2014) en su libro *Lina Morgan: de Angelines a Excelentísima Señora*, para la realización de esta obra el cineasta Mariano Ozores decide cambiar su reparto habitual y apostar así por nuevos rostros nacionales (p. 116). Con esta decisión, el director excluye de este proyecto cinematográfico a actores y actrices de la talla de Antonio Ozores, Florinda Chico, Gracita Morales, Laly Soldevilla o Rafaela Aparicio, entre otros. De este modo, y profundizando en el elenco actoral del *film* de 1973, García Orts puntualiza que la gran mayoría de actores y actrices que finalmente trabajaron en este proyecto cinematográfico no eran los que Mariano Ozores había barajado, en un principio, para esta película. De este modo, y como recoge García Orts en su estudio, el cineasta madrileño responsable de la cinta de 1973 contó con las siguientes complicaciones:

> A Lina le acompañan finalmente José Sazatornil Saza haciendo el papel de Eladio asignado en un principio para Andrés Pajares. Lo mismo ocurre con los personajes asignados inicialmente a Pedro Valentín en lugar de José Sacristán interpretando a Fidel, Tomas Zori por Venancio Muro interpretando a Rodolfo, Mari Carmen Prendes fue sustituida por Luisa Sala, a la que inicialmente se le escribió el personaje de sor Ángeles, que lo termina haciendo Kety de la Cámara. […] A Gracita Morales la cambiaron por Pastora Peña, Luis Morris por Alfonso del Real y Maribel Escaño por África Prats (p. 116).

[239] Inicialmente, esta película iba a ser titulada *La monja y el don Juan*.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio en este epígrafe, se debe destacar el trabajo realizado por Mariano Ozores, quien fue el encargado de la dirección de la cinta, del guión de la misma, e incluso, de actuar en ella. Atendiendo al resto de departamentos, José Antonio Cascales, Antón García Abril, Vicente Minaya, Antonio Ramírez de Loaysa y Adolfo Cofiño, fueron los responsables de la producción, la música, la fotografía, el montaje y los decorados empleados en la obra, respectivamente. En relación al reparto actoral de la obra de 1973, y como se ha comentado anteriormente, esta cinta estuvo protagonizada por Lina Morgan, José Sazatornil, Tina Sáinx, Pedro Valentín, Luisa Sala, Emilio Laguna, Pilar Gómez Ferrer, Alfonso del Real, Pastora Pena, Mariano Ozores y Alfonso del Real, entre otros. .

Con esta obra, Ozores presenta una comedia sonora, rodada en color y con una duración de 87 minutos. En lo que respecta a la producción, esta nueva película fue llevada a cabo por al empresa Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas (PICASA).

Atendiendo al argumento de la cinta de 1973, Mariano Ozores narra la historia de sor Cecilia, una monja despistada e ingenua que debe vender dos antiguos códices del siglo XVII. Estos documentos pertenecen a su congregación, y con su venta, se podrán solventar las necesidades económicas por las que el convento está pasando. Por ese motivo, sor Cecilia acude a una tienda de antigüedad, lugar en el que espera que le puedan comprar los libros por una buena cantidad de dinero. Durante la venta de dichos códices, Cecilia coincide con un fraile que se encuentra en una situación parecida a la de la joven. Tras unos minutos de conversación, el fraile no duda en comentarse a Cecilia que él conoce a un coleccionista que podría pagar mucho más dinero por dichos documentos. La noticia alegra a la joven que no duda en acompañar al fraile.

Poco después, la protagonista descubre que en verdad el fraile es un estafador profesional, y que lo único que quiere es comprarle los preciados códices a un precio irrisorio, para posteriormente poder venderlos más caros. No obstante, lo que el estafador y su banda no saben es que sor Cecilia se ha propuesto guiarlos por el buen camino, una complicada tarea que llevará a cabo con la ayuda de su primo Policía.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, esta nueva obra es una nueva comedia cinematográfica, un género fílmico en el que Mariano Ozores tiene una gran

experiencia. De hecho, gran parte de su filmografía pertenece a este tipo de cine. De este modo, el director muestra su maestría dentro de este género, dándole al público lo que quiere ver y sabiendo cómo hacer reír a los espectadores a través de sus divertidas historias.

Profundizando en la obra de 1973, Ozores muestra una película disparatada y alocada, realizada durante los últimos años del franquismo. En ella, se mezcla el cine pseudoreligioso del momento con la comicidad característica del cineasta madrileño. A lo largo del *film*, los espectadores disfrutan de la ternura de sor Cecilia, la picaresca de Eladio y de numerosas situaciones divertidas.

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido destacar la sencillez de la historia narrada en esta cinta, ya que Ozores evita introducir tramas complejas, personajes profundos o situaciones confusas. De este modo, el cineasta madrileño mantiene una narración, a lo largo de todo el metraje, basada en la ternura e inocencia, y en la que se pueden ver personajes carentes de maldad.

Atendiendo a la prensa de la época, el periódico *La Vanguardia Española* (25/11/1973) recoge las palabras del crítico cinematográfico Antonio Martínez Tomás, quien considera que el argumento de la película de 1973 es "muy convencional por no decir disparatadamente inverosímil. Pero, a ratos, hace reír, y en general resulta entretenida" (p. 61). No obstante, Martínez Tomás también es consciente de que "con algo más de imaginación y de rigor artísticos, la cinta podía haber ganado mucho" (p. 61).

Continuando con esta crítica cinematográfica, y atendiendo a los aspectos positivos del *film* de 1973, este experto audiovisual no duda en alabar la interpretación llevada a cabo por la actriz Lina Morgan, a quien considera el personaje clave y principal de toda la narración. Según Martínez Tomás, esta joven actriz "es todo en el film. Su presencia en la pantalla es casi contante, y a ella se deben los principales atractivos de la cinta" (p. 61).

Por otro lado, el periodista Lorenzo López Sancho publica en el periódico *ABC* (20/04/1973) un extenso análisis cinematográfico sobre la obra a estudio en este epígrafe. En él, López Sancho comienza detallando que esta nueva cinta "tiene de todo: de sainete español, de "rufufú" a la italiana, de comedia costumbrista, de parodia hasta componer una

tarta indigesta, pero que hace reír, y mucho, a las gentes sencillas fáciles al cosquilleo de lo cómico en sus más bajas graduaciones" (p. 59).

Profundizando en esta crítica cinematográfica, y a diferencia de las palabras recogidas anteriormente en el diario *La Vanguardia Española*, este periodista considera que la nueva obra fílmica de Mariano Ozores comienza de una manera correcta, siendo un "divertido punto de partida, ágilmente planteado en toda su primera secuencia, pero que luego va de dislate en dislate, perdiendo consistencia no sólo argumental, sino humana, hasta convertir a todos los personajes en vacías caricaturas" (p. 59). Continuando con esta valoración, este diario incide en la ingenuidad presente en la historia y en el tono blanco del argumento.

En lo que respecta al personaje protagonista, López Sancho asegura que sor Cecilia se convierte, poco a poco, en un "tópico lleno de contradicciones exasperantes" (p. 59). Según este experto cinematográfico, la joven protagonista "es una inocente ignorante de todo lo de este mundo que milagrosamente todo lo sabe, lo mismo de Bolsa que de automovilismo, y que encuentra en la madre superiora de su convento una comprensión y una manga ancha para las reglas que debe de ser muy posconciliar" (p. 59). Como último punto a destacar, López Sancho realiza una conclusión final en el que se alaban los aspectos materiales del *film*, se critican ciertos errores en el montaje, los cuales se achacan a los descuidos o a las prisas con las que se realizó esta obra, y se concluye dicha valoración asegurando que esta película está "apuntada al más bajo y generalizado consumo" (p. 59).

Como se puede comprobar, la nueva película de Mariano Ozores recibe críticas muy dispares, con puntos de vista totalmente contrapuestos. No obstante, y a pesar de las diversas opiniones, el *film* de 1973 obtuvo una buena acogida por parte del público. Atendiendo a los datos cuantitativos, y como señala el investigador García Orts (2014), esta película logró un total de 939.859 espectadores y obtuvo "una recaudación de 171.232, 47 € (28.490.519 pesetas) en total desde su estreno oficial" (p. 116).

Por otro lado, en 1980, el cineasta madrileño Mariano Ozores estrena su nueva película titulada *Unos granujas decentes*. Cabe destacar que esta obra, una coproducción

hispano mexicana[240] protagonizada por María Victoria y Antonio Ferrandis, basa su argumento en la cinta de 1973 analizada anteriormente.

Atendiendo a la realización de esta película, y como señala Mariano Ozores (2002) en su libro *Respetable público: Como hice casi cien películas*, fue la productora madrileña Ízaro Films la empresa responsable de llevar a cabo este nuevo proyecto cinematográfico, ya que fue esta compañía la que le propuso la idea al cineasta. Además, Ozores asegura que esta cinta es su segundo[241] *remake* cinematográfico, el cual no sería el último de su filmografía (p. 229).

En lo que respecta al equipo técnico y artístico de la obra de 1980, y al igual que ocurrió con la cinta de 1970, Mariano Ozores fue el encargado de la dirección y del guión de la misma, ocupando así dos importantes puestos dentro de la realización de este metraje. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Alejandro Ulloa, Antonio Ramírez de Loaysa y Alfonso Agullo fueron los responsables de la fotografía, el montaje y la música de la obra, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por María Victoria, Antonio Ferrandis, Pompín Iglesias, Bárbara Rey, Arturo Alegro, Mari Carmen Prendes, Manuel Zarzo, Clara Benayas y Rafaela Aparicio, entre otros.

Con esta cinta, Ozores se adentra de nuevo en el género cómico, presentando una divertida película sonora, rodada en color y con una duración de 88 minutos[242]. Por otro lado, y atendiendo a las productoras encargadas de este proyecto cinematográfico, las empresas responsables de dicha obra fueron Televicine S.A. de C.V e Ízaro Films.

Profundizando en el argumento de esta coproducción entre España-México, Ozores comienza su nuevo proyecto cinematográfico mostrando la llegada a España de sor María Guadalupe, una joven monja latinoamericana que viaja desde México para instalarse en un convento madrileño perteneciente a su congregación religiosa. Tras las primeras escenas, el espectador puede comprobar que sor María es una monja que tiene la habilidad innata de meterse en todos los líos posibles, y aparecer de la forma más inoportuna posible en el lugar

[240] En México la obra se titula *Sor Metiche.*
[241] El primer *remake* realizado por Mariano Ozores fue *Fin de semana al desnudo* (1974).
[242] Cabe destacar que la copia mexicana de esta obra tiene una duración mayor, siendo de 95 minutos su metraje.

menos adecuado. Debido a esto, la joven vivirá una serie de malentendidos, situaciones cómicas y multitud de enredos a lo largo del *film*.

Paralelamente, el convento al que viene a vivir sor María se encuentra sumergido en una importante crisis económica, ya que un hombre de negocios intentará adquirirlo, desalojando previamente a las monjas que habitan en él. Una vez que la protagonista descubre lo que está ocurriendo, no duda en ayudar a sus hermanas, buscando cualquier solución que arregle la situación económica que están viviendo en el convento. Durante estos complicados momentos, la joven se encuentra con una banda de ladrones que desean asaltar el nuevo hogar de la protagonista y así poder robar los valiosos objetos que la congregación posee. No obstante, y a pesar de las malas intenciones de dichos delincuentes, sor María no duda en ayudarlos, llevándolos de nuevo por el buen camino.

Finalmente, la joven sor María logra su objetivo principal, y el convento no será comprado por nadie. Concluida su misión, la protagonista debe continuar su camino, en esta ocasión, en dirección a África.

Con esta nueva obra, Mariano Ozores continua su carrera cinematográfica dentro del género cómico, presentando una divertida comedia de enredos disparatados protagonizada por una joven monja y un grupo de ladrones con mucha picaresca y muy poca maldad. En este *film*, Ozores vuelve a combinar varios elementos religiosos (monjas, conventos, …) con su propia y característica comicidad, presentando así un metraje entretenido y divertido para todos los públicos.

Por otro lado, y al igual que en la cinta de 1972, la historia desarrollada en esta nueva cinta es sencilla y sin grandes pretensiones, lo que facilita su visionado y su comprensión. Con ella, Ozores pretende que el espectador se entretenga y pueda así olvidar sus preocupaciones diarias. Para ello, este cineasta evita introducir complicadas tramas narrativas que dificulten o enmarañen el transcurso de la historia.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación profundizará en las semejanzas y diferencias existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambas

piezas son idénticas, ya que sus imágenes son en color, están dentro del cine sonoro español, pertenecen al mismo género cinematográfico y su duración es muy similar.

Por otro lado, y a pesar de que las tramas principales de estas dos películas transcurren en Madrid, manteniendo así el mismo espacio geográfico, el periodo temporal en el que estas cintas se desarrollan es distinto. En este sentido, y al representar, cada una de ellas, la actualidad de la época en la que fueron filmadas, la obra original retrata la sociedad, la cultura y la situación política de la España de los años 70, mientras que la segunda película muestra la España de principios de los años 80.

Profundizando en los personajes principales, estas dos narración mantienen y respetan a los mismos protagonistas, pero dependiendo de la obra tienen un nombre u otro. De este modo, sor Cecilia, Eladio, Encarna y Fidel pasan a llamarse sor María, Andrés, Violeta y Jalisco, respectivamente. No obstante, y a pesar de dicha alteración, cabe destacar que estas dos obras respetan las personalidades de cada uno de estos personajes, su desarrollo argumental dentro de la historia y sus tramas personales.

Continuando con los personajes de estas dos obras, y atendiendo a las modificaciones llevadas a cabo en el *film* de 1980, se debe señalar que el papel de don Carlos, responsable de la tienda de antigüedades a la que acuden los protagonistas en la obra de 1973, es interpretado por una mujer llamada Rosalía en la película de 1980. Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes de la cinta original eliminados en este nuevo proyecto cinematográfico, Mariano Ozores suprime a Germán, Rodolfo y Loli, e incorporar a Manolo, Julio y Federico.

Atendiendo a las semejanzas argumentales, y como se ha comprobado a lo largo de este epígrafe, estas dos obras cuentan una misma historia, ya que ambas utilizan una estructura narrativa común en la que también están recogidos los acontecimientos claves de la acción principal. De este modo, y a pesar de que se produzcan cambio o incorporaciones, el esquema base sobre el que se sustentan estas dos narraciones permanece intacto.

Profundizando en dichas semejanzas, se debe señalar la existencia de una joven e ingenua monja que siempre se mete en líos; los problemas económicos del convento donde vive la protagonista; el interés de la joven por ayudar a solventar esta complicada situación monetaria; la aparición de una banda de ladrones; los deseos de la joven de llevar a los

delincuentes por el buen camino; la venta de objetos religiosos para solventar los problemas del conventos; las diversas estafas que se realizan a lo largo del metraje; y la bondad de la protagonista en todas las situaciones de la obra.

Como se puede comprobar, estas dos narraciones no sólo comparten tramas narrativas, sino que también se mantienen y respetan los comportamientos, las personalidades y los sentimientos correspondientes a los personajes protagonistas de dichas obras cinematográficas.

Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas de la cinta de 1973 que han sido eliminadas en este nuevo metraje, Mariano Ozores suprime varios intentos de robo; las escenas con la familia de Eladio; la trama de la hija del jefe de la banda; la fiesta que organizan los ladrones para asustar a la joven monja; la escena del hotel y el chantaje; y la detención que sufren los protagonistas de la obra después de celebrar una fiesta en cada de los atracados.

Profundizando en las modificaciones narrativas realizadas en la cinta de 1980, esta investigación ha decidido agruparlas en cuatro grandes bloques, con el fin de analizar mejor dichos cambios. En primer lugar, y teniendo en cuenta el origen de la protagonista, la cinta de 1973 presenta a una monja de nacionalidad española, mientras que en el *film* de 1980 es mexicana. Este personaje es una joven que viaja a España para instalarse en uno de los conventos pertenecientes a su congregación. Además, y a diferencia de la película original, este nuevo personaje sabe cantar, una cualidad que será clave a la hora de ganar el dinero necesario para solventar los problemas económicos del convento. Prosiguiendo con la trama personal de la hermana sor Cecilia/María, se debe señalar que en la película de 1980 el primo de la joven no es Policía y, por lo tanto, no ayuda a la susodicha a encaminar a los ladrones por el buen camino.

Por otro lado, también se verá alterada la trama familiar de Eladio/Andrés, el jefe de la banda de ladrones. En la película de 1973, Mariano Ozores muestra como este hombre regresa con su familia al final de la película. Además, la joven Encarna, único miembro femenino de la banda, es hija de dicho personaje. Sin embargo, en la cinta de 1980, estas tramas familiares no existen, eliminando el parentesco de la joven con el cabecilla de la banda. Continuando con el personaje de Encarna/Violeta, se debe señalar que al final de la

obra de 1980 la joven abandona la banda con el objetivo de cambiar de vida, una decisión ausente en la cinta original.

En lo que respecta al tercer bloque, esta investigación debe incidir en los problemas económicos del convento religioso en el que viven las protagonistas en la obra original. De hecho, una vez que se termine el dinero, las monjas que viven en él tendrán que abandonarlo. Sin embargo, en la cinta de 1980 existe un comprador que está interesado en dicho lugar y no duda en hacer todo lo posible para quedarse con él. Además, este personaje cuenta con el apoyo del dueño de la propiedad, quien también quiere echar a las monjas.

Por último, destacar que la obra original muestra varios intentos de robo por parte de la banda en diferentes lugares. Sin embargo, en la película de 1980, Mariano Ozores sustituye todos esos pequeños hurtos por un robo más grande y laborioso que tendrá lugar en el convento de la protagonista.

En cuanto a las novedades narrativas, la cinta de 1980 incorpora los momentos musicales de la protagonista, el concurso de canto al que se presenta sor María, el intento de atraco al bar, las escenas del falso administrador, el interés por la comprar del convento y los nuevos problemas económicos de la congregación. Además esta obra también recoge la llegada de sor María a España, sus secuencias en el aeropuerto, la conversación entre la joven feligresa y Violeta, el robo de las cartas, la nueva vida que decide emprender Violeta lejos de la mala vida y el nuevo destino de la protagonista religiosa hacia tierras africanas.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que ambas cintas narran una misma historia a pesar de las modificaciones e incorporaciones que el cineasta Madrileño realiza a lo largo de estos dos proyectos cinematográficos. En este sentido, Ozores toma como referencia el esquema argumental de la cinta original y los acontecimientos clave de la misma, adaptándolos a la actualidad y a las necesidades del público de la época. Así, esta investigación establece que la obra de 1980 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1973 dirigida por Mariano Ozores. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

La tía de Carlos

- Original: *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967)
- Primer *remake*: *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1982)

En 1967, el director y guionista madrileño Augusto Fenollar estrena su nueva película titulada *La tía de Carlos en minifalda*. Esta cinta, una comedia divertida y alocada protagonizada por Cassen[243], Adrián Ortega y Gustavo Re, basa su argumento en una famosa pieza teatral titulada *Charley's Aunt* escrita por Brandon Thomas. Cabe destacar que el estreno de esta obra de teatro tuvo lugar en el Theatre Royal de Suffolk en 1892, para posteriormente trasladarse a Londres donde alcanzaría casi 1.500 representaciones.

Profundizando en esta pieza, Brandon Thomas presenta una farsa teatral estructurada en tres actos y ambientada en el Oxford de la época. En ella, se narra la historia de Jack y Charley, dos jóvenes universitarios que esperan impacientes la llegada de la tía de Charley, una viuda rica brasileña llamada Donna Lucia d'Alvadarez. Durante su estancia en tierras británicas, esta mujer conocerá por primera vez a su sobrino y a su novia, una joven llamada Amy Spettigue. No obstante, en el último momento, Donna cancela su visita y debe ser Babbs, uno de los mejores amigos de los protagonistas, quien se haga pasar por ella. A partir de ese momento, Babbs tendrá que hacer frente a varios pretendientes que desean quedarse con el dinero de la supuesta tía. Finalmente, llega por sorpresa la auténtica Donna Lucia y su sobrina adoptada que, además, es un antiguo amor de Babbs. Tras explicarle todo lo ocurrido a la verdadera tía, la historia finaliza con un desenlace positivo en el que todos los personajes terminan emparejados.

Continuando con el estudio de esta obra, se debe señalar que en 1897, el dramaturgo y empresario teatral conquense Celerino Palencia, bajo el seudónimo de Pedro Gil, publica la traducción al castellano de dicha pieza con el título de *La tía de Carlos*. Cabe señalar que la única diferencia con el original es que los nombres de los personajes se adecúan al público español, pasando a llamarse Carmen, Ana, Carlos, Telesforo, don Francisco y doña Lucía.

Por otro lado, en 1967, el cineasta madrileño Augusto Fenollar estrena su nueva película titulada *La tía de Carlos en minifalda*. Esta obra, una divertida y entretenida comedia

[243] El nombre original de este actor y humorista barcelonés era Castro Sendra Barrufet. No obstante, él era como Cassen.

protagonizada por Cassen, Adrián Ortega y Alady, basa su argumento en la obra de teatro titulada de igual forma y escrita por Brandon Thomas en 1892. Cabe señalar que esta cinta es la primera adaptación nacional de dicha pieza teatral y la tercera[244] película de ficción que Augusto Fenollar realiza como director cinematográfico. No obstante, se debe aclarar que, como afirma establece el propio cineasta en los títulos de crédito de su película, Fenollar realiza una "adaptación libre" de la "obra millonaria de Brandon Thomas". En este sentido, el director sostiene que su nuevo trabajo es una versión inspirada libremente en la pieza teatral de referencia, adecuando la historia a sus intereses y a su punto de vista.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Augusto Fenollar, director del *film*, y el Ignacio F. Iquino, guionista y productor de la obra. En lo que respecta al resto de departamentos, Enrique Escobar, Aurelio G. Larraya y Luis Puigvert fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral de la obra de 1967, este largometraje estuvo protagonizada por Cassen, Adrián Ortega, Alady, Gustavo Re, Maite Brik, Monika Kolpek, Maika, Silvia Tortosa, Marisa Paredes, Salvador Vives, Irene D'Astrea y Antonio Mayans, entre otros.

Con esta película, Fenollar presenta una comedia divertida y amena, rodada en color y con una duración 94 minutos. En otro orden de cosas, la producción y la distribución de este largometraje estuvo a cargo de la empresa nacional I.F.I.S.A.

Profundizando en el argumento de esta obra Fenollar narra la historia de Telesforo, un músico que toca para entretener a los turistas en el hotel en el que se alojan Carlos, su primo Pepe y sus parejas. Además, la rica tía de Carlos, doña Lucía, tiene prevista su llegada desde Brasil para conocer a la novia de su sobrino. Ante el retraso de su tía, Carlos pide a Telesforo que se haga pasar por ella. A pesar de las reticencias iniciales, éste acepta. Poco a poco, el joven descubre que la falsa tía cosecha grandes pasiones entre los hombres del hotel, una situación que incomoda al susodicho y que provoca un gran número de escenas cómicas. A medida que avanza la película, la historia se complica hasta que finalmente todo se descubre con la llegada de la verdadera tía.

[244] Las dos primeras son *La historia de Bienvenido* (1964) y *El tesoro del castillo* (1964).

Como se ha podido comprobar, la película de 1967 es una versión libre y actualizada de la famosa comedia teatral de 1892. Con ella, Fenollar narra una historia sencilla, sin gran pretensiones y carente de toda complejidad narrativa. De este modo, el cineasta madrileño realiza una obra simple y divertida, con la que entretener y hacer reír al espectador.

Atendiendo a las tramas principales de esta obra, y como señalar el investigador Ángel Comas (2001) en su tesis doctoral *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, en esta película "figuran una vez más dos de las constantes de la mayoría de comedias vodevilescas y de bastante melodramas de Iquino; el travestismo y las confusiones de personalidad" (p. 301). Además, cabe señalar que este largometraje también cuenta con tramas amorosas, intentos de seducción, múltiples situaciones cómicas y escenas musicales.

Por otro lado, y atendiendo al planteamiento narrativo de esta obra, Fenollar otorga todo el peso argumental de la cinta al actor barcelonés Cassen, llegando a incorporarlo en casi todas las escenas. A pesar de que el artista catalán muestra todas sus habilidades, registros y destrezas cómicas, dicha sobreexposición llega a cansar al público y a empequeñecer el trabajo del resto de actores. En este sentido se expresa el investigador Ángel Comas (2001), quien afirma que esta película estaba pensada "para el máximo lucimiento de Cassen, […] cómico de la casa y una estrella del humor español" (p. 301). No obstante, este investigador también señala que la obra "aumentó la presencia de los cómicos que le acompañan, todos ellos con mayor experiencia en las pasarelas de las revistas que en el cine" (p. 301).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista J. Escudero publica para el diario *La Vanguardia Español* (20/09/1967) un breve análisis acerca del nuevo trabajo cinematográfico realizado por Augusto Fenollar. En este artículo, Escudero critica la excesiva presencia en pantalla del actor catalán Cassen, y la forma en la que el cineasta madrileño le otorga todo el peso narrativo de esta obra. Este hecho provoca que el actor haya "tenido que acudir a sus recursos, muchos de los cuales están ya muy repetidos, obteniéndose numerosas escenas y aun situaciones forzadas" (p. 29). Además, esta decisión ha provocado que el resto de personajes queden desdibujados, ya que todas las situaciones de la cinta giran en torno a una misma persona. En otro orden de cosas, Escudero también considera "increíble que estas alturas todavía se realicen filmes como el de "La tía de Carlos en minifalda", en la que se

percibe una notable penuria de medios económicos, acudiéndose a la publicidad de una forma atrevida" (p. 29).

Por otro lado, y continuando con las valoraciones recogidas por la prensa de la época, el diario *ABC* (23/09/1967) afirma que los espectadores pasarán "un rato bastante divertido con este film, al que contribuyen tanto el guionista como el director Augusto Fenollar y el celebrado intérprete del humor Cassen" (p. 71). Además, este periódico sostiene que dicho largometraje es "un espectáculo divertido, en el que los trucos empleaos logran sobradamente su propósito de provocar la risa, hasta contar con un considerable número de "gags", muy ocurrentes y de seguro efecto ante el público" (p. 71).

Profundizando en los múltiples ejemplares del periódico *ABC*, esta investigación ha encontrado una nueva crítica cinematográfica acerca de la obra de 1967, publicada el 16 de septiembre de ese mismo año. En ella, este diario asegura que la película de Augusto Fenollar fue hecha para el lucimiento del actor barcelonés Cassen. Según dicha publicación, esta adaptación no será la mejor versión realizada de la obra de teatro de Brandon Thomas, ya que cuenta con un "guión de pobre recuerdos y dirección de escasa habilidad, que no hace ningún favor a los actores" (p. 89).

No obstante, y atendiendo al número de espectadores, el investigador Jeroen Vandalee (2015) sostiene que la nueva obra de Fenollar llegó a conseguir un total de 1.828.725 espectadores (p. 195), lo que supone unas cifras notables teniendo en cuenta los datos del cine nacional de la época.

Por otro lado, en 1982, el director y guionista madrileño Luis María Delgado estrena su nueva película titulada *La tía de Carlos*. Esta obra, una comedia de enredos y divertidas situaciones delirantes protagonizada por Paco Martínez Soria[245], Rafael Alonso y Luis Barbera, también basa su argumento en la pieza teatral titulada *Charley's Aunt* (Brandon Thomas, 1892). Por tanto, con esta cinta Delgado realiza la segunda adaptación cinematográfica de dicha obra teatral. En este sentido, y como señalan los títulos de crédito de este nuevo largometraje, la película de 1981 utiliza como base argumental "la obra de Brandon Thomas" y también "la versión teatral de Dionisio Ramos". Esta aclaración permite

[245] Esta obra fue el último trabajo cinematográfico del actor aragonés, ya que Paco Martínez Soria fallece pocas semanas después del rodaje de esta cinta.

conocer las piezas teatrales que el cineasta madrileño utiliza como fuentes de referencia. De este modo, se ha podido comprobar que Delgado parte de la obra original y de una adaptación teatral posterior.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva cinta, se debe destacar el trabajo de Luis María Delgado, director del proyecto, y el de Vicente Coello, guionista del mismo. Además, y atendiendo al resto de departamentos, Gregorio García Segura, Manuel Rojas, José Luis Matesanz y León Revuelta fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la dirección de arte de esta obra, respectivamente. Por último, y en lo que respecta al elenco actoral de esta obra, la película de 1982 estuvo protagonizada por Paco Martínez Soria, Rafael Alonso, Luis Barbero, María Luisa Bernal, Rafael Hernández, María Kosty; Carmen Lozano; Ricardo Merino; Mary Paz Pondal y María Luisa Ponte, entre otros.

Con este largometraje, Delgado presenta una divertida comedia, rodada en color y con una duración de 99 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción del *film*, la empresa en llevar a cabo esta obra fue la compañía Filmayer, quien también sería responsable de la distribución de la misma.

Atendiendo al argumento de esta obra, Delgado narra la historia de Carlos, un joven que pretende casarse con su novia en cuanto su multimillonaria tía brasileña llamada doña Lucía Castello vuelva a España. Sin embargo, ésta se retrasa y Carlos propone a su amigo el actor cómico Fermín Recuero que se haga pasar por la susodicha. No obstante, lo que ellos no saben es que la verdadera tía lleva un tiempo en la península observando los pasos de su sobrino para saber si verdaderamente es su digno heredero. Finalmente, y tras una serie de vicisitudes, Carlos consigue la bendición del tutor de su novia y el apoyo de su tía para poder casarse con su enamorada

Un aspecto importante de esta nueva adaptación es la actualización que el director madrileño realiza de la historia original, plasmando la evolución social del momento y reflejando una España más moderna y libre. No obstante, y a pesar de dichos cambios, la figura de la mujer continua siendo secundaria y, en esta ocasión, se utiliza como un complemento del hombre.

En otro orden de cosas, se debe señalar que todo el peso narrativo de esta nueva obra está sobre el personaje de Fermín, un joven y divertido cómico interpretado por Paco Martínez Soria. En este sentido, Delgado repite la fórmula utilizada en la cinta de 1967. Así, el cineasta madrileño apuesta, prácticamente en todas las escenas, por uno de los actores de moda de la época. Este planteamiento busca atraer al mayor número de espectadores a las salas de cine.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *ABC* (20/03/1982) recoge las palabras del crítico e historiador cinematográfico César Santos Fontenla, quien bajo las iniciales C.S.F., analiza la obra a estudio en este epígrafe. Según Santos, esta obra es el "vehículo apropiado para el lucimiento del actor protagonista, lleno de trucos y golpes de efecto, en el que, de algún modo, todo vale si se aceptan las reglas del juego" (p. 42). Por otro lado, este experto cinematográfico no duda en destacar el toque disparatado e ilógico del que está compuesta la historia base de esta cinta, asegurando que sería imposible "pedir rigor y credibilidad a algo que, si ya resulta difícil aceptar en un escenario, sería disparatado dar como bueno en la pantalla, en la que la cámara no perdona ciertas convenciones" (p. 42).

Continuando con esta crítica, Santos Fontenla incide en la actualización que sufre el argumento original, traslado la historia a Alicante y contextualizándola entre la alta sociedad del lugar. En lo que respecta a los elementos estéticos de la cinta, este periodista asegura que en la nueva obra de Luis María Delga se "ha optado por la vía del naturalismo y no por la del disparate, (provocando) […] una extraña sucesión de escenas cuya única finalidad es dar a Martínez Soria ocasión de emplear todos sus recursos" (p. 42). Como último punto, y a modo de resumen, Santos Fontenla sostiene que esta obra "es un producto que a nadie engaña y que, en consecuencia, se toma o se deja" (p. 42).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, se profundizarán en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si la cinta de 1982 es un *remake* cinematográfico, o no, de la obra de 1967 dirigida por Augusto Fenollar. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos películas son cintas sonoras, rodadas en color, pertenecientes al género de la comedia y cuyo argumento se basa en una obra de teatro común. Además, también cuentan con una duración muy similar, aunque la de 1982 tiene un metraje más largo.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estos largometrajes reflejan épocas distintas, mostrando la actualidad del momento en el que fueron filmados. De este modo, y debido a los más de quince años de diferencia entre ambas cintas, el nuevo trabajo cinematográfico de Luis María Delgado plasma grandes cambios sociales, políticos y culturales con respecto a la obra original de 1967.

Profundizando en dichos cambios, la película de 1982 retrata una sociedad moderna, actual y con grandes inquietudes. A nivel estético, esta cinta presenta nuevos estilos de ropa, peinados, medios de transporte, modelos de coches, elementos arquitectónicos y otros avances tecnológicos. Además, y en lo que respecta a la moral social, Delgado muestra cambios en la forma de entender el matrimonio y una mayor libertad sexual. De este modo, la obra de 1982 refleja la situación actual de la sociedad española de dicho momento y deja atrás las limitaciones impuestas por parte del régimen franquista.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la estructura narrativa de estos dos proyectos cinematográficos, se ha podido observar que ambas cintas tienen un desarrollo cronológico y lineal, carente de saltos en el tiempo. No obstante, cabe destacar que la obra de 1967 muestra, de forma breve y esporádica, los pensamientos que tiene el personaje de Telesforo en momentos puntuales del metraje. Estas imágenes se asemejan a los fotogramas de las películas mudas, llegando a incorporarse varios intertítulos donde se explican las acciones que transcurren en dichas escenas.

En lo que respecta a los personajes principales, estos dos *films* mantienen a los mismos protagonistas. De este modo, Carlos, Ana, doña Lucía, Irene, don Francisco y don Servando están presentes en ambas narraciones. No obstante, cabe destacar que en la obra de 1982 se modifica el nombre de ciertos personajes de la cinta original. Así, Telesforo, Carmen y Pepe pasan a llamarse Fermín, Laura y Alberto, respectivamente. Sin embargo, estas modificaciones no afectarán a las tramas personales de cada uno de ellos, ni a sus arcos argumentales o personalidades, siendo todos elementos iguales en ambos *films*.

Por otro lado, se debe señalar que el director Luis María Delgado suprime del metraje original a varios personajes secundarios entre los que se encuentran la banda de músicos en la que canta Telesforo, la mujer alemana que se hospeda en el mismo hotel que los protagonistas, y la camarera que interactúa en varias ocasiones con los jóvenes. En lo que

respecta a las incorporaciones, la cinta de 1982 presenta a Pepa y Antonio, dos nuevos personajes que contarán con un peso secundario en esta nueva narración.

En otro orden de cosas, y profundizando en las semejanzas argumentales, se debe señalar que estas dos obras muestran una misma historia, ya que ambas parten de un esquema narrativo común basado en la pieza teatral de referencia. En este sentido, y a pesar de que las tramas secundarias y las localizaciones empleadas en cada una de ellas sean completamente distintas, Fenollar y Delgado mantienen una estructura argumental en la que se encuentran recogidos una serie de acontecimientos claves que permanecen invariables a lo largo de estas dos cintas. Así, en ambas películas se narra la historia de dos jóvenes y sus parejas. Uno de ellos espera la visita de su tía, una multimillonaria brasileña, para poder casarse con su novia. Sin embargo, la tía no aparece y éste convence a un amigo para que se haga pasar por ella. Tras diferentes situaciones cómicas protagonizadas por pretendientes de la falsa tía, la verdadera aparece y todo se aclara.

Profundizando en las modificaciones argumentales, se debe señalar que ambas obras transcurren en lugares completamente distintos, ya que la película de 1964 se desarrolla en un complejo hotelero, mientras que la cinta de 1982 en un chalet. Además, el personaje de Telesforo/Fermín deja de ser cantante, como en la pieza original, para ser actor, y la fortuna económica de doña Luisa ya no proviene del tabaco, sino del café. En lo que respecta al final, la película de 1967 muestra a Telesforo e Irene fugándose juntos en un coche, una huida que es suprimida en la nueva obra de Delgado.

Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Delgado suprime todas aquellas escenas vinculadas al complejo hotelero, las actuaciones de la banda de Telesforo, la conferencia de sopas a la que acuden los protagonistas, las fiestas en los tablaos flamencos, el concurso de tarta y las interrupciones de la empleada del hotel. También se suprime la presencia de la joven alemana que se hospeda en el mismo hotel que los protagonistas, y las carreras por los pasillos y las habitaciones buscando los complementos para que Telesforo se disfrace de la tía Lucía.

En lo que respecta a las incorporaciones de la película de 1982, Delgado introduce escenas que transcurren en el chalet de los protagonistas, la presencia de doña Lucía en el banco, así como su llegada al aeropuerto, y sus paseos con Irene por el parque, la trama del

castillo al que deben acudir don Servando y Fermín disfrazado de Lucí, las escenas del supuesto hermano gemelo de la recién llegada, y la historia de amor entre Fermín y la joven Irene.

Una vez finalizado el análisis comparativo entre estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas películas narran una misma historia, a pesar de que cada una de ellas se adapta a su tiempo, reflejando la sociedad de la época. No obstante, el hecho de modificar las tramas secundarias no altera los arcos argumentales de los personajes principales, ni modifica el mensaje base de la narración. De este modo, esta investigación establece que la película de 1982 es un *remake* de perspectiva de autor de la cinta de 1967 dirigida por Augusto Fenollar.

En otro orden de cosas, y antes de concluir con este apartado, se debe señalar que los investigadores Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), autores del libro *Biblioteca del cine español*, contemplan la posibilidad de que en 1918 se realizase una primera adaptación cinematográfica de la pieza teatral de Brandon Thomas. Esta nueva obra habría estado dirigida por Julio Roesset y llevaría por título *La tía de Pancho*. Atendiendo al guión de la misma, estos investigadores barajas distintas posibilidades respecto a su autoría. La primera de ellas considera que el autor es Carlos Arniches, una teoría que apoyan otras fuentes de información[246]; por otro lado está la opción de que fuera Ceferino Palencia[247], responsable de la traducción de la obra teatral de referencia; y por último, se baraja la posibilidad de que el guión de esta obra fuese una creación del propio director del *film*[248] (p. 144).

Sin embargo, esta tesis doctoral debe descartar debe descartar dicha obra de 1918 ya que ésta guarda unas enormes diferencias con las otras dos obras inspiradas en la pieza teatral de referencia. Esto se debe a que esta investigación ha conseguido acceder a una detallada sinopsis argumental recogida en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (07/09/1919) Así, en un artículo firmado bajo la iniciales X. de Z. se describe en profundidad la historia que Roesset traslada a la gran pantalla a finales de los años 10.

[246] Martínez, J. (1992) *Los primera veinticinco años del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
[247] La publicación de la obra de teatro la realiza bajo el pseudónimo de Pedro Gil.
[248] Base de datos del ICAA – Instituto de la cinematografía y las artes audiovisuales.

La leyenda del tambor

- Original: *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948)
- Primer *remake*: *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1982)

En 1948, el director, guionista y productor barcelonés Ignacio F. Iquino estrena su nueva película titulada *El tambor de Bruch*. Esta obra, un drama bélico protagonizada por Ana Mariscal y Carlos Agostí, basa su argumento en una famosa leyenda popular creada a partir de los acontecimientos ocurridos en 1808 durante la Guerra de la Independencia Española.

Atendiendo a este conflicto bélico, se debe señalar que dicha guerra tuvo lugar entre 1808 y 1814, un periodo de tiempo donde España, Reino Unido y Portugal se enfrentaron al Primer Imperio francés. El motivo por el que tuvo lugar este conflicto militar fue la ocupación que sufrió España por parte de las tropas napoleónicas, quienes pretendían que José Bonaparte, hermano de Napoleón, ocupase el trono español.

No obstante, los acontecimientos vinculados a estas dos obras cinematográficas se desarrollan en la localidad barcelonesa del Bruch, ubicada en la comarca catalana de La Noya. En dicho lugar, se producen dos enfrentamientos entre las tropas españolas y las francesas, en apenas diez días de diferencia. En ambas ocasiones, el ejército español logró que los invasores retrocediesen, y dificultar así la llegada de los invasores a Manresa.

Profundizando en la leyenda popular que atañe a este epígrafe, esta investigación tomará como referencia las palabras recogidas por los investigadores José Gregorio Cayuela y José Ángel Gallego (2008) en el libro *La Guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España (1808 – 1814),* quienes resumen de la siguiente forma la famosa historia popular:

> En el avance de los imperiales, el general Schwartz se encontró con una fuerte resistencia armada en el paso montuoso del Bruch a raíz de la presencia de los somatenes, quienes en su enconada defensa iban acompañados por el referido tambor. Con el retumbar del sonido de aquel objeto entre los farallones y riscos del Bruch, se produjo un grave engaño sobre los franceses, pues al multiplicarse su potencia en

> ilusión auditiva, fruto del eco, pensaron que estaban siendo atacados por efectivos muy superiores. Las tropas de Schwartz comenzaron a retroceder en debandada, no pudiendo aquel general reagruparlas, ya que los somatenes en su feroz denuedo se les figuraron vanguardia de regimientos más numerosos procedentes del Ejército regular. El enconamiento de la lucha y la chanza provocaron al fin el repliegue de los imperiales, quienes acabaron regresando a sus acuartelamientos. La cuestión haría sonrojar posteriormente a los franceses y serviría de paradigma de resistencia popular a los españoles (p. 135).

Continuando con esta leyenda, cabe destacar que las fuentes consultadas aseguran que la persona encargada de propiciar los valientes golpes que obligaron a retroceder al ejército francés fue un joven tamborilero llamado Isidro Llusá y Casanovas. Este muchacho, nacido en Sampedor y perteneciente a una familia humilde de labradores, comenzó a ser conocido, después de lo ocurrido en la montaña, como El tamborcillo de San Pedor.

Antes de profundizar en las dos obras a estudio en este epígrafe, se debe señalar que la historia recogida anteriormente está categorizada como una leyenda, ya que los datos vinculados a ella, los acontecimientos que se narra y las personas que están presentes en dicha historia, carecen de autenticidad, debido a que no se ha podido demostrar que dichos actos sucediesen de verdad.

Por otro lado, y en lo que respecta a la presencia de esta leyenda en la literatura histórica, se ha podido comprobar que existen varias obras de teatro, zarzuelas, novelas y colecciones infantiles que utilizan dicho acontecimiento como base para sus argumentos. No obstante, y en relación al terreno cinematográfico nacional, esta historia popular ha sido base argumental de hasta tres películas: *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1947); *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1981) y *Bruc, el desafío* (Daniel Benmayor, 2010)[249].

Atendiendo a la cinta de 1947, y como se ha comentado anteriormente, Ignacio F. Iquino fue el primer director que trasladó al cine la famosa leyenda del tamborilero de Bruch. En esta ocasión, el cineasta catalán combina los hechos históricos acontecidos durante la

[249] La película de 2010 dirigida por Daniel Benmayor y titulada *Bruc, el desafío*, no será analizada en esta tesis doctoral, ya que se centra en los acontecimientos ocurridos después de que el joven catalán lograse la retirada de las tropas francesas gracias al ruido de su tambor. De este modo, Benmayor no profundiza en el famoso hecho que recoge la leyenda, sino que se interesa por lo ocurrido inmediatamente después.

Guerra de la Independencia con el romance que viven los protagonistas durante dicho conflicto. De este modo, Iquino presenta a los espectadores un drama bélico con tintes románticos.

En lo que respecta a la realización de esta obra, y como señala Ángel Comas (2001) en su tesis doctoral *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, esta nueva película se llevó a cabo en un momento de gran interés por el cine "histórico patriotero-triunfalista" (p. 83). De hecho, durante la producción de este largometraje, varios otros directores nacionales se encontraban filmando sus propios *films* históricos[250], por lo que todas estas películas coincidieron en un mismo periodo de tiempo.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1947, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Ignacio F. Iquino, director, guionista y montajista de esta nueva cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión cinematográfico de esta obra, cabe señalar que este cineasta contó con la ayuda del guionista catalán Juan Lladó. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Ramón Férres y Pablo Ripoll fueron los encargados de la música y la fotografía del *film*. Como último punto, esta obra estuvo protagonizada por Ana Mariscal, Carlos Agostí, José Nieto, Juan de Landa, Rafael Luis Calvo, Jorge Greiner, Enrique Magalona, Jorge Morales y Eugenio testa, entre otros.

Con esta obra, Iquino realiza una película bélica, rodada en blanco y negro, y con una duración de 95 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la empresa encargada de llevar a acabo este largometraje fue la compañía Emisora Films, mientras que la distribución estuvo a cargo de Hispano Foxfilms S.A.E.

Atendiendo al argumento de esta obra, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4*, resume de la siguiente manera la historia narrada por Iquino para la gran pantalla:

> Junio 1808. El ejército francés recibe la orden de castigar a los pueblos catalanes en rebeldía. Montserrat va hacia Martorell donde su padre está detenido; los

[250] Algunos de estos cineastas fueron Luis Lucia con *La princesa de los Ursinos* (1948); Juan de Orduña con *Locura de Amor* (1948) o Florián Rey con *La Nao capitana* (1948).

> franceses la arrestan al descubrirle una carta de la resistencia, pero logra escapar. Las tropas francesas llegan a Martorell y el general que las manda se hospeda en casa de Enrique Torelló; éste es un patriota aunque la gente le considera un traidor. Acompañada a Montserrat a ver a su padre quien antes de morir, les pide que se casen y luchen por la libertad. El general francés explica a Enrique sus planes para ponerlo a prueba ya que sospecha que es el cabecilla de los rebeldes; él se los elogia fingiéndose un afrancesado. Blas, su padre, que ha presenciado la escena, encañona a ambos para que Montserrat pueda huir. Surge una lucha en la que mueren varios franceses y, finalmente, escapan Enrique, Montserrat y un niño al que los soldados rompieron el tambor y que, incidentalmente, colaboró en la muerte de un francés. Los tres llegan a la montaña de Montserrat; los patriotas se preparan para luchar en el paso del Bruch. A pesar de que los franceses reciben refuerzos, son rechazados por los españoles. Durante la lucha Enrique se enfrenta con el coronel francés. Ambos mueren mientras el tambor de Bruch resuena sin cesar (p. 375).

Antes de continuar con el estudio de la película de 1948, se debe señalar que actualmente se conserva una copia, en mal muy estado y con muchos cortes, de obra original. No obstante, y pesar de dichas complicaciones técnicas, esta investigación ha podido visualizar el contenido de la misma, y profundizará en los aspectos técnico, artísticos y argumentales recogidos en este *film*.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, Ignacio F. Iquino presenta una historia bélica de tintes patrióticos, donde se muestra la resistencia del estado español frente al invasor francés. Con esta cinta, Iquino resume y potencia una famosa leyenda popular muy arraigada en la historia de Cataluña. En ella, este cineasta no duda en incorporar personajes típicos de este género cinematográfico como la mujer tradicional, el enemigo arrepentido o el héroe de la acción que inicialmente se muestra exceptivo ante los acontecimientos.

Continuando con dicha obra, y como se ha comentado anteriormente, el nuevo trabajo cinematográfico de Iquino muestra el amor incondicional por España, dotando al metraje de ciertas manifestaciones sentimentales, y de una sutil presencia religiosa que es acompañada de la moral cristiana del momento. No obstante, y lejos de estos mensajes y referentes tan

potentes, Iquino otorga un carácter intimista y sensible a su narración, incorporando tramas amorosas y situaciones familiares.

Atendiendo a la estética de la obra y al estilo que sigue el cineasta barcelonés, Ángel Comas (2001) afirmar que "Iquino se apoyó […] en modelos y prototipos calcados del cine norteamericano" (p. 86), lo que otorga a la película "frescura, y en algunos momentos autenticidad" (p. 86). Por otro lado, cabe destacar la funcional puesta en escena "en la que las angulaciones de cámara y la espléndida fotografía […] se revelaban […] como eficaces recursos dramáticos" (p. 87).

En lo que respecta al rodaje de esta cinta, Iquino utiliza escenarios naturales donde recrear la época, los paisajes y los lugares del siglo XIX. Además, y como señala Comas (2001), esta cineasta también "contó con la colaboración del ejército, consiguiendo que los figurantes (algunos de ellos a caballo) fuesen legión y la batalla final […] resultase de gran espectacularidad" (p. 85).

Profundizando en la prensa de la época el diario *La Vanguardia España* (28/94/1948) recoge las palabras que el periodista y crítico cinematográfico Horacio Sáenz Guerrero escribe acerca de la cinta a estudio. En este artículo, Sáenz afirma que la cinta de 1948 tiene de todo, asegurando que:

> Se emparejan los fáciles pretextos catalizadores de la emoción con las descripciones más sobrias y certeras; se engranan simples motivos novelescos con "toques" […] de auténtica calidad; se busca el dramatismo por medios un tanto efectistas para sorprender después con serenos trazos de patético contenido (p. 10).

No obstante, y continuando con las palabras de Sáenz Guerrero, este crítico afirma que "ese inestable hecho de virtudes y defectos se vierte sobre el ánimo del público y le arrastra, le convence, le deslumbra e, incondicionalmente, le rinde al interés de los aconteceres que se relatan" (p. 10). Por ese motivo, este experto considera que la obra logra felices resultado y asegura que obtiene lo que pretende desde un principio.

Prosiguiendo con esta publicación, este periodista sostiene que Iquino puso lo mejor de él y de sus cualidades en dicha obra, dando como resultado un "cine de verdadera talla" (p.

10). Además, Sáenz Guerrera destaca la batalla final de la cinta, la forma en la que el cineasta controla a los personajes, a los figurantes y la utilización de "escenarios naturales, el latido patriótico y las acotaciones humanas de varios personajes que se unen para dar lugar a unas secuencias de soberbia realización" (p. 10). Por otro lado, también alaba la fotografía del *film*, la música empleada, la planificación aplicada por el director de la obra y la interpretación de los actores protagonista de la misma.

Por otro lado, el diario *ABC* (02/06/1948) también analiza la obra a estudio en este epígrafe y lo hace con un breve crítica firmada con las iniciales J.C.V. En dicho artículo, se destaca que el director encargado de la obra de 1948 logra con "dignidad artística" (p. 15) la tarea de llevar a la gran pantalla "una página gloriosa de nuestra guerra de la Independencia" (p. 15). Además, también se alaban los escenarios utilizados, la ambientación y la "caracterización de las figuras que se desenvuelven en la trama" (p. 15). No obstante, y en lo que respecta al guión, esta crítica cinematográfica considera que la incorporación de una trama amorosa a la historia original ocasiona "algunos defectos, como falta de hondura en las perspectivas […], algunas inexactitudes históricas y los estrechos límites en que se mueven las figuras en muchas escenas" (p. 15). A pesar de dichos fallos, este diario no duda en afirmar que esta "nueva película española es digna de estimación por el aliento patriótico que anima todas las escenas" (p. 15).

En otro orden de cosas, en 1982, el director y guionista barcelonés Jorge Grau estrena su nueva película titulada *La leyenda del tambor*[251]. Esta obra, una coproducción hispano mexicana protagonizada por Andrés García, Mercedes Sampietro y Jorge Sanz, basa su argumento en la famosa leyenda del tamborilero de Bruch. Con esta obra, Grau lleva por segunda vez a las pantallas nacionales la historia del joven catalán que con el ruido de su tambor logró la retirada del ejército francés.

Profundizando en la obra a estudio en este epígrafe, el periodista Libonet Mojica recoge para el diario *La Vanguardia* (04/06/1981) varias de las declaraciones que el cineasta concede durante las presentaciones del *film*. De este modo, se ha podido conocer que la idea de realizar esta obra surgió en México, lugar donde se le preguntó al cineasta si conocía o tenía alguna idea de la leyenda del tambor de Bruc. Curiosamente, este realizador cuenta en

[251] El título en catalán de esta obra es *El timbaler del Bruc*. Por otro lado, cabe destacar que la distribución de esta cinta por México se realizó bajo el título de *El niño del tambor*.

su familia con un antepasado que participó en dicha batalla, lo que le inspiró para redactar, en nueve meses de trabajo, un primer guión (p. 78).

Continuando con dicha publicación, este periodista también se hace eco de la forma en la que Jorge Grau habla de la película de 1948. Para este cineasta, el trabajo cinematográfico de Ignacio F. Iquino respondía "forzadamente a la ideología dominante" (p. 78), llegando a ser un "panfleto de exaltación patriótica" (p. 78). Por otro lado, y en lo que respecta a su película, este director afirma que su obra se centra en el levantamiento del pueblo catalán contra los invasores franceses y en los motivos que les llevaron a ello.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1982, esta investigación destaca el trabajo de Jorge Grau, director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de esta película, se ha podido conocer que el cineasta catalán contó con la ayuda de Benito Alazraki y Luis Murillo para la elaboración del mismo. Profundizando en el resto de departamentos, Santi Arisa, Fernando Arribas y Mercedes Alonso fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de este *film*, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de esta película estuvo formado por Andrés García, Mercedes Sampietro, Jorge Sanz, Alfredo Mayor, Diana Bracho, Vicente parra, Guillermo Antón y Roberto Camardiel, entre otros.

Con este *film*, Jorge Grau presenta una aventura bélica con tintes dramáticos, rodada en color y con una duración de 98 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, esta obra fue llevada a cabo por las empresa nacional Conacite Uno y la compañía mexicana Nuevo Cine. Por otro lado, y atendiendo a las localizaciones empleadas en este largometraje, la obra de 1982 fue rodada en Abrera, Can Massana, El Bruch, Esparraguera, Navacerrada, Rupit Talamanca del Jarama y Torrelaguna.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de esta cinta, Grau narra la historia de Isidro, un joven catalán que desea vengar la muerte de su padre a manos del ejército francés. Tras este golpe, el protagonista decide salir a luchar por su país junto al resto de vecinos de la zona y defender sus tierras. Minutos antes de la batalla, el muchacho comienza a tocar su tambor, que se amplifica gracias al terreno montañoso de la comarca y da la sensación de que las tropas españolas son más numerosas. Este hecho, desconcierta a los

invasores, quienes deciden retirarse. La película termina con la victoria de los vecinos de Bruch.

Además, durante esta película, el espectador también puede ver la amistad de Isidro con una niña llamada Nuria; los problemas familiares de Juan, padre del joven; los desprecios de los vecinos del lugar a la familia del protagonista y el deseo de la gente del pueblo por defender lo que es suyo.

Antes de continuar con la obra a estudio en este epígrafe, se debe señalar que actualmente la cinta de 1982 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite visionar de forma directa el contenido filmado por Jorge Grau. De este modo, esta investigación podrá profundizar en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de dicho *film*.

En lo que respecta a la cinta de 1982, y como se ha comentado anteriormente, Jorge Grau lleva por segunda ver a la gran pantalla la famosa leyenda catalana vinculada con la Guerra de la Independencia Española. Con esta obra, Grau realiza un retrato patriótico y costumbrista de los acontecimientos, y lo hace a través de una trama sencilla y sin grandes pretensiones. No obstante, cabe destacar que el nuevo trabajo cinematográfico del catalán cuenta con un importante tono familiar, ya que se incorpora a la trama principal varios personajes infantiles, y les otorga un gran peso narrativo dentro del *film*.

Continuando con el estudio de esta obra, el investigador Carlos Nieto Sánchez (2010), autor del artículo *Los sucesos del Bruc: Un bosquejo de su presencia en las artes*, establece que el cineasta catalán Jorge Grau "pretende realizar una reconstrucción lo más fidedigna posible dentro de su naturaleza ficticia de los acontecimientos históricos que se relatan" (p. 303). Para ello, "la cinta trata de exponer la situación y circunstancias en la que se desarrolla su trama, justificando las posturas tanto de los "patriotas" como de los afrancesados, sin caer en maniqueísmo pueriles" (p. 303).

Por otro lado, se debe señalar que Grau realiza su nueva película en un contexto político, social y cultural libre, carente de censura y en el que no existen limitaciones narrativas. Así, el cineasta dispone de total libertad a la hora de narrar el mensaje de su cinta. De este modo, dicho realizador elimina de su historia las exaltaciones nacionalistas propias

de la obra original, mostrando ciertas referencias a dichos aspectos de una forma mucho más comedida.

Atendiendo a la prensa de la época, la periodista Ángeles Maso publica en el diario *La Vanguardia* (19/09/1981) una breve crítica acerca de la cinta a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, Maso asegura que la obra parte de "un guión correcto, acorde con los hechos históricos" (p. 44). Profundizando en los aspectos positivos de la cinta, esta experta considera que "la reconstrucción histórica es buena, y la cinta responde a una honestidad cinematográfica, a una profesionalidad ídem, y logra su imparto" (p. 44). Además, esta periodista sostiene que "Grau ha situado convenientemente a los personajes, ha sabido crear un espacio, y en el centro del mismo, coloca al pequeño "timbaler" " (p. 44).

En lo que respecta a los aspectos negativos, Maso destaca "el exceso de didactismo en la presentación y broche final, la flojedad en algunos intérpretes, (y) ciertas languideces" (p. 44). No obstante, esta periodista también afirma que "leyenda y tradición aparecen bajo una fórmula que se hace cercana al espectador porque la trama resulta bien urdida, y el vocabulario empleado no hace rechinar los dientes" (p. 44).

Por otro lado, y continuando con este artículo, esta crítica cinematográfica alaba el buen trabajo de los actores elegidos para participar en este proyecto, la música empleada y la forma en la que Grau retrata los encuentros bélicos.

En otro orden de cosas, y prosiguiendo con la prensa de la época, el historiador cinematográfico y periodista salmantino César Santos Fontenla analiza para el diario *ABC* (06/06/1982) el nuevo trabajo del cineasta catalán Jorge Grau. En dicha publicación, este experto fílmico considera que la cinta de 1982 ha recurrido "a la imaginería fácil y superficialmente brillante, a los despliegues […] espectaculares y a un sentimentalismo a flor de piel que sólo en las últimas secuencias alcanza el rango de melodrama (p. 79).

Continuando con el estudio de esta obra, Santos Fontenla asegura que película de Jorge Grau narra la famosa leyenda catalana de "un modo disperso, sin decidirse a optar por un ángulo determinado, a caballo entre el cine heroico y el infantil, el de aventuras y el hagiográfico" (p. 79). Así, este experto considera que "la película […], se le va una y otra vez de las manos, y cuando, al fin logra dominarla, es demasiado tarde" (p. 79). Por último,

este periodista también critica la fotografía, el vestuario y las interpretaciones de los actores partícipes en el proyecto cinematográfico, ya que cree que son demasiado mecánicas y sin garra.

Una vez analizadas estas dos películas de forma individual, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si la cinta de 1982 es un *remake* cinematográfico, o no, de la obra de 1948 dirigida por Ignacio F. Iquino.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas películas cuentan con ciertas diferencias, ya que la obra de 1948 fue rodada en blanco y negro, mientras que la nueva cinta de Jorge Grau incorpora el color a sus imágenes. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambos *films* son cintas sonoras, pertenecen al género bélico, basan su argumento en una leyenda común y tienen una duración muy similar.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estos *films* transcurren en un mismo espacio geográfico y temporal, ya que ambas narran los hechos ocurridos en el municipio catalán de Bruch durante la Guerra de la Independencia española. De este modo, estas dos películas muestran a la sociedad española de principio del siglo XIX, su forma de vida, sus costumbres y la manera en la que afrontan el conflicto bélico. Cabe destacar que estas dos películas han contado con un minucioso y detallado trabajo de ambientación, ya que en ambas se ha recreado la España de 1808.

En lo que respecta a la estructura narrativa, estas dos películas muestran sus acontecimientos de una forma lineal y cronológica, sin incorporar saltos en el tiempo. De este modo, el espectador puede comprender la acción de una manera más sencilla y rápida. Por otro lado, se debe señalar que la obra de 1982 comienza con la voz de un narrador, quien explica la situación de Cataluña en el siglo XIX, contextualizando el periodo histórico en el que se van a desarrollar los acontecimientos de la cinta. Además, esta voz en *off* también aparece, de forma esporádica y momentánea, en ciertos momento del *film*.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, se debe señalar que estas dos cintas cuentan con un tono patriótico y nacionalista, que se mantiene a lo largo de ambas narraciones. No obstante, y debido a la evolución del contexto político español en el que se filman las obras, la de 1982 se focaliza más en el pueblo catalán y Cataluña.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes presentes en las dos obras a estudio, se ha podido comprobar que el único protagonista que se mantiene en ambas piezas es el joven tamborilero catalán que logra que el ejercito francés retroceda ante el sonido de su tambor. Sin embargo, estas películas también mantienen ciertos elementos claves de los hechos ocurridos en 1808, como son el ejército francés, el pueblo español y el alcalde del lugar. De este modo, y como ya se ha comentado, estas dos obras están protagonizadas por personajes diferentes. Así, la cinta de 1947 cuenta con Ana, Monserrat, don Ramón, Enrique, Quim, Blas y Ricardo, mientras que la película de 1982 narra la vida de Isidro, Juan, José, Viñas, Quintaña, Paula y Nuria.

Comparando los argumentos de ambas películas, se puede afirmar que estos dos *films* parten de un mismo hecho histórico, y que éste es la base sobre la que se sustentan dichas narraciones. De este modo, y dentro del contexto de la Guerra de la Independencia Española, ambas cintas muestran la retira del ejército francés ante el ruido provocado por el tambor de un joven catalán. Esto ocurre ya que las montañas multiplican dicho sonido y confunden a los franceses, haciéndoles pensar que tienen enfrente a un gran contingente de tropas españolas. Otras semejanzas entre ambos *films* son: la rebelión de los españoles ante la invasión napoleónica ante los ataques; las dudas del alcalde frente a la voluntad decidida del pueblo por defender su país y la victoria del bando español.

Sin embargo, a partir de estos hechos descritos anteriormente, ambos directores construyen dos relatos completamente distintos. En este sentido, la película de 1948 dirigida por Ignacio F. Iquino se centra en la trama amorosa entre Enrique y Monserrat, el cambio de bando de este joven, y se le otorga un mayor protagonismo a la vida en el bando francés. Sin embargo, la cinta de 1982 realizada por Jorge Grau profundiza en la relación paternofilial entre Isidro y Juan, los deseos del joven por participar en la batalla, y el conflicto que existe entre Juan y su padre.

Una vez finalizado el análisis comparativo entre las dos películas a estudio, y tras comprobar que ambas utilizan la famosa leyenda catalana como base argumental, esta investigación establece que la obra de 1982 es un *remake* libre de acontecimiento o hecho histórico. Atendiendo a dicha categorización, diferentes estudiosos cinematográficos también califican la obra de 1982 como un *remake* cinematográfico. Así, Ángel Comas (2003) define la película de 1982 como "un *remake* libre del *film* de Iquino […] sobre un personaje

legendario catalán" (p. 254), mientras que Emilio C. García Fernández (1985) la describe como "un mediocre "remake" de la famosa película *El tambor de Bruch* realizada por Iquino a finales de los cuarenta" (p. 320).

Todo es posible en Granada

- Original: *Todo es posible en Granada* (José L. Sáenz de Heredia, 1954)
- Primer *remake*: *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1982)

En 1954, el director, guionista y actor madrileño José L. Sáenz de Heredia estrena su nueva película titulada *Todo es posible en Granada*. Esta obra, una comedia fantástica protagonizada por Merle Oberon y Francisco Rabal, basa su argumento en un breve relato titulado *Leyenda del legado del moro* (1829) y escrito por el novelista norteamericano Washington Irving en 1829[252]. Cabe señalar que dicha historia se encuentra recogida en una novela titulada originariamente *Conjunto de cuentos y bosquejos sobre moros y españoles,* y que en la actualidad es conocida como *Cuentos de la Alhambra.*

Profundizando en la obra literaria, se trata de una pieza fantástica que recopila una gran cantidad de historias y leyendas antiguas vinculadas con los musulmanes que habitaron España. Atendiendo al relato relacionado con la cinta a estudio en este epígrafe, dicho texto es una leyenda corta, escrita en prosa, protagonizada por Pedro Gil y ubicada en el capítulo 24 de la novela mencionada anteriormente. En lo que respecta al argumento de esta narración, la investigadora Antonio Rey-Reguilla (2011) resume de la siguiente manera la trama principal de esta obra:

> La citada leyenda narra la historia de Perejil, un modesto aguador granadino que, por azares del destino, se ve en posesión del pergamino donde se oculta el conjuro que da acceso al tesoro enterrado por el rey Boabdil al huir de Granada. Tras descifrar su fórmula con la ayuda de un moro, ambos se adueñan de una parte de las riquezas y se convierten en personas poderosas y respetables (p. 150).

[252] Cabe destacar que la publicación de esta leyenda no se produjo hasta tres años después de su creación, en 1832.

Con esta leyenda como punto de partida, el cineasta madrileño Sáenz de Heredia y el guionista asturiano Carlos Blanco redactan el guión cinematográfico de la película de 1954. De este modo, y adecuando el relato de Washington Irving a la actualidad de la época, ambos profesionales del séptimo arte crean una historia cómica y fantástica donde las palabras del escritor norteamericano son el eje principal del *film.*

Atendiendo al equipo técnico y artístico de la obra de 1954, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta Sáenz de Heredia fue el director y guionista de este proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta a este último puesto fílmico, Heredia contó con la ayuda de Carlos Blanco, quien le ayudará a la hora de redactar el guión de la misma. Profundizando en el resto de departamentos de este *film*, Ernesto Halffer, Theodore J. Pahle y Julio Peña fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra respectivamente. Como último punto a estudio, el elenco actoral que participó en la cinta de 1954 estuvo protagonizado por Merle Oberon, Francisco Rabal, Peter Damon, Rafael Bardem, Félix Dafauce, Gustavo Re, José Isbert, Antonio Riquelme, José G. Rey y Antonio Fernández, entre otros.

Con esta obra, Sáenz de Heredia realiza una comedia fantástica, rodada color y en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos. En lo que respecta a la producción de esta obra, la empresa Chapolo Films S.A. fue la responsable de la misma, mientras que la distribución estuvo a cargo de Orbi Films.

Profundizando en el argumento de esta obra, la profesora e investigadora Antonia del Rey-Reguilla (2011), autora del estudio *Sortilegios y prodigios como antídotos de realidad. Todo es posible en Granada*, resume de la siguiente manera la historia filmada en la película:

> Mientras Margaret es una alta ejecutiva interesada en adquirir una finca granadina de la que su empresa pretende extraer uranio, Ortega, biznieto del afortunado aguador del que habla el preámbulo y uno de los ocho propietarios de dicha finca, se opone rotundamente a la transacción, sabedor de que en su parcela se encuentra la cueva del tesoro hallado por su bisabuelo, para acceder al cual sólo precisa encontrar el pergamino, extraviado con el paso del tiempo, y pronunciar la fórmula mágica. La contraposición de intereses habida entre ambos personajes da lugar a múltiples rifirrafes que propician los sucesivos enredos de los que se alimenta

> la comedia y a través de los cuales se ponen en juego dos visiones del mundo y dos modos de vida tan distanciados como ajenos. Todo ello no es obstáculo para que la simpatía y el mutuo interés habido entre los protagonistas propicien el prescriptivo final feliz exigido por el género (p. 150).

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente la cinta de 1954 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa y personal del contenido filmado por el cineasta madrileño. De este modo, esta investigación puede conocer y estudiar los aspectos técnicos, artísticos y argumentales del *film*.

Continuando con el estudio de esta cinta, y como se ha podido comprobar, Sáenz de Heredia presenta una divertida comedia fantasiosa, en la que el cineasta muestra su lado más desenfadado, entretenido y romántico. Además, el estreno de esta película supone el regreso de Heredia al género del humor, un terreno cinematográfico ya tratado por este cineasta, y al que vuelve con este proyecto. No obstante, cabe destacar que en esta ocasión lo hace incorporando la farsa satírica como elemento clave en su narración.

Con esta obra, el cineasta madrileño narra una historia moderna, actual y con la que el público puede conectar. Para ello, Heredia sitúa su narración en la misma época en la que se filma el metraje, a excepción de un pequeño prólogo que transcurre a principios del siglo XIX, en el que se narra la leyenda del escritor americano Washington Irving. Esta introducción es el base principal sobre la que se desarrollan el resto de los acontecimientos del *film*.

Profundizando en la estructura narrativo de este largometraje, y como se ha comentado anteriormente, este cineasta utiliza, como señala la investigadora Rey-Reguilla (2011), "dos tiempos diegéticos bien diferenciados" (p. 150). Atendiendo a este concepto, se deben destacar los siguientes aspectos:

> El primero, que cubre los quince minutos iniciales del metraje, está situado en los albores del siglo XIX y reproduce de forma simplificada los hechos narrados en la leyenda de Washington Irving. Su contenido funcionada a modo de preámbulo y motor narrativo que propicia el resto de la trama fílmica. El segundo estadio

cronológico se corresponde con la década de producción de la película y constituye el cuerpo del relato, cuyo desarrollo dramático gira en torno a las tensiones habidas entre los dos personajes protagonistas (p. 150).

Como se puede comprobar, esta película no duda en incorporar elementos y leyendas del pasado en un ambiente actual y moderno.

Prosiguiendo con el estudio de esta obra, y profundizando en el argumento de la misma, el nuevo proyecto cinematográfico de Sáenz de Heredia transcurre, como señala el diario *La Vanguardia Española* (05/03/1954), a través de dos tramas principales. Por su parte, estas líneas narrativos recogidas "la búsqueda de uranio por una compañía norteamericana que se propone convertir los aledaños del Sacromonte en una especia de filón de riqueza científica e industrial, y el tesón de un descendiente de Boabdil […] por, lograr el susodicho tesoro" (p. 19). Durante el transcurso de estas tramas, el espectador puede ver las diferencias que existen entre los métodos de trabajo y la forma de ser de los distintos personajes, enfrentando la formalidad de los personajes norteamericanos con el estilo de vida español. Con este planteamiento, Heredia muestra a una sociedad española estereotipada, poco puntual, relajada, fiestera y despreocupada. Además, incorpora arraigadas tradiciones locales, personajes apasionados y seductores, el mundo del flamenco y los cánticos andaluces. Incluso, no duda en reflejar cierta picaresca española, fomentando así los tópicos nacionales.

En otro orden de cosas, se debe destacar que esta película fue rodada mayoritariamente en blanco y negro, a excepción de una escena que fue filmada en color. Para ello, este metraje utiliza un sistema de coloración llamado Cinefotocolor[253]. Esta combinación no solía ser habitual en el cine nacional de la época, y con ella, Heredia potencia el género fantástico de dicha narración.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista logroñés Horario Sáenz Guerrero califica esta obra en el diario *La Vanguardia Española* (16/03/1954) como una "película sorprendente e inteligentísima" (p. 20), ya que, a su juicio, el cineasta logra mostrar algo

[253] Técnica cinematográfica que permite el color en el cine. Este método fue desarrollado por Daniel Aragonés en la década de 1940 y suponía una alternativa más económica al sistema *technicolor*. Profundizando en este proceso técnico, se debe señalar que en este método se utilizaban los negativos en blanco y negro para posteriormente reconstruir, a través del filtrado, las copias en color.

diferente a lo ya tratado en el panorama nacional. Esto se debe a que Heredia presenta un proyecto fílmico que está más allá del típico y básico folklore español, trasmutando este concepto en algo nuevo, sin olvidase de los tópicos andaluces. Además, dicho periodista alaba el trabajo de Heredia, llegando a considerar que, con esta obra, el cineasta madrileño ha demostrado "la medida de su talento y de su sensibilidad cinematográfica y literaria" (p. 20). No obstante, Sáenz Guerrero también destaca la ayuda que este director recibió por parte de su equipo, ya que contó con "unos colaboradores inestimables en lo artístico y en lo técnico" (p. 20).

Continuando con la prensa de la época, el periodista Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo Donald, analiza para el periódico *ABC* (09/03/1954) el nuevo trabajo cinematográfico de Sáenz de Heredia. En este artículo, Pérez Ferrero describe la obra como una película bella y fina, y no duda en asegurar que es "una cinta en la que todo es ponderación, equilibrio, y buen gusto" (p. 39).

Por su parte, este experto fílmico destaca que Sáenz de Heredia ha sabido "dosificar las situaciones, compensar los efectos y, sobre todo mantener una atmósfera medio de realidad, medio de fábula" (p. 39). Además, esta crítica también valora positivamente el uso de personajes variados, tanto en personalidad como en caracteres. Por otro lado, y profundizando en los aspectos negativos del *film*, Pérez Ferrero considera que el color de la obra es deleznable, aseguran que "todavía no son perfectos los procedimientos de colorido" (p. 39). No obstante, este crítico cinematográfico también alaba el trabajo realizado por los actores protagonistas del la cinta, asegurando que "Merle Oberon es exquisita (y) Francisco Rabal brinda una sorpresa, y una sorpresa muy grata" (p. 39).

En 1982, el director, actor y guionista madrileño Rafael Romero Marchent estrena su penúltima película como realizador cinematográfico, una comedia fantasiosa titulada *Todo es posible en Granada.* Esta película, una obra protagonizada por Manolo Escobar, Tessa Hood y Manuel Gómez Bur, basa su argumento en el cuento de 1829 escrito por el norteamericano Washington Irving. Cabe destacar que esta obra es la segunda película cinematográfica que toma como referencia argumental la leyenda de este novelista.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, esta tesis doctoral destaca el trabajo realizado por Rafael Romero Marchent, director y guionista de

esta película[254]. No obstante, y como se ha podido comprobar, Romero no realizó sólo el guión de esta cinta, ya que el cineasta madrileño contó con la ayuda de Vicente Coello, y ambos tomaron como punto de partida la historia desarrollada en 1954 por Sáenz de Heredia y Carlos Blanco. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Gregorio García Seguro, Domingo Solano y Mercedes Alonso, fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje del largometraje, respectivamente. Además, y atendiendo al elenco actoral del *film* de 1982, esta obra estuvo protagonizada por Manolo Escobar, Tessa Hood, Manolo Gómez Bur, Luis Varela, Rafael Alonso, Luis Barbero, Félix Dafauce, José Moreno, Francisco Nieto y Emilio Fornet, entre otros.

Con esta obra, Romero Marchent presenta una comedia fantástica, rodada en color y con una duración de 95 minutos. En lo que respecta a la producción de la obra, la empresa encargada de la misma fue la compañía española Filmayer, quien también se encargaría de la distribución del *film*.

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de este largometraje, se debe incidir en los numerosos momentos musicales con los que cuenta la obra. Este nuevo contenido, ausente en la cinta original, otorga un gran dinamismo a la historia y atrae a los espectadores a la gran pantalla. Además, se ha podido comprobar que este nuevo enfoque argumental está pensado para que Manolo Escobar, y sus cualidades musicales, destaquen por encima del resto. En este sentido, Romero no duda en realiza una divertida y graciosa película apta para el disfrute de todos los públicos.

Atendiendo al argumento de la obra, y debido a que este nuevo largometraje narra exactamente la misma historia que la cinta original de 1954, esta investigación ha decidido omitir dicho resumen argumental para evitar la reiteración. Así mismo, y en lo que respecta a la estructura y los mensajes que transmite este nuevo largometraje, se debe señalar que todos estos aspectos son idénticos a los de la película de 1954.

Profundizando en la prensa de la época, el historiador y crítico cinematográfico César Santos Fontenla analiza para el diario *ABC* (08/04/1982) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho análisis, este experto fílmico considera que la cinta de 1982 es una película

[254] Cabe destacar que Rafael Romero Marchent también forma parte del elenco actoral de la obra, ya que este cineasta interpreta a un camarero en su metraje, obteniendo así un pequeño papel en su película.

desfasada, ya que las premisas del *film* no han sido adaptadas al momento actual en el que se rodó la obra (p. 55). Atendiendo a este aspecto, Santos Fontenla considera que dicho desfase se debe a la extrema fidelidad con la que Romero Marchent adapta el guión cinematográfico de la obra original de 1954:

> Al haberse respetado casi al pie de la letra el argumento primitivo, sin más cambios esenciales que la desaparición del "ballet" de marras y su sustitución, en el ámbito musical, por una serie de canciones interpretadas por Escobar, el relativo esfuerzo llevado a cabo para que a las canciones les sirva de soporte una base un poco más sólida que las habituales en los filmes del protagonista resulta vano (p. 55).

En otro orden de cosas, y continuando con el análisis de este experto, Santos Fontenla no duda en asegurar que la única baza de esta cinta, de cara a la taquilla, es la presencia del actor y cantante Manolo Escobar, ya que "una película de Manolo Escobar es, ante todo, él. El cantante antes que el actor" (p. 55). Debido a ello, la cinta de 1984 cuenta con un gran número de canciones del almeriense, incorporando sus obras más conocidas y haciendo que la película sea "una auténtica antología del mismo" (p. 55). Como último aporte, Santos considera que el resto del reparto realiza un trabajo correcto, pero sin llegar a obtener grandes interpretaciones.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación incidirá en las semejanzas y diferencias existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas cuentan con ciertas diferencias relativas al color de la imagen, rodándose la obra de 1954 en blanco y negro –a excepción de una escena cuyo negativo había sido coloreado- mientras que la de 1982 se hizo completamente en color. No obstante, se debe señalar que ambos largometrajes pertenecen al cine sonoro español, tiene un duración muy similar y basan su argumento en una misma leyenda.

Por otro lado, y a pesar de que estas dos obras se desarrollan en la misma ciudad andaluza, cada una de ellas transcurren en épocas completamente distintas, ya que retratan la actualidad del momento en el que fueron filmadas. De este modo, la obra de 1982 realiza una

actualización temporal del argumento con respecto a la original, mostrando la evolución social y tecnológica que tuvo lugar en España durante los casi treinta años que hay entre ambas piezas. Así, Romero plasma una España más industrializada y menos rural que en la obra de 1954, modernizando la forma de comportarse, la ropa –tanto masculina como femenina-, las calles, la figuración, el *atrezzo* utilizados y los aparatos electrónicos. Además, se debe señalar que la técnica cinematográfica también sufre una evolución clara y se refleja, entre otros aspectos, en el color del *film*.

No obstante, y continuando con la temporalidad de ambas cintas, esta investigación debe destacar que estos dos directores comienzan sus metrajes en un tiempo pasado, situando la acción a principios del siglo XIX, fecha en la que vive el antepasado del protagonista y donde se da a conocer la leyenda que sirve de base argumental para estas dos piezas cinematográficas. A partir de ese momento, y una vez realizada la introducción de cada una de las cintas, estos directores regresan a la actualidad de la época en la que filman sus obras.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, estas dos películas cuentan con un desarrollo narrativo idéntico, ya que ambas cintas están formadas por dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas corresponde al prólogo de la historia que se desarrolla en un tiempo pasado y donde los espectadores conocen la famosa leyenda del escritor norteamericano. Por otro lado, y una vez finalizados esos primeros minutos de metraje, el público es trasladado al presente, donde se desarrollan el resto de los acontecimientos de estos *films*. A partir de este momento, ambas películas transcurren de una forma lineal y cronológica en el presente.

Continuando con este análisis comparativo, esta investigación debe incidir en los mensajes que ambas obras transmiten a los espectadores, ya que se ha podido comprobar que estas dos películas muestran comportamientos machistas, utilizan a la mujer como un objeto, fomentan los estereotipos asociados a la población española y recaen en los típicos tópicos andaluces. De este modo, y a pesar de la modernidad presente en estos dos proyectos, ambos cineastas continúan mostrando y reflejando actitudes antiguas y estereotipadas. Sin embargo, e incidiendo en dicho enfoque, se debe señalar que estos comportamientos injustificables en la actualidad, se encontraban muy arraigados en aquella época.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos obras mantienen y respetan a los mismos protagonistas, a pesar de que se producen pequeños cambios en los nombres de algunos de ellos. De este modo Fernando/Manolo, Margaret, El Petaca/Tío Petaca, Robbie/Roby permanecen en ambas piezas cinematográficas. Además, cabe destacar que estas dos películas también hacen mención del antepasado de Fernando/Manolo, de un hombre moro que le ayuda en la cueva de Boabdil, y del jefe norteamericano de Margaret, quien es conocido en ambos proyectos como "El Viejo".

Continuando con los personajes de estas películas, y a pesar de que todos los protagonistas mantienen sus tramas, sus motivaciones y sus arcos argumentales dentro de cada uno de estos metrajes, esta investigación debe señalar que el personaje de El Petaca/Tío Petaca sufre ciertos cambios en la cinta de 1982. En este *film*, Romero Marchent le otorga una mayor importancia narrativa, aumentando su peso dentro de la obra y sus minutos en pantalla. De este modo, el personaje deja de ser secundario para convertirse en el amigo y consejero del protagonista.

En otro orden de cosas, también se ha podido observar que Moreno Marchent reduce el número de empleados norteamericanos que viajan a España en busca de uranio, y elimina a Joaquín, empleado de Fernando Ortega en la película de 1954. En lo que respecta a las incorporaciones, la obra de 1982 introduce la presencia del señor Taylor, un empleado norteamericano que negocia con los dueños de las fincas donde deben buscar el preciado material.

Atendiendo a las semejanzas narrativas, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas narran una misma historia, ya que ambos proyectos cinematográficos utilizan un esquema argumental idéntico. De este modo, estas dos obras cuentan con tramas principales, acontecimientos, escenas, e incluso, diálogos, que son iguales en ambas piezas. Profundizando en dichas similitudes, esta investigación debe destacar que ambas obras narran la leyenda del tesoro de Boabdil, la negativa de Manolo/Fernando a la hora de vender su terreno, la llegada de Margaret a España y sus intentos para el protagonista venda su propiedad, las discusiones entre ambos, las mentiras que el joven le cuenta a la chica americana para que ella dije de insistir y los trucos que Margaret utiliza para seducir a Manolo/Fernando. Además, estas dos obras también muestran los momentos que ambos personajes pasan juntos conociendo cada rincón de Granada, la confesión que el protagonista

le hace a la susodicha acerca de los motivos por los que no quiere vende su terreno, los malvados planes que los americanos idean para engañar a Manolo/Fernando y la visita a la cueva por parte de la pareja de protagonistas. Por último, ambos *films* inciden en la lectura del pergamino mágico y el amor que surge entre ambos.

En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en el metraje de 1984, esta investigación debe señalar que esta nueva obra reduce y simplifica el prólogo original, eliminando así una gran cantidad de escenas y situaciones plasmadas en la cinta original, se suprimen las clases de baile en las que Fernando/Manolo es el profesor, y por lo tanto se disminuye la presencia del flamenco en esta nueva cinta. También se descarta la escena surrealista y rodada en color, donde todos los personajes bailan, cantan y viven un sin fin de situaciones irreales. Además, este nuevo metraje también elimina ciertas imágenes vinculadas con el desenlace de la obra original, ya que Romero Marchent suprime el tesoro escondido de Boabdil, demostrando así que la leyenda es únicamente una fantasía. De este modo, el protagonista del *film* de 1982 no encuentra la entrada secreta a la cueva, ni el tesoro, quedando tristemente decepcionado.

Profundizando en los cambios narrativos, Romero Marchent comienza su obra modificando el trabajo del protagonista, reemplazando sus antiguas clases de baile por el canto y los viajes turísticos, ya que en la cinta de 1984 este personaje es guía turístico de la ciudad de Granada. Además, esta nueva película muestra una cueva mucho más pequeña que la original y se altera el número de personajes que acuden a dicho lugar al final de la obra, ya que en la película de 1954 tan sólo acuden Fernando y Margaret, mientras que en este metraje lo hacen Margaret, Manolo y el Tío Petaca.

En cuanto a las novedades narrativas, la cinta de 1984 incorpora un gran número de momentos musicales protagonizados por Manolo, las imágenes de Margaret en Estado Unidos hablando con su jefe y siendo él quién mande a la joven a España, las visitas guiadas que realiza el personaje de Manolo como parte de su trabajo, los múltiples planos que se intercalan a lo largo de la obra sobre la ciudad de Granada y las nuevas situaciones que viven juntos Manolo y el Tío Petaca.

Además, la película de 1984 también cuenta con nuevas escenas de Margaret y el personaje protagonista paseando por la ciudad y conociendo cada uno de sus rincones, se

muestra como un hombre vestido de moro le entrega un falso pergamino a Manolo y los festejos de una boda gitana a la que acuden los protagonistas. En lo que respecta al nuevo desenlace, Margaret confiesa que fue ella y su gente los que idearon la idea del falso pergamino para que Manolo se diese cuenta de que la leyenda era simplemente una mentira y así vendiese su finca. No obstante, tras dicha confesión, el joven se marcha enfadado de la cueva y dejando a Margaret con sus remordimientos. Varios días después, y sin sus tierras, Manolo continúa con su trabajo de guía turístico, siendo este el momento en el que se encuentra con la joven. Finalmente, ella le declara su amor, haciendo que Manolo la perdone.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras conocer las semejanzas y diferencias existentes entre estas dos obras, esta investigación establece que la película de 1982 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización temporal de la obra de 1954 dirigida por Sáenz de Heredia.

El pan debajo del brazo

- Original: *Crónica de nueve meses* (Mariano Ozores, 1967)
- Primer *remake*: *El pan debajo del brazo* (Mariano Ozores, 1984)

En 1967, el director, guionista y actor Mariano Ozores estrena su nueva película titulada *Crónica de nueve meses*. Con esta obra, una coproducción hispano italiana protagonizada por Gracita Morales, José Luis López Vázquez y Alfredo Landa, el cineasta madrileño muestra, desde distintos puntos de vista, los acontecimientos que sobrevienen a un embarazo.

Atendiendo a la estructura narrativa de la obra a estudio, Mariano Ozores presenta una comedia coral, protagoniza por un amplio número de actores. Además, este cineasta otorga protagonismo a todos ellos, por lo que este largometrajes debe ser considerado una "película de episodios" o "película ómnibus". Profundizando en este concepto, el realizador muestra varias historias independientes que se combinan entre ellas a lo largo de una narración común. En este sentido, son como episodios independientes, con un nexo común que los une. En esta ocasión, Ozores utiliza el futuro nacimiento de varios bebés como situación base y, a

partir de ahí, muestra como cada personaje vive dicho acontecimiento. Además, a lo largo de este *film*, las historias se entrecruzan, llegando a concluir todas en un mismo punto.

Por otro lado, y profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo realizado por Mariano Ozores, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta a este último puesto, Ozores contó con la ayuda de Javier Pérez Pellón y Adriano Bolzoni[255]. En lo que respecta al resto de departamentos, Coriolano Gori, Vicente Minaya, Rosa G. Salgado y Giuseppe Ranieri fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, este nuevo *film* estuvo protagonizado por Gracita Morales, José Luis López Vázquez, María José Alfonso, Alfredo Landa, Carmen Bernardos, Alberto Bonucci, Julieta Serrano, Perla Cristal y Franco Ressel, entre otros.

Con esta obra, Ozores presenta una comedia sonora, rodada en color y con una duración de 69 minutos. En lo que respecta a la producción, y como se ha comentado anteriormente, este *film* fue llevado a cabo por dos productoras: Italian International Film y Productores Exhibidores Films Sociedad Anónima (PEFSA).

Atendiendo al argumento de esta película, Mariano Ozores narra la historia de cuatro matrimonio madrileño que reciben, de forma simultánea, la noticia de que van a ser padres. A partir de este momento, la obra muestra las distintas reacciones a la inesperada noticia y la forma en la que cada uno de ellos afrontan los siguientes nueve meses. Además, este metraje también recoge los antojos de las madres, las preocupaciones de los padres, las dudas sobre el futuro y los problemas con los nombres de sus inminentes bebés.

En lo que respecta a los matrimonios protagonistas de esta obra, el espectador se encuentra con un amplio abanico de posibilidades. En primer lugar, Ozores muestra a tres parejas primerizas en lo que respecta al tema de la natalidad. Cada uno de ellos afronta la noticia de manera diferente, pasando de la alegría a la preocupación. Por otro lado, este largometraje también recoge a un matrimonio con una gran experiencia, ya que han sido padres en más de una ocasión. Profundizando en el primer gran grupo, este cineasta narra la

[255] Cabe destacar que algunas de las fuentes consultadas también atribuyen al italiano Adriano Bolzoni la autoría del argumento sobre el que se basa este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, esta investigación no ha encontrado información vinculada a este aspecto.

historia de una pareja de recién casados; un matrimonio que lo ha intentado en varias ocasiones, pero nunca lo han logrado; y por último, una pareja adulta en la que el marido se muestra cauteloso ante la noticia, ya que no quiere hacerse ilusiones por si la situación se complica. Por otro lado, esta obra también cuenta con una matrimonio con ocho hijos a sus espaldas y uno en camino. Esta pareja cuenta con una gran experiencia, pero la situación económica de ambos no es favorable para la reciente noticia. Finalmente, todos los matrimonios logran solventar sus problemas, preocupaciones y dificultades, recibiendo con alegría y felicidad a sus hijos.

Profundizando en la obra a estudio, y como señala el investigador Pedro Sangro Colón (2012) en el libro *El "cine de barrio" tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, esta película "es un filme perfectamente diseñado para estimular y fomentar la natalidad de sus espectadores" (pp. 79 – 80). Esto se debe a que las cuatro historias recogidas en esta narración "ofrecen una cara edulcorada de los problemas a los que se enfrentan las parejas al considerar los cambios que la llegada de un bebé anuncian, así como las dificultades que el embarazo siembran en la intimidad de los hogares" (p. 80). Además, todo este mensaje es potenciado con una clara conclusión final, "tener un hijo siempre une a las parejas, por muchos quebraderos de cabeza que se padezcan durante su gestación" (p. 80).

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido destacar la forma en la que Mariano Ozores refleja la sociedad de la época. Para ello, el cineasta realiza un recorrido por las diferentes clases sociales de la España de los años 60, introduciendo en su metraje pequeños elementos de cada una de ellas. Así, Ozores retrata las estructuradas familiares del momento, las mentalidades machistas, las ideas preconcebidas de que la mujer debía trabajar en casa mientras que los hombres eran los que tenían que traer el dinero o el tabú que suponía el deseo de no querer tener más hijo. Además, este director también incide en la situación política y cultural de la España de 1960.

Con este planteamiento coral de los acontecimientos, y ante una gran cantidad de personajes, Mariano Ozores busca que el espectador se identifique, al menos, con uno de ellos. En este sentido, el cineasta utiliza a personajes de edades muy variadas, poderes adquisitivos distintos, clases sociales diferentes y esquemas matrimoniales heterogéneos. De este modo, el público siempre se asemejará a uno de los personajes, ya sea por su situación sentimental, su economía o su estilo de vida. Sin embargo, y continuando con el estudio de

esta obra, dicho largometraje evita incidir en ciertos temas de pareja, o sobre la maternidad, tales como el aborto, la libertad sexual, las parejas monoparentales, el divorcio o la posibilidad de que una pareja pueda vivir bajo el mismo techo sin la necesidad de contraer matrimonio. Aspectos que sí serán tratados en la versión de 1984.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar tras el visionado directo del *film* de 1967, esta obra muestra una historia sencilla, sin grandes pretensiones y cuyo único objetivo reside en el entretenimiento y en la diversión del espectador. El planteamiento de la obra, como se ha comentado anteriormente, consiste en una narración por episodios o capítulos con un tema base común. Cabe destacar que Ozores realiza una obra lineal, en la que los acontecimientos transcurren de forma cronológica, incorporando pequeñas elipsis temporales que permitan narran en los casi 70 minutos de metraje los nueve meses de gestación de los bebés. Además, y como señala el investigador Pedro Sangro (2012), se debe incidir en los estereotipos sociales presentes en la obra a estudio:

> Tanto para el rol masculino como para el femenino, los personajes son construidos como estereotipos que ilustran estados de ánimo popularmente conocidos en relación con el embarazo: ellas se sienten abandonadas al principio aunque luego terminan reafirmando su personalidad e independencia, cambian su estado de ánimo de forma compulsiva y desarrollan antojos infantiles; ellos sufren una inseguridad galopante, echan de menos la voluptuosidad del cuerpo de sus cónyuges […] y son incapaces de mantener la calma cuando se acerca el momento de dar a luz (p. 80).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás, del diario *La Vanguardia Española* (18/08/1967), analiza para dicho medio la obra a estudio en este epígrafe. Por su parte, Martínez Tomás describe la cinta de 1967 como "una película divertida, un poco disparatada y sin otro horizonte artístico que el de hacer reír" (p. 23). No obstante, este crítico cinematográfico considera que esta obra no es un claro reflejo de la sociedad de la época, ya que "ese periodo en el que los matrimonios esperan que les nazca un bebé, […] (no es) tan irremediablemente cómico y risible" (p. 23) como lo recoge la película. Sin embargo, Martínez Tomás establece que "la idea argumental es inteligente y pudo haber dado ocasión para escribir un guión de primer orden. En vez de realizar este propósito ambicioso, se ha optado por lo facilón, intrascendente y frívolo, aun, cuando, afortunadamente es también divertido" (p. 23).

Como último punto a destacar, este experto cinematográfico alaba al elenco actoral partícipe en la obra, destacando el trabajo de Gracita Morales, Alfredo Landa y María José Alfonso, y también valora la combinación de comicidad y sentimentalismo aplicada al *film*.

Continuando con la prensa de la época, el diario *ABC* (05/11/1967), en un artículo firmado con las iniciales A.S., también destaca el escaso realismo otorgado al tema central de la obra, asegurando que en el desarrollo de la cinta de 1967 "abunda más lo pintoresco que el realismo, siguiendo la trayectoria de unas anécdotas intrascendentes y facilonas, pero que cumplen el propósito de mantener la risa" (p. 88). No obstante, este periódico considera que el nuevo trabajo cinematográfico de Mariano Ozores se trata de una película sencilla, graciosa y entretenida, elementos que le permiten ser "considerada de evidente atractivo popular" (p. 88).

Por otro lado, en 1984, el cineasta Mariano Ozores estrena su nuevo proyecto cinematográfico titulado *El pan debajo del brazo*. Para la realización de esta cinta, el director madrileño decide recuperar el argumento de una de sus películas de los años 60, y adecuar dicha historia al presente. En esta ocasión, Ozores utiliza para su nueva obra una historia narrada en el *film* de 1967, *Crónica de nueve meses.*

Profundizando en esta nueva cinta, una comedia coral protagonizada por Antonio Ozores, María Casanova, Pepe da Rosa y Fedra Lorente, se ha podido comprobar que el director madrileño incide de nuevo, y desde diferentes puntos de vista, en los acontecimientos que sobrevienen a un embarazo. De este modo, el cineasta profundiza una vez más en la forma en la que los protagonistas reciben la noticia, las diversas situaciones que se producen a lo largo de los nueve meses de gestación y en todos los problemas que pueden surgir a lo largo de dicho periodo de tiempo.

En lo que respecta a la realización de este *film*, y como señala el propio Mariano Ozores (2002) en su libro *Respetable público: Cómo hice casi cien películas*, esta obra vuelve a la gran pantalla para reflejar los cambios sociales, culturales y políticos que España había experimentado en los más de quince años que separaban ambos proyectos cinematográficos. Además, y debido a la ausencia de censura por parte de las autoridades políticas en los años 80, "el público exigía del cine unos planteamientos mucho más atrevidos de los que el argumento de *El pan debajo del brazo* podría dar" (p. 280). De este modo, y con

todos estos avances, el director no duda en "seleccionar lo que mejor quedó de *Crónica de nueve meses* y corregir lo que gustó menos" (p. 280).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo de Mariano Ozores, director y guionista de la cinta de 1984. Atendiendo al resto de departamentos, Gregorio García Segura, Domingo Solano, Antonio Ramírez de Loaysa y Luis Vázquez, fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del film, respectivamente. Por otro lado, la nueva obra de Mariano Ozores estuvo protagonizada por Antonio Ozores, María Casanova, Pepe Da Rosa, Fedra Lorente, Adriana Ozores, Carles Velat, Juanjo Menéndez, María Luisa Pote, Arévalo, Juanito Navarro y Lolo García entre otros.

Con esta obra, Mariano Ozores presenta una comedia sonora, rodada en color y con una duración de 92 minutos. En lo que respecta a la productora encargada del proyecto, esta nueva cinta fue llevada a cabo por Andrés Vicente Gómez.

Profundizando en el argumento de esta nueva obra, y como se ha podido observar tras la visualización directa de la misma, Mariano Ozores narra la historia de tres parejas madrileñas, distintas entre sí, que deben hacer frente a la noticia de que van a tener un bebé. A partir de ese momento, el espectador podrá comprobar que no todas las parejas afrontan esta situación de la misma forma.

En lo respecta a los hombres protagonistas de esta obra, se debe señalar que cada uno de ellos cuentan con sus propias reticencias a la hora de ser padre. De este modo, Adolfo considera que tener un hijo a su edad es casi un milagro; Rodrigo, esposo de una mujer divorciada y con dos hijos, cree que su situación es complicada; y Rodrigo, arquitecto sin trabajo y cuya relación se mantiene con el sueldo de su novia, está seguro que no es el mejor momento para traer a este mundo a un nuevo bebé. No obstante, y a pesar de las reticencias iniciales, las dudas que sucumben a Isabel, quien llega incluso a barajar la opción del aborto, los dolores, los mareos y los antojos que se producen durante el embarazo. Finalmente, todas parejas protagonistas reciben con cariño e ilusión a sus nuevos hijos.

En lo que respecta a esta nueva obra, y tras el visionado directo de la misma, esta investigación ha podido comprobar que dicha cinta respeta y mantiene la estructura narrativa

del film de 1967. De este modo, y al igual que ocurre con el metraje original, este nuevo proyecto cinematográfico se trata de una "película de episodios" o una "película ómnibus", en donde se narran diferentes historias con un nexo común.

Continuando con el estudio de la cinta de 1984, y en lo que respecta a la estructura narrativa de la misma, Mariano Ozores realiza, de nuevo, una comedia coral. En ella, el cineasta narra una historia sencilla, divertida y sin grandes pretensiones basada en la natalidad de varias parejas protagonistas. Profundizando en este relato, y como ocurrió en la obra original, Ozores muestra al espectador distintos enfoques sobre un mismo tema. En este sentido, la película narra las preocupaciones, dudas, alegrías y planes de futuro de tres parejas distintas. Así, el espectador se puede identificar con al menos, un de los personajes protagonista. Además, este director recoge los acontecimientos de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales que serán intercaladas a lo largo del metraje.

Por otro lado, cabe señalar que este nuevo metraje carece de la figura del narrador, un elemento narrativo que sí fue utilizado en la película de 1964, y cuya misión era, como señala el investigador Pedro Sangro (2012), "identificar a los espectadores con el futuro bebé de cada uno de los casos tratados, impidiendo que el espectador especule con la posibilidad de imaginar que alguno de los personajes optase por no seguir adelante con el embarazo" (p. 80).

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, este nuevo metraje actualiza el argumento original de referencia, adecuando la historia al público de la época. De este modo, Ozores muestra a una sociedad más avanzada, con una mentalidad más abierta y donde están presentes temas o situaciones que antes eran impensables. Profundizando en estos aspectos, la cinta de 1984 muestra como el papel de la mujer dentro del matrimonio y de la sociedad tiene un peso mayor que en la obra original; se logran plasmar nuevas estructuras familiares; e incluso, se permite decidir sobre la posibilidad de no querer tener un hijo. Además, esta narración también habla del divorcio, del aborto, de las parejas que viven juntas y no están casadas, de los ex maridos, y de las diferencias de edad dentro de una pareja.

Continuando con el argumento de esta obra, dicha cinta también recoge ciertas inquietudes presentes en la sociedad de la época, que quedan patentes a través de las

conversaciones que mantienen los protagonistas. En este sentido, se debe destaca la preocupación por la inseguridad ciudadana, el paro, la contaminación, la homosexualidad, la libertad de la mujer, o incluso, el estado de las autonomías. De este modo, Ozores refleja los pensamientos reales de la población española del momento, pero utilizando la comedia, el entretenimiento y la diversión como vehículo.

En lo que respecta a la prensa de la época, el diario ABC (28/08/1984) considera que la película de 1984 se "ha desarrollado con un humor fácil que, indudablemente, tiene su público" (p. 74). Además, este periódico agradece al cineasta madrileño que "se haya apartado de esa chabacanería y erotismo barato que caracterizaban sus últimas producciones" (p. 74).

Como último punto a estudio, esta investigación debe señalar que, a pesar del éxito cosechado por la obra original en 1964, esta nuevo proyecto cinematográfico no obtuvo una buena acogida por parte del público de la época, convirtiéndose en uno de los fracaso fílmico de Mariano Ozores.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizarán en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos películas son idénticas, ya que son cintas sonoras, rodadas en color y categorizadas dentro del género de la comedia. En lo que respecta a la duración de cada una de ellas, se debe destacar que la cinta de 1984 tiene un metraje mayor que la obra de 1967.

Por otro lado, y a pesar de que las tramas principales de estos dos *films* transcurren en Madrid, manteniendo así el mismo espacio geográfico, el periodo temporal en el que estas cintas se desarrollan es totalmente distinto, ya que cada una de ellas representa la actualidad de la época en la que fue filmada. De este modo, estos dos proyecto cinematográficos muestran los cambios sociales, culturales y políticos que se produjeron en España, en los más de quince años de diferencia entre ambas.

Profundizando en dichos cambios sociales, se puede ver que la obra de 1984 muestra a la mujer trabajando fuera del hogar familiar; la posibilidad de que sea la mujer la que gane

el dinero y el hombre el que se quede en casa; se plantean temas como el aborto, el divorcio, la homosexualidad, la delincuencia de la época, la posibilidad de elegir no querer tener un bebé, y además, se muestra la convivencia de una pareja sin estar casada. Con estos pequeños avances, Ozores retrata una sociedad más moderna, con nuevas preocupaciones culturales, políticas y sociales; y con el deseo de cambiar y evolucionar.

En lo que respecta a la estructura de las obras a estudio en este epígrafe, y como se ha comentado anteriormente, estas dos cintas pertenecen a la categoría de "películas de episodios" o "películas ómnibus", ya que ambos largometrajes narran distintas historias, pero siempre relacionadas con un tema común. Por otro lado, cabe destacar que estas cintas cuentan con un desarrollo lineal y cronológico de los acontecimientos, con pequeñas elipsis temporales.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes principales de estas dos obras, se ha podido observar que ambos proyectos cinematográficos están protagonizados por diversas parejas heterosexuales que descubren que van a ser padres. En la obra de 1967, Ozores presenta a cuatro matrimonios formados por Alex y Mercedes; Leopoldo y Luisa; Enrique y Margarita; y Juan e Inés; mientas que en la película de 1984 tan sólo hay tres parejas: Laura y Adolfo; Jacinto y Mercedes; y Rodrigo e Isabel. Como se puede comprobar, el nombre de los personajes cambia dependiendo del *film*, pero el cineasta mantiene la mayoría de las estructuras de pareja detalladas en la cinta original.

En este sentido, y profundizando en los personajes de la obra de 1964 ausentes en este nuevo metraje, se debe señalar que Mariano Ozores elimina a una de la parejas protagonistas, a los padres de Alejandro, a Paco, el médico de la obra, y al narrador de esta cinta, una voz en *off* perteneciente a un niño pequeño. No obstante, y en lo que respecta a las incorporaciones, la película de 1984 cuenta con Tito, amigo de Rodrigo; Daniel, padre de Isabel; y Ramón, ex marido de Mercedes.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, estas dos obras cuentan una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común. En este sentido, Ozores también mantiene los acontecimientos clave de la cinta original, incorporándolos a su nuevo metraje. Además, estas cintas están categorizadas como películas de episodios, compartiendo así dicha estructura. Profundizando en las semejanzas argumentales, Ozores narra la historia

de varias parejas a la hora de afrontar la natalidad. Así, el cineasta incide en las reacciones, las preocupaciones, los antojos, las consultas al médico y el momento del parte.

Continuando con dichas similitudes, este cineasta madrileño también aborda las diferencias entre hombres y mujeres a la hora de tratar el tema principal de la obra, las dudas acerca del bebé, las preocupaciones de las madres primerizas, el nerviosismo ante cualquier síntoma, las discusiones por el nombre y la felicidad obtenida una vez que todo ha salido bien.

En lo que respecta a las tramas de la cinta original que han sido eliminadas en este nuevo metraje, Mariano Ozores suprime la visita que Juan e Inés realizan a una bruja con la intención de no volver a quedarse embarazados, se reducen las discusiones entre las parejas protagonistas, al igual que la presencia del médico que atiende a las pacientes, y también se eliminan las escenas en la sala de espera y la entrega de bebés a los padres de las criaturas. Además, y como se ha comentado anteriormente, esta nueva obra reduce el número de parejas protagonistas, por lo que la obra de 1984 excluye, por completo, la trama de una de ellas.

Atendiendo a los cambios argumentales llevados a cabo en la cinta de 1984, esta investigación debe destacar que esta obra otorga un punto de vista más masculino a su metraje, dotando de una mayor presencia narrativa a los hombres de esta historia. Además, Ozores también modifica las estructuras familiares de la obra original, incorporando así a una mujer divorciada con varios hijos y que ha logrado rehacer su vida junto a otro hombre, y a una pareja joven que todavía no se ha casado.

Continuando con estas alteraciones narrativas, el director madrileño muestra una mayor interacción entre los padres de los futuros bebés, llegando incluso a ir al gimnasio juntos o idear proyectos empresariales de forma conjunta. Por último, se debe destacar que los protagonistas de este *film* se conocen todos por primera vez en casa de Adolfo y Laura, y no en la consulta del médico como en la cinta original.

Profundizando en las incorporaciones que se realizan en este nuevo proyecto cinematográfico, esta tesis doctoral ha querido señalar las escenas de los hombres protagonistas en el gimnasio, los planes de negocio que estos personajes desean realizar de

una forma conjunta, las dudas de Isabel acerca de su futura maternidad, la posibilidad de que la joven aborte y las escenas de amistad entre Jacinto y Ramón. Además, este nuevo largometraje también incide en el robo que sufre Daniel, se muestran nuevos antojos por parte de las futuras mamás, la boda de Isabel y Rodrigo, y la visita de la Policía al final de la obra debido a que Daniel ha robado un coche para poder llegar a tiempo al hospital y así ver como nace su nieto.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y a pesar de que la narración base se actualiza y adecúa al presente, modificando las estructuras familiares, las preocupaciones de los personajes protagonistas y abordando nuevos temas, se ha podido comprobar que estas dos películas continúan narrando una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común. De este modo, se establece que la cinta de 1984 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización de la obra de 1967 dirigida por Mariano Ozores. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

El vivo retrato

- Original: *La cigüeña bondadosa* (Mario Menéndez, Fran Vaquero, 1980) (S)
- Primer *remake: El vivo retrato* (Mario Menéndez, 1986)

En 1980, los cineastas asturianos Mario Menéndez y Fran Vaquero estrenan su primer trabajo cinematográfico titulado *La cigüeña bondadosa*. Esta obra, un cortometraje de ciencia ficción protagonizado por Rosabel Berrocal y Ángel Quesada, se trata de la ópera prima de ambos realizadores, un proyecto audiovisual con el que Menéndez y Vaquero inician su breve[256] carrera por el séptimo arte español.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en este cortometraje, se debe señalar el trabajo realizado por Mario Menéndez y Fran Vaquero, directores y guionistas de dicha obra. Además, cabe destacar que ambos realizadores también fueron responsables de la fotografía del cortometraje. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Javier Sanz, Tom Sorensen y José Álvarez fueron los encargado de la música de esta obra. Por

[256] Estos cineastas tan sólo cuentan con tres obras de ficción a sus espaldas: *La cigüeña bondadosa* (S) (1980), *El llanero solitario* (S) (1980) y *El vivo retrato* (1986).

último, esta pieza cinematográfica estuvo protagonizada por Rosabel Berrocal, Ángel Quesada, César Sánchez y Etelvino Vázquez.

Con este cortometraje, ambos directores presentan una obra de ciencia ficción, rodada en color y con una duración de 11 minutos. Profundizando en la producción de este proyecto, la compañía encargada de llevar a cabo la cinta fue Joaquín Mario Menéndez García P.C., mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de José Esteban Alenda Distribución.

Atendiendo al argumento de este cortometraje, *La cigüeña bondadosa* (1980) narra la historia de una pequeña tienda de provincia que oferta a matrimonios estériles la posibilidad de comprar niños hechos a medida. Durante este metraje, el espectador ve como una joven pareja acude a la dicha tienda, un pequeño lugar llamado "La cigüeña bondadosa" en donde se pueden ver a mujeres embarazadas expuestas en los escaparates. Una vez dentro, los protagonistas consultar un catálogo de niños, pero tras no encontrar nada que encaje con sus necesidades, el marido de la pareja sube a la zona de arriba para realizar uno que cumpla con los requisitos que están buscando. Poco tiempo después, este matrimonio acude de nuevo a la tienda y, en esta segunda visita, ya recogen a su hijo.

Como se puede comprobar, esta obra narra una historia ficticia y fantasiosa en la que se muestra un mundo en el que las parejas pueden elegir cómo quieren que sea su descendencia. De este modo, los matrimonios interesados en tener hijos, o con ciertos problemas de fertilidad, acuden a una tienda llamada "La cigüeña bondadosa" donde seleccionan al niño o la niña que reúna las características que ellos deseen. En este lugar, las parejas pueden elegir entre los pequeños que hay en el catálogo o realizar uno a su gusto. Por lo tanto, y atendiendo al argumento de esta historia inverosímil, este cortometraje está categorizando dentro del género de la ciencia ficción.

Por otro lado, se ha podido comprobar que ambos cineastas utilizan esta breve historia para plantear ciertas cuestiones acerca de la adopción, la paternidad, el interés de ciertos padres por tener una descendencia perfecta e, incluso, Menéndez y Vaquero frivolizan con el tema, mostrando un catálogo de niños, exponiendo a mujeres embarazadas en los escaparates de la tienda e incorporando "servicios de producción" para los clientes.

En otro orden de cosas, y profundizando en los aspectos estéticos de la obra de 1980, se debe destacar que en este cortometraje tan sólo se utilizan dos únicas localizaciones (la calle por donde pasea el matrimonio protagonista y la tienda "La cigüeña bondadosa"), lo que focaliza la trama a tan sólo dos lugares. Además, y como se ha podido comprobar anteriormente, el elenco de actores es tan reducido, evitando una gran producción.

Como último punto a estudio, esta tesis doctoral ha querido señalar que esta breve pieza cinematográfica obtuvo el premio a "Mejor Cortometraje" en la I Muestra Internacional de Cine Imaginario y de Ciencia-Ficción de la Villa de Madrid.

Por otro lado, en 1986, el cineasta avilesino Mario Menéndez estrena su primer largometraje, una comedia de ciencia ficción titulada *El vivo retrato*. Con esta obra, el cineasta asturiano retoma la historia narrada en el cortometraje *La cigüeña bondadosa* (1980), utilizando dicha trama argumental como base para su nuevo proyecto cinematográfico.

No obstante, y profundizando en la relación existente ente estas dos obras, Fran Vaquero, guionista y productor de este proyecto, habla para el suplemento *La Nueva Quintanilla* (23/11/2004) de dicho asunto. En estas declaraciones, Vaquero sostiene que:

> Se ha dicho que el largometraje era una versión alargada de "La cigüeña bondadosa", pues no es cierto. Pensamos en escribir una película e ideamos un argumento (unos contrabandistas y algo genético). Cuando tuvimos claro lo que queríamos contar vimos que el cortometraje que habíamos rodado podría explicar mejor el nuevo proyecto. El corto es, pues, otra anécdota más dentro de "El vivo retrato" (s/p).

Como se puede comprobar, este cineasta inicia su explicación asegurando que la película de 1986 no es una versión ampliada del cortometraje realizado seis años antes. Sin embargo, y continuando con las palabras de este realizador, se ha podido comprobar como el mismo considerar que la pieza de 1980 está dentro del *film* titulado El vivo retrato. En este sentido, Vaquero señala que la pieza original es una anécdota, una elemento que, con el paso del tiempo, dio lugar a un proyecto mucho mayor.

Prosiguiendo con dicha publicación, se debe señalar que Vaquero sostiene que el nombre del cortometraje y su historia tienen una relación directa con la nueva obra de Mario Menéndez, ya que la pieza de 1980 es "un establecimiento comercial muy importante en el desarrollo del largometraje" (s/p). Además, y como ocurrirá posteriormente con otras obras que utilizan este esquema, se ha podido comprobar que el argumento de dicho cortometraje es el reclamo publicitario que utilizan los productores del *film* para la distribución de este nuevo proyecto cinematográfico, llegando a incluir la siguiente frase en el dossier de prensa: "La divertida historia de "La cigüeña bondadosa", un negocio donde se venden niños a medida".

Atendiendo al equipo técnico y artísticos partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Mario Menéndez, director, productor ejecutivo y guionista de esta nuevo largometraje. No obstante, y en lo que respecta al guion de esta cinta, cabe destacar que dicho cineasta contó con la ayuda de Francisco G. Orejas y Fran Vaquero. Profundizando en el resto de departamentos, Pablo Miyar, Javier Salmones, David Raposo, Jesús Quirós y Paco Sánchez fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje, los decorados y el diseño de vestuario de la obra, respectivamente, mientras que el elenco actoral de este *film* estuvo encabezado por Victoria Vera, Javier Loyola, Jack Taylor, Andreas Prittwitz, César Sánchez, Paco Hernández, María Elena Flores y José Antonio Lobato, entre otros.

Con esta obra, Menéndez presenta una película de ciencia ficción, rodada en color, y con una duración de 97 minutos. En lo que respecta a las productoras encargadas de este *film*, las entidades responsables de dicha obra fueron: Ministerio de Cultura, Gobierno del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Avilés, Joaquín Mario Menéndez García P.C., y Lauren Films. Cabe destacar que esta última productora también fue la responsable de la distribución de la obra a nivel nacional.

Profundizando en el argumento de la obra de 1986, el periodista Javier Cuartas detalla para el diario *El País* (22/10/1986), un breve resumen de la historia narrada por el cineasta asturiano Mario Menéndez en su nueva cinta:

> Las vicisitudes de dos científicos alemanes que naufragan frente a la costa asturiana y de los que sólo uno sobrevive; recogido por unos contrabandistas, deciden

> entre todos crear un negocio clandestino de experimentos genéticos y venta de niños. Las pesquisas policiales les obligarán a emprender una rocambolesca huida a Suramérica (p. 34).

En otro orden de cosas, y antes de continuar con el estudio de la obra de 1986, esta investigación debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de dicho largometrajes, lo que permite un acceso director y personal al material filmado. De este modo, se podrán analizar los diversos aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la cinta de 1986.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de esta obra, Menéndez narra una surrealista historia de ciencia ficción, en la que se combinan elementos muy diversos. En ella, el espectador puede ve como la trama principal gira en torno a la clonación, la adopción, los experimentos científicos, la ingeniería genética y la posibilidad de tener un hijo con las características físicas que se deseen.

Profundizando en la estructura narrativa de esta ficción futurista, se debe señalar que Menéndez muestra los hechos filmados de una forma no lineal, ya que dicho largometraje comienza en el año 2045, para posteriormente dar un salto al pasado y situar a los espectadores en 1942. A partir de este momento, la cinta continúa su narración desde la década de los cuarenta, hasta llegar de nuevo al punto de partida.

Continuando con el estudio de esta obra, y en lo que respecta al argumento de la misma, se ha podido comprobar que Mario Menéndez utiliza el cortometraje de referencia como un punto de partida. De este modo, el cineasta introduce en su largometraje la breve historia rodada en 1980, no sin antes contextualizar su contenido. Así, el espectador comprende cuales son los motivos, acontecimientos y situaciones que han llevado a los protagonistas a desarrollar dichos comportamientos y a vivir ese estilo de vida. En este sentido, el realizador asturiano explica los intereses de la clonación, las cuestiones por las que se iniciaron dichas investigaciones y la forma en la que fue evolucionando dicha práctica, entre otros aspectos. Por lo tanto, la obra de 1986 muestra lo que ocurrió antes y lo que se produjo después de la historia narrada en el cortometraje base. Además, el cineasta encargado de dicho proyecto también refleja como evolucionan los inventos, la acogida de la gente, la necesidad de clonación que se genera entre diversos sectores de la población y todos los problemas que eso ocasiona.

Como se puede comprobar, esta nueva película narra una historia original, novedosa en lo que respecta a la trama principal del *film*, poco habitual en las obras de la época y con un enfoque muy personal. El propio guionista de la cinta, Fran Vaquero, asegura en el diario *El Comercio* (14/02/2011) que este proyecto cinematográfico "fue una historia un poco extraña, casi 'borgiana', en la que cabían elementos que van desde el relato de fantasía a lo Policíaco, con aventuras y un elemento de época que la hacía aún más rara" (s/p).

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el periodista Javier Cuartas analiza para el diario *El País* (22/10/1986) la cinta a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, Cuartas destaca que esta obra fue el "primer cortometraje financiado por el Gobierno autónomo asturiano" (p. 34), llegando a contar con un presupuesto aproximado de 60 millones de pesetas. Además, este publicación también recoge las palabras del director Mario Menéndez, quien describe su nuevo proyecto cinematográfico como "una extraña comedia de aventuras o una comedia de aventuras extraña" (p. 34).

Por otro lado, el periódico *ABC* (27/10/1986) también analiza, a través de un artículo escrito por el periodista Manuel Robles, la cinta de 1986. En esta nueva publicación, Robles cita las palabras del director del *film*, quien reconoce haber rodado "una película con muchos riesgos, al no contar una historia normal: hemos conseguido lo que pretendíamos, poner ante el público una extraña comedia de aventuras contada con un ritmo muy especial" (p. 73). Además, Menéndez asegura que su obre intenta "ser como un gran documental sobre un extraño negocio organizado aquí, en Asturias. En este sentido no quiero crear en el público ningún tipo de sentimientos hacia los protagonistas" (p. 73).

Por último, esta investigación ha querido señalar que la obra de 1986 está siendo objeto de un nuevo montaje cinematográfico por parte de Fran Vaquero, amigo y compañero del cineasta asturiano Mario Menéndez[257]. Para ello, Vaquero está utilización secuencias originales y escenas excluidas del montaje base y que han sido recuperadas recientemente. Con este nuevo montaje, el cineasta pretende recuperar la esencia original, surrealista y mordaz de la cinta de 1986, la cual tuvo que ser modificada debido a la empresa distribuidora del *film*.

[257] Mario Menéndez no participa en este nuevo montaje, ya que falleció en 2005.

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación ha podido comprobar que el cortometraje de 1980 dirigido por Mario Menéndez y Fran Vaquero está incorporado en la película de ciencia ficción realizada por Mario Menéndez en 1986.

Profundizando en este proceso, Menéndez integra la historia narrada en su cortometraje en un punto determinado de la película, pudiendo así contextualizar previamente dicha trama. De este modo, el espectador puede comprender como se ha llegado a ese punto, ya que existen unos acontecimientos previos que predisponen lo que va pasar. Además, y una vez incorporadas las tramas del cortometraje de 1980, la obra prosigue su narración, mostrando los sucesos que les ocurren a los personajes principales. Por lo tanto, la cinta de 1986 muestra como surge la idea que se narra en el cortometraje, el nacimiento de la empresa, los experimentos científicos que se han realizado, los errores, los aciertos, y las dificultades de llevar a cabo dicho proyecto. Además, esta obra también narra el éxito de la empresa, y la forma en la que logran establecer un gran imperio vinculado con la clonación de niños.

Continuando con las semejanzas existentes entre ellas, se puede observar que ambas piezas se encuentran categorizadas dentro del género de la ciencia ficción, muestran un mundo ficticio y fantasioso, exponen a una sociedad deseosa de poder elegir a su descendencia, y además, utilizan un sistema de negocio muy similar. Por otro lado, y debido a que la cinta de 1986 cuenta con un metraje mucho mayor que el cortometraje de 1980, esta obra incorpora un gran número de escenas vinculadas con los acontecimientos que ocurren antes y después de la pieza de 1980.

Una vez finalizado el estudio de estas dos obras cinematográficas, y tras conocer las similitudes y diferencias existentes entre ambas, esta investigación establece que la película de 1986 dirigida por Mario Menéndez es un *remake* libre de base argumental del cortometraje de 1980 filmado por Fran Vaquero y Mario Menéndez. Finalmente, se debe señalar que esta obra también puede ser categorizada, según la clasificación de Linda Seger (1993), como un tipo específico de *remake* denominado “cortometrajes que se rehacen como largometrajes”.

Romanza final

- Original: *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1959)
- Primer *remake*: *Romanza final* (Gayarre) (José María Forqué, 1986)

En 1959, el director y guionista madrileño Domingo Viladomat estrena su nueva película titulada *Gayarre*. Esta obra, un drama biográfico protagonizado por Alfredo Kraus[258], Luz Márquez y Adriano Domínguez, narra la vida del tenor navarro Sebastián Julián Gayarre Garjón, más conocido como Julián Gayarre. Por otro lado, cabe destacar que esta película es el primer[259] largometraje español que lleva a la gran pantalla la historia del famoso cantante lírico.

Profundizando en el personaje protagonista de esta obra, y en lo que respecta a la trayectoria personal y profesional de dicho tenor, se debe señalar que el 9 de enero 1844, Julián Gayarre nace en Roncal, un pequeño pueblo de Navarra, y lo hace en el seno de una familia humilde. Posteriormente, y una vez finalizados sus estudios en la escuela de Roncal, el joven comienza a trabajar de pastor, un empleo que logrará mantener durante varios años, hasta que es enviado a Pamplona para comenzar como dependiente de una mercería. Una vez allí, Gayarre escucha lo que es la música por primera vez, un hecho que le cambiará la vida por completo, y le hará descuidar sus funciones dentro de la mercería. En uno de estos despistes, Julián abandona su puesto de trabajo para ir detrás de la banda mientras ésta recorre la ciudad. Debido a estos descuidos, el navarro pierde su empleo, teniendo que regresar al pueblo. No obstante, pocos años después, Gayarre es contratado en un herrería de la ciudad, lo que le obliga a volver a Pamplona.

De nuevo en la ciudad, Julián trabaja con determinación en su nuevo empleo, y ameniza la jornada laboral de los otros trabajadores cantando infinidad de canciones. Ante estos cánticos, un compañero de profesión le propone que se apunte al Orfeón Pamplonés, un lugar donde se enseña música de forma gratuita a los artesanos que lo solicitan y que cumplan con los requisitos establecidos. Tras realizar las pruebas necesarias, Julián es admitido y se convierte en primer tenor. Poco a poco, y con el paso del tiempo, Gayarre va

[258] Alfredo Kraus fue un tenor español y profesor de canto, que comenzó su carrera cinematográfica con esta película. Posteriormente, llegaría a realizar un total de 13 obras como actor.
[259] Cabe señalar que en 1933, el director colombiano Carlos San Martín estrena el *film* titulado *El cantar del ruiseñor* (1933), un largometraje que también basa su argumento en la vida de Gayarre. No obstante, debido a que esta cinta no cumple con los requisitos establecidos, esta investigación no la incorporará en su estudio.

adquiriendo conocimientos, fama y renombre en el terreno musical. No obstante, su camino en la música no siempre fue fácil, lo que le llevó a aceptar una beca en Milán, una oportunidad que lo lanzaría al estrellato.

En diciembre de 1889, y con un reconocimiento internacional a sus espaldas, Julián regresa a Madrid y accede a cantar la ópera *Los pescadores de perlas*. El 8 de diciembre de ese mismo año, Gayarre se quiebra la voz en la última representación de dicha pieza teatral, lo que le lleva a interrumpir la función. A partir de ese momento, su salud se resiente y cae gravemente enfermo. A pesar de sus esfuerzos, la enfermedad se agrava y Julián fallece el 2 de enero de 1890, con 46 años de edad.

Una vez resumida, de una forma breve y concisa, la biografía del tenor lírico Julián Gayarre, esta tesis doctoral profundizará en cada una de las obras cinematográficas que toman la vida del cantante como base argumental. De este modo, y como se ha comentado anteriormente, este epígrafe comenzará su estudio con la primera de estas películas, un drama musical protagonizado por Alfredo Kraus y estrenado en 1959.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo de Domingo Viladomat, director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión, dicho cineasta contó con la ayuda de Ignacio Aldecoa, Enrique Fernández y José Luis Madrid. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Salvador Ruiz de Luna, Alejandro Ulloa, Pablo G. del Amo y José Aldudo fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de esta obra, respectivamente. Por último, cabe destacar que esta película estuvo protagonizada por Alfredo Kraus, Luz Márquez, Adriano Domínguez, Pastor Serrador, Lina Huarte, Antonio Riquelme, Manuel Arbó, Félix Dafauce, Teresa del Río y Rafael Bardem, entre otros.

Con este *film*, Viladomat presenta un drama biográfico con importantes momentos musicales, rodado en color y con una duración de 111 minutos. Atendiendo a la productora encargada del proyecto, la obra de 1959 fue llevada a cabo por Sintes Films, mientras que la distribución estuvo en manos de Hispamex Films.

Profundizando en el argumento de esta película, Viladamot plasma en su metraje diversos episodios de la vida del famoso tenor navarro Julián Gayarre. En ella, este cineasta

muestra los difíciles comienzos del cantante a la hora de educar su voz y los pasos que tiene que dar para llegar a convertirse en una importante figura del mundo de la ópera.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, esta investigación debe señalar que actualmente la cinta de 1959 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa del contenido grabado por el cineasta madrileño Domingo Viladamot. De este modo, este estudio puede profundizar, de una forma detallada y pormenorizada, en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la obra.

Con esta obra, Viladamot pretende recuperar, y poner en valor, la figura de este famoso y reconocido cantante lírico. Para ello, este cineasta narra, con la mayor fidelidad posible, gran parte de los acontecimientos claves de la vida del tenor navarro Juan Gayarre. Además, y como se ha comentado anteriormente, este proyecto cinematográfico cuenta con un gran número de momentos musicales, con los que se muestran la calidad vocal del protagonista y los logros que obtuvo a lo largo de su carrera. En este sentido, el *film* de 1959 retrata el arte lírico en todo su esplendor.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a la realización de esta obra, esta investigación ha querido incidir en las palabras recogidas por la Fundación Julián Gayarre, una organización creada para perpetuar la memoria del tenor navarro. Gracias a ella, esta tesis doctoral ha podido conocer el interés primordial de los productores por lograr un producto digno y serio, sin reparar en gasto; el alto presupuesto con el contó la película y la buena acogida que tuvo la cinta en la tierra del cantante.

Además, esta fundación también asegura que la cinta de 1959 está basada en un libro biográfico titulado *Memorias de Julián Gayarre* (1891), un proyecto literario escrito por Julio Enciso, amigo y testamentario del tenor. No obstante, esta información no ha podido ser confirmada por esta investigación, ya que ninguna de las fuentes consultadas contempla esta posibilidad.

Por otro lado, y en lo que respecta a las localizaciones utilizadas en el rodaje de este largometraje, la obra de 1959 contó con una gran cantidad de escenarios reales, llegando a rodar en Roncal, Zaragoza y Pamplona. No obstante, esta cinta también hace uso de varios decorados artificiales, con los que se recrean La Scala de Milán, el Teatro Real de Madrid y

la Ópera de París, entre otros. En este sentido, cabe destacar que dicho decorados fueron construidos en un estudio madrileño, lugar donde se rodaron dichas escenas.

Profundizando en la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (07/05/1959) asegura que esta cinta rinde "homenaje a esta gran figura española que llegó a la cima de la gloria, presentando para ello, con todo lujo de medios en reales recreaciones, los teatros en que cosechó, durante muchas noches y entre el entusiasmo de sus admiradores, lo más apoteósicos éxitos" (p. 28). Además, esta crítica cinematográfica también abala las cualidades vocales e interpretativas de Alfredo Kraus, actor protagonista encargado de dar vida al joven Gayarre; y el trabajo del cineasta responsable de este proyecto fílmico, quien demuestra su valía con esta película.

Continuando con el periódico *La Vanguardia Española* (10/05/1959), y atendiendo a las palabras que M. Planas escribe acerca de la obra a estudio, se debe señalar que dicho periodista establece que la historia de Gayarre fue tratada con "fidelidad y honradez, ya que no podía hacerse de otro modo con una figura española que prestigió una época, fue aclamada en los primeros coliseos del mundo y recibió el admirativo homenaje de reyes y jefes de Estado" (p. 21). Además, este experto cinematográfico considera que la película refleja "con excepcional maestría" (p. 21) la vida del navarro, llegando a rodarse "en admirable colorido y con (un) […] imprescindible acompañamiento vocal e instrumental" (p. 21). En otro orden de cosas, y siguiendo el enfoque aplicado a esta crítica, M. Planas alaba el trabajo y la voz del tenor y actor Alfredo Kraus, la música del maestro Salvador Ruiz de Luna, y la interpretación del resto de actores partícipes en este nuevo proyecto cinematográfico.

Por otro lado, el periodista Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo de Donald, analiza para el diario *ABC* (02/03/1959) la obra a estudio en este epígrafe. Atendiendo a sus palabras, este crítico cinematográfico destaca que el relato biográfico de la cinta de 1959 sigue un procedimientos narrativo y una trasplantación de imágenes muy similar al de otras obras del mismo género, lo que provoca una escasa innovación en el proceso. Además, este experto cinematográfico afirma que "algunos de los detalles de ambientación han sido un tanto descuidados" (p. 62).

No obstante, y en lo que respecta a los aspectos positivos del *film*, Pérez Ferrero alaba el trabajo musical e interpretativo del cantante y actor Alfredo Kraus; y las composiciones musicales del maestro Ruiz de Luna. Como se puede comprobar, todas las críticas cinematográficas consultadas para esta investigación coinciden en ensalzar estos dos últimos aspectos.

Como último punto a estudio, esta investigación debe señalar que el actor Alfredo Kraus logró el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos por su interpretación; y además, el maestro Ruiz de Luna consiguió el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo en el apartado de música. En este sentido, dichos premios corroboran las buenas críticas recibidas por la prensa de la época.

Por otro lado, en 1986, el director y guionista zaragozano José María Forqué estrena su nueva película titulada *Romanza Final (Gayarre)*. Con esta obra, el cineasta aragonés lleva por segunda vez a los cines nacionales la vida del tenor navarro Julián Gayarre. En esta ocasión, y al igual que Domingo Viladamont en 1959, Forqué realiza un drama biográfico con tintes musicales protagonizado por José Carreras, Sydne Rome y Antonio Ferrandis, entre otros.

Antes de continuar con el estudio de este nuevo largometraje, se debe señalar que esta película es una versión cinematográfica de una serie de televisión emitida previamente. Profundizando en este aspecto y como recoge el periodista Víctor M. Amela para el diario *La Vanguardia Española* (18/12/1988), esta serie "se rodó para ser montada también en formato de largometraje" (p. 44). Así, y desde el embrión de la idea, ambas piezas estaban orientadas para dar a conocer la vida de este tenor. Cabe destacar que esta serie también fue filmada por el propio director aragonés y contó con cinco capítulos de una hora de duración cada uno. Además, ambos proyectos también comparten el mismo título.

Incidiendo en la serie de referencia, Víctor Amela asegura que este producto televisivo combina tanto el terreno personal del tenor como su carrera profesional. Así, se alterna la trama de Julián Gayarre "como cantante –de su salto desde el anonimato a la fama, de sus giras y éxitos internacionales- con la de una relación amorosa con una amiga de la infancia, Alicia" (p. 44). Con respecto a la historia de amor presente en la serie, Amela afirma que dicho amorío imposible "insufla a la serie un aire de drama romántico" (p. 44). En

otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, ambas obras narran una misma historia a través de dos formatos audiovisuales completamente distintos. De este modo, y debido a la naturaleza fílmica, el largometraje de 1986 sintetiza para la gran pantalla una gran cantidad de tramas, eliminando escenas presentes de la serie de referencia y adecua la narración a su nuevo formato.

Continuando con la cinta a estudio en este epígrafe, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1986, esta tesis doctoral ha querido destacar el trabajo realizado por José María Forqué, director y guionista de este proyecto fílmico. No obstante, y en lo que respecta al guión, dicho cineasta cuenta con la ayuda de Hermógenes Sáinz. Profundizando en el resto de departamentos, Alejandro Ulloa, Mercedes Alonso y Antón García Abril fueron los responsables de la fotografía, el montaje y la música del *film* respectivamente, mientras que el elenco actoral estuvo encabezado por José Carreras, Sydne Rome, Antonio Ferrandis, Mario Pardo, Susana Campos, Montserrat Caballé, Aitana Sánchez-Gijón, Walter Vidarte y Alberto Closas, entre otros.

Con esta cinta, Forqué presenta un drama biográfico con tintes musicales, rodado en color y con una duración de 126 minutos. Atendiendo a la producción de esta obra, la empresa encargada de la realización del *film* de 1986 fue Producciones Cinematográficas Orfeo.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de este largometraje, Forqué narra en su película diversos episodios de la vida amorosa, personal y profesional, del tenor Julián Gayarre. A través de esta obra, los espectadores se adentran en el universo del cantante y recorren los hechos claves de la vida del protagonista. En dicho trayecto, Forqué muestra la infancia de Julián, la formación que recibió, sus pasos en el amor y los triunfos que alcanzó hasta su fallecimiento.

Con este nuevo proyecto cinematográfico, José María Forqué rinde homenaje a uno de los tenores españoles más importantes del panorama nacional e internacional. Para ello, este cineasta aragonés presenta una película biográfica que recoge gran parte de la vida del cantante Julián Gayarre. Cabe destacar que esta narración también muestras aspectos dramáticos, amorosos y musicales vinculados con el protagonista.

En lo respecta a la estructura narrativa de la obra de 1986, el cineasta zaragozano presenta una película no lineal. Esto se debe a que Forqué muestra situaciones del presente y del pasado del protagonista, intercalando así dos tiempos distintos a lo largo de todo el metraje. Además, este director también añade la presencia de un narrador que guía al espectador por la vida del tenor.

Continuando con el estudio de este *film*, y debido al altísimo presupuesto con el que contó este nuevo proyecto cinematográfico, alcanzando casi los 300 millones de pesetas, se ha podido observar la presencia de actores y actrices de gran prestigio nacional e internacional. Sin embargo, y según se ha podido saber, esta obra no contó con ayudas del Ministerio de Cultura, lo que provocó que la financiación de la misma llegase a través de televisiones privadas, ayuntamientos y el Gobierno de Navarra.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la prensa de la época, el periodista Pedro Crespo analiza para el diario *ABC* (03/05/1986) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, Crespo afirma que la cinta de 1986 "toma fielmente los elementos históricos conocidos de las vida del tenor del valle del Roncal, trufándolos con otros que hubieran sido posibles, a fin de redondear la trama de la historia" (p. 70). Por otro lado, y profundizando en los aspectos positivos de esta obra, dicho periodista señala que "es en la voz de José Carreras, en su interpretación como tenor de arias famosas, donde residen las mayores y mejores virtudes de "Romanza final"" (p. 70). No obstante, este experto cinematográfico recalca que las limitaciones actorales con las que cuenta el tenor José Carreras hacen que este actor se vuelva discreto en aquellas partes de la cinta que no son líricas.

Continuando con esta crítica cinematográfica, Crespo también destaca la presencia de actores y actrices de gran renombre nacional e internacional que tan sólo aparecen en momentos puntuales del *film;* la existencia de personajes desdibujados a lo largo de la obra y el brusco final de algunas de las escenas de este metraje. No obstante, y como recoge dicho artículo, estas situaciones se deben al "hecho de que "Romanza final" sea un resumen de una serie rodada para televisión" (p. 70), y por lo tanto, la cinta de 1986 tuvo que eliminar, modificar y reorganizar el metraje televisivo original, propiciándose así los detalles mencionados anteriormente. Sin embargo, y a pesar de todas estas matizaciones, este periodista considera que obra de 1986 es "una excelente sucesión de interpretaciones de José

Carreras, con una entonada decoración y los mínimos apoyos dramáticos para permitir una línea de acción, un hilo conductor de esas interpretaciones" (p. 70).

Por otro lado, y prosiguiendo con las reseñas cinematográficas, el periodista José Luis Guarner, del diario *La Vanguardia Española* (25/10/1986), asegura que el nuevo proyecto del cineasta maño no es innovador, ya que mantiene las características básica del género al que pertenece esta película. Sin embargo, y a pesar de todo, Forqué no duda en poner en su obra "toda su competencia, mucho buen gusto y no demasiada pasión" (p. 31). En este sentido, y como recoge Guarner, "el resultado se diría un bello museo de figuras de cera, por una vez dotadas de voz" (p. 31).

En lo respecta a los puntos positivos del *film* de 1986, este crítico cinematográfico alaba el trabajo realizado por el tenor Josep Carreras, actor encargado de interpretar a Julián Gayarre en la gran pantalla. En este sentido, Guarner asegura que Carreras era un "óptimo cantante y (un) actor voluntarioso" (p. 31), ya que "la mayor parte de la proyección se consagra al lucimiento de sus facultades vocales" (p. 31).

Una vez finalizados los análisis individuales de las dos obras a estudio en este epígrafe, se profundizará en las semejanzas y diferencias existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, cabe señalar que ambas piezas son idénticas, ya que son largometrajes sonoros, rodados en color y categorizados dentro del género biográfico. Además, estas películas también basan su argumento en la vida del tenor Julián Gayarre e incorporan a dichos metrajes importantes escenas musicales, siendo la música uno de los elementos claves de ambos *films*. Por otro lado, y en lo que respecta a su duración de estas dos cintas, se ha podido comprobar que la obra de 1986 tiene un metraje mayor que la película original.

Por otro lado, y en lo que respecta a la estructura narrativa, estos dos proyectos cinematográficos muestran ciertas diferencias, ya que mientras la cinta de 1959 tiene un desarrollo lineal y cronológico de los acontecimientos, la película de 1986 combina periodos temporales distintos, mostrando hechos ocurridos en el presente y el pasado de la vida del protagonista.

En otro orden de cosas, esta investigación ha querido destacar que ambos largometrajes utilizan localizaciones muy similares. De este modo, los espectadores pueden conocer la vida de Gayarre en el pueblo de Roncal, sus trabajos en Pamplona, la mudanza que realiza el joven a la capital española y la gran cantidad de ciudades que el protagonista visita por trabajo.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos narraciones cuentan con los mismos protagonistas. De este modo, Julián Gayarre, don Conrado, los padres de Julián y Julia/Alicia están presentes en ambos *films*. Además, dichas películas también cuentan con un narrador, una voz en *off* que interviene a lo largo de las obras y ayuda a que el contenido de las mismas avance. Por otro lado, y atendiendo a los personajes de la cinta original eliminados en este nuevo metraje, Forqué no duda en suprimir la presencia de don Pedro, Carmen, Ramón, Fermín, don Hilarión y Marieta, e incorporar a Alicia, don Iñigo, la madre de Alicia y al amigo violistas de Julián.

Continuando con el estudio de estas dos obras, y como se ha podido comprobar a lo largo de este epígrafe, Forqué realiza ciertos cambios con respecto a los personajes presentes en la cinta de 1986. En este sentido, dichas modificaciones están orientadas a la trama personal que el cineasta incorpora a su metraje, y en la que profundiza en la vida amorosa del protagonista. Así, este realizador decide centrar su película en la parte sentimental y emotiva del tenor, lo que le obliga a dejar, en un segundo plano, ciertos logros profesionales.

Atendiendo a las similitudes argumentales, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas narran una misma historia base ya que ambas muestran diversos episodios de la vida del tenor navarro Julián Gayarre. Para ello, estos dos proyectos cinematográficos utilizan como esquema narrativo los acontecimientos personales de dicho protagonista, desde su nacimiento en Roncal hasta su fallecimiento a los 49 años. Dentro de estas semejanzas narrativas, cabe destacar los trabajos del joven en una herrería de Pamplona, su admisión en el Orfeón, su vida en Madrid, la obtención de una beca para continuar sus estudios, los desplazamientos que hace el protagonista a medida que se va haciendo famoso, los triunfos a nivel internacional que cosecha Gayarre y su regreso a España, lugar donde canta por última vez antes de fallecer.

Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en la obra de 1986, Forqué suprime la trama amorosa de Carmen, evita incidir en la infancia y la adolescencia del protagonista, prescinde de la felicitación que Gayarre recibe por parte de los reyes, relega a un segundo plano la presencia e importancia del padre de Julián y reduce los acontecimientos transcurridos en Milán. Además, en este nuevo largometraje también se obvian las tramas relacionadas con Julia y Marieta, los temas vinculados con la política del país y, como se ha comentado anteriormente, esta cinta muestra menos acontecimientos personales relacionados con el protagonista.

Profundizando en los cambios narrativos de este nuevo metraje, la película de 1986 otorga mayor importancia a la vida amorosa del tenor, dejando en un segundo planos los logros profesionales. De este modo, Forqué introduce en la obra a Alicia, una antigua novia de Julián que tras no poder estar al lado del cantante decide comenzar una nueva vida lejos de él. No obstante, lo que Gayarre no sabe es que Alicia se quedó embarazada de él cuando estuvieron juntos por última vez, y en la actualidad el tenor es padre de una niña pequeña.

Continuando con las modificaciones argumentales, se puede ver que el cineasta maño muestra los acontecimientos pasados de la vida del cantante navarro a través de *flashbacks*, intercalándolos con situaciones del presente. Además, este realizador también altera la forma en la que Gayarre concluye su última representación sobre los escenarios, ya que en la obra de 1956 el protagonista logra terminar su actuación de una forma positiva, mientras que en la película de 1986 el cantante desafina en medio de su interpretación, hecho que le obliga a abandonar el escenario. Por otro lado, este nuevo metraje también evita mostrar ciertas situaciones personales, explicándolas a través de diálogos o con la voz en *off* de la cinta.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a las incorporaciones narrativas presentes en la cinta de 1986, el director José María Forqué introduce en su obra la presencia de una antigua novia de Julián, el desconocimiento por parte del tenor de que es padre de una niña, los celos de don Iñigo, la escasa relación entre Gayarre y la madre de su hija, a pesar de que ambos se siguen queriendo y la nueva vida familiar de Alicia. Además, este cineasta también muestra las condiciones que Iñigo le impone a su mujer para que ésta no pueda volver a ver al tenor y los trapicheos que Alicia hace para poder seguir sabiendo cosas de la vida del cantante.

Prosiguiendo con las incorporaciones, esta cinta también muestra la estancia de Gayarre en Viena, lugar en el que coincide con Alicia, los viajes del cantante por diversas ciudades de Italia, los intentos del tenor por ponerse en contacto con su enamorada, los obstáculos que le ocasiona la madre de Alicia para que el joven no logre su objetivo y la presencia de la protagonista en el funeral del tenor.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y a pesar de que cada cineasta enfoca su proyecto de manera distinta, se ha podido comprobar que estos directores utilizan la vida, personal y profesional, del tenor Julián Gayarre, como base argumental para su largometrajes. De este modo, e independientemente de las diferencias existentes entre ambas, estas dos películas mantienen al cantante navarro como nexo de unión y respetan una gran cantidad de acontecimientos clave de su vida. Así, esta tesis doctoral establece que la cinta de 1986 dirigida por José María Foqué es un *remake* libre de personaje de la película de 1959 filmada por Domingo Viladomat.

Bueno y tierno como un ángel

- Original: *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984)
- Primer *remake*: *Bueno y tierno como un ángel* (José María Blanco, 1988)

En 1984, el director y guionista zaragozano Raúl Artigot[260] estrena su nueva película titulada *Bajo en nicotina*. Cabe destacar que este *film*, una cinta dramática protagonizada por Óscar Ladoire y Silvia Munt, es el último largometraje de ficción que el cineasta aragonés realiza como director cinematográfico, ya que con esta película pone punto y final a su carrera como realizador. No obstante, Artigot continua vinculado al séptimo arte español a través de la fotografía.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la cinta a estudio en este epígrafe, esta investigación debe señalar que la película de 1984 dirigida por Raúl Artigot basa su argumento en una novela titulada *El ángel triste* (1983). Esta pieza literaria fue escrita por el novelista andaluz Carlos Pérez Merinera en 1983 y se trata de una breve novela negra. Profundizando en esta obra, Pérez Merina presenta una historia narrada en primera persona,

[260] Raúl Artigot también fue un importante director de fotografía, llegando a encargarse de más de 70 películas a lo largo de su carrera.

con un lenguaje coloquial y con un ritmo ágil y directo, que busca atrapar al lector desde el primer momento. Además, cabe destacar que esta pieza literaria es la primera novela del escritor sevillano en ser llevada a la gran pantalla.

Atendiendo al argumento de esta obra, y como recoge el periodista Pedro Crespo en el diario *ABC* (26/04/1984), esta novela narra la siguiente historia:

> En ella se relataba, en primera persona, la historia última de un automarginado, de un ser a quien gustaban la soledad de su piso alquilado y las películas antiguas, vistas en el vídeo. Sus relaciones se limitaban a un par de contactos físicos a la semana con la dueña, viuda, de una droguería, a quien sacaba dinero de cuando en cuando; al alquiler y grabación de cintas de video y a las llamadas telefónicas de su anciana madre, quien, además, le enviaba puntualmente un cheque para su manutención "hasta que encontrase trabajo". En "pasota", egoísta y goloso como pocos, asesinaba por "divergencias acústicas" a su vecina de tabique contiguo, empeñada en una continua discusión histérica y malsonante con su marido, y, a partir de este hecho, iniciaba una carrera criminal con atracos y alguna que otra muerte violenta más (p. 74).

Una vez detalla la base argumental sobre la que se sustentan las dos películas a estudio en este epígrafe, esta tesis doctoral analizará en profundidad los diversos aspectos de los que se componen cada una de estas obras. De este modo, y como se ha comentado anteriormente, este apartado comenzará su estudio con la primera de estas cintas, un drama titulado *Bajo en nicotina* (1959) y protagonizado por Óscar Ladoire y Silvia Munt.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Raúl Artigot, director y guionista de este *film*. No obstante, y en lo que al guión de la película, el cineasta aragonés contó con la ayuda de Raimundo García. Profundizando en el resto de departamentos, Teddy Baustista, Antonio Sáiz Palazón y Guillermo S. Maldonado fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. Como último punto a estudio, y en lo que respecta al elenco actoral del *film* de 1959, esta nueva obra estuvo protagonizada por Óscar Ladoire, Silvia Munt, Antonio Resines, Assumpta Serna, Francisco Cecilio, Luis Ciges, Chus Lampreave, Emilio Seigrist y Guillermo Montesinos, entre otros.

Con esta cinta, Artigot presenta una película dramática, rodada en color y con una duración de 82 minutos. En lo que respecta a la producción del *film*, este nuevo largometraje estuvo a cargo de las compañías Máquina de Películas y Venus Producción S.A., mientras que la distribución de la misma fue llevada a cabo por Venus Films.

Profundizando en el argumento del *film* de 1984, Artigot narra la historia de Carlos, un chico asocial y malhumorado, cuyo único interés en la vida es ver películas antiguas. No obstante, y a pesar de la soledad con la que vive, Carlos tiene una relación ocasional con una viuda, a la que desprecia y utiliza para obtener algo de dinero. Además, este personaje también mantiene contacto telefónico con su madre, quien le manda mensualmente un cheque para sus gastos.

No obstante, la tranquila vida de Carlos se ve alterada cuando los gritos de sus vecinos Ricardo y Concha le impiden disfrutar de sus películas. Poco a poco, el joven comienza a perder la paciencia y decide grabar las discusiones que la pareja mantiene al otro lado de la pared. Además, el odio del protagonista por Concha comienza a ser obsesivo, llegando a desearle la muerte en varias ocasiones. Tras comprobar que la situación no mejora, Carlos asesina a su vecina, creyendo que la paz volverá a su hogar y así podrá continuar viendo sus películas sin que nadie le moleste.

Sin embargo, y tras lo ocurrido, ahora es Ricardo quien rompe la tranquilidad del joven, ya que el marido Concha no duda en disfrutar de su nueva vida. Esta situación vuelve a enfadar al protagonista, por lo que traza un nuevo plan. Así, Carlos le confiesa el crimen a su vecino, no sin antes coaccionarle con las grabaciones que tiene en las que se escucha al propio Ricardo amenazar a su esposa. Además de este chantaje, Carlos quiere robar el sueldo de los empleados del concesionario donde trabaja Ricardo. Una vez conseguido el dinero, Carlos mata al susodicho, y tras escapar de la Policía, se muda de casa y de barrio. No obstante, y durante los últimos minutos del metraje, el protagonista descubre que sus nuevos vecinos también discuten a gritos, lo que hace que el joven sonría, pensando en repetir su antiguo *modus operandi*.

Atendiendo a la obra a estudio en este epígrafe, esta investigación ha podido comprobar que Raúl Artigot presenta una cinta compleja, donde confluyen dos géneros cinematográficos. Durante la primera parte de la película, el espectador puede disfrutar de

una comedia negra en la que se muestra la cotidianidad y la monotonía característica del protagonista; mientras que en la segunda parte de la obra, el *film* se convierte en un *thriller*. A partir de este momento, la historia incorporará varios asesinatos, disparos, chantajes, amenazas, peleas y robos, situaciones que revelan el lado más oscuro del protagonista.

Continuando con el estudio de esta obra, se debe destacar que el director de la misma presenta una historia lineal donde los acontecimientos que se desarrollan a lo largo de ella transcurren de una forma cronológica, evitando así incorporar saltos en el tiempo. Además, este cineasta utiliza una estética sencilla, localizaciones cotidianas y un elenco actoral reducido, ya que los recursos empleados durante el metraje fueron escasos.

En otro orden de cosas, esta tesis doctoral debe incidir en la forma en la que esta película refleja la atmósfera madrileña de los años 80. Así, el espectador se encuentra con una sociedad compleja, moralmente ambigua y con unos valores que serían rechazados actualmente. Artigot no duda en mostrar a un protagonista misántropo y violento que continuamente está enfadado con el mundo. Incluso esta película recoge escenas de violencia de género, misoginia, problemas familiares, palizas y asesinatos. Sin embargo, y a pesar de las situaciones mencionadas, el cineasta realiza un proyecto cinematográfico en el que el protagonista logra no pagar por ninguno de sus malos actos.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Pedro Crespo analiza para el diario *ABC* (26/04/1984) la cinta a estudio en este epígrafe. En este artículo, Crespo describe la película de 1984 como una "ácida y juvenil "crónica negra" de un introvertido "pasota" empeñado en no trabajar jamás y en pasar los días contemplando sus películas favoritas en el vídeo" (p. 74). Por otro lado, y como señala este experto cinematográfico, el guión de esta cinta reduce la historia de referencia pero mantiene el desarrollo de la misma con una gran escrupulosidad. En cuanto a los aspectos técnicos y artísticos de esta obra, Crespo considera que esta cinta oscila "de una realización mediocre a una plástica funcional, con imágenes correctamente iluminadas, pero planas, sin fondo y sin el deseable vigor" (p. 74). Además, este periodista también asegura que la interpretación de este *film* es "desigual y poco convincente en líneas generales" (p. 74).

Por otro lado, en 1988, el director, guionista y actor barcelonés José María Blanco estrena su nueva película titulada *Bueno y tierno como un ángel*. Esta obra, una comedia

negra protagonizada por José María Blanco y Montse Bayo, basa su argumento en una novela de 1983 escrita por Carlos Pérez Merinera y titulada *El ángel caído*. Cabe destacar que esta cinta se trata de la segunda adaptación cinematográfica de dicha obra literaria.

En otro orden de cosas, y al igual que ocurrió con el cineasta aragonés Raúl Artigot, esta nueva película también es el último largometraje de ficción que José María Blanco realiza como director cinematográfico, ya que con esta obra pone punto y final a su corta carrera como realizador[261]. No obstante, Blanco continuó vinculado con el séptimo arte nacional a través de la interpretación, un ámbito en el que trabajó en más de 130 *films*.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1989, se debe destacar el trabajo realizado por José María Blanco, ya que fue el director, guionista, y actor protagonista de esta nueva cinta. Además, Blanco también se encargó del montaje y de la fotografía de la obra, una labor que compartió con Manuel Palencia-Lefler y Francisco Peso. Atendiendo al resto de departamentos, Manuel Palencia-Lefler y María R. Laurent fueron los responsables de la música y la dirección de arte, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral de la obra de 1989, esta nueva cinta fue protagonizada por Montse Bayo, José María Blanco, José María Cañete, Amparo Moreno, Pilar Bardem, Víctor Israel, Josefa Tubau, María Flores, Francisco Jarque y Enrique Rovira, entre otros.

Con esta nueva cinta, Blanco presenta al público una comedia negra, rodada en color y con una duración de 108 minutos. En lo que respecta a la producción de este proyecto cinematográfico, la obra de 1989 fue lleva a cabo por las compañías Video Imagen Productions S.A, y José María Blanco; mientras que la distribución de la misma estuvo a cargo de United Internactional Pictures.

Profundizando en el argumento de esta obra, Blanco narra la historia de Miguel, un joven solitario y amante del cine clásico, que ve su vida alterada para siempre con la llegada al edificio del matrimonio de Braulio y Marcela. Hasta tal punto llega la desesperación del protagonista, que Miguel asesina a la mujer del matrimonio y chantajea al marido para que le ayude a robar el dinero del concesionario donde trabaja el susodicho.

[261] José María Blanco tan sólo dirigió tres obras cinematográficas: *Complexus* (S) (1968), *Óscar, Kina y el láser* (1978) y *Bueno y tierno como un ángel* (1989).

Una vez llevado a cabo su plan, Miguel descubre que la Policía lo persigue, ya que su cómplice lo ha confesado todo. Tras este giro de los acontecimientos, el protagonista intenta acabar con la vida de Braulio, pero es el joven quien resulta herido. Esta situación lleva Miguel al hospital, lugar del que logra escapar sin ser detenido. De nuevo en casa, el protagonista contrata a una enfermera para que lo atienda sin levantar sospechas. De hecho, rápidamente comienza a sentir algo por esta joven llamada Maribel. Estos sentimientos son correspondido por parte de la muchacha, lo que les lleva a iniciar una relación. Poco a poco, Miguel le va confesando sus delitos y ésta va interesándose por la vida delictiva del joven, llegando incluso a proponerle cometer varios atracos juntos. Durante uno de estos delitos, Maribel es detenida y llevada a comisaría, lugar desde el que posteriormente es juzgada. Sin embargo, y en un acto heroico, Miguel intenta ayudarla. Finalmente, y tras múltiples disparos contra las autoridades, los protagonistas fallecen.

Una vez establecido el argumento de la obra a estudio, y tras la visualización directa de la misma, esta investigación debe incidir en varios aspectos de la cinta. En este sentido, y atendiendo a las palabras del investigador Miguel Bayón (1990) recogidas en su libro *La cosecha de los 80: el "boom" de los nuevos realizadores españoles*, se debe señalar que el nuevo trabajo de Blanco podría ser calificado como un *film* múltiple "porque lo mismo salta del humor grotesco al porno, que de lo policial a la comedia de costumbres" (p. 36). De hecho, y como puntualiza Bayón en su investigación, esta cinta combina elementos cinematográficos muy variados, creando un obra compleja y diferente, donde tienen cabida todo tipo de situaciones.

Profundizando en este nuevo proyecto cinematográfico, se ha podido observar que José María Blanco no realiza una narración lineal y cronológica de los acontecimientos, ya que su obra se desarrolla dentro de un gran *flashback*. Así, el cineasta barcelonés comienza su película mostrando unos acontecimientos que están vinculados con los últimos minutos del *film*, para posteriormente introducir un gran salto al pasado que lleva al espectador al comienzo de la historia. De este modo, y una vez que se han visualizado todas esas situaciones, el público llega al punto de partida y comprende todo lo ocurrido.

Continuando con el estudio de este largometraje, esta investigación debe incidir en las semejanzas narrativas que existen entre la obra de 1989 y la pieza original. En lo que respecta a la estructura argumental, estas dos películas son prácticamente idénticas en la introducción

y en el nudo de la historia, llegando a diferenciarse por completo en sus desenlaces. Esto se debe a que José María Blanco incorpora nuevas tramas a su narración y que no están presentes en el metraje de 1984.

Por otro lado, y al igual que en la cinta original, la película de 1989 mantiene y respeta las características y las peculiaridades de la sociedad madrileña de los años 80. Además, este nuevo proyecto cinematográfico también muestra –como ya ocurrió en el *film* de 1984- valores sociales que serían rechazados a día de hoy. Así, esta cinta incorpora escenas de violencia de género, asesinatos, misoginia, contenido erótico, violencia y problemas familiares.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista y crítico cinematográfico José Luis Guarner analiza para el diario *La Vanguardia Española* (24/06/1989) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, Guarner considera que esta película es una "versión muy particular" (p. 47) del libro de 1984, ya que la historia que se narra en ella "aparece vista desde el prisma de una comedia extrañamente optimista, que celebra gozosamente […] las alegrías del sexo y la violencia" (p. 47). De este modo, el cineasta barcelonés encargado de dicho proyecto cinematográfico "ofrece el tratamiento calculadamente blanco de un tema duro" (p. 47). No obstante, y como señala Guarner en su crítica, "lo divertido del caso es que esa flagrante traición al original de Pérez Merinero no oblitera su carácter subversivo, sino que lo acentúa más, si cabe" (p. 47).

En otro orden de cosas, dicha valoración también incide en todas las funciones que realiza José María Blanco en la obra, llegando a considerar un "hombre-orquesta". Por otro lado, Guarner no duda en criticar "los números defectos de la película, que discurre de forma errática, entre secuencias desmedidamente alargadas, redundantes, y escenas apresuradas, rematadas a medio terminar" (p. 47). No obstante, estos defectos otorgan a la cinta un toque "desenfadado que la hace simpática, le da un tono personal un tanto disparatado que potencia su singularidad" (p. 47).

Continuando con la prensa de la época, el periódico *ABC* (03/06/1989) describe la obra a estudio como una cinta "entre la comedia, el "thriller" y la historia de amor y desamores" (p. 97). Además, esta crítica cinematográfica firmada con las iniciales C.S.F, califica la película de 1989 como un "filme "de autor"", ya que el responsables de la misma

realiza múltiples funciones dentro de este proyecto cinematográfico. Una decisión que este artículo considera equivocada.

Prosiguiendo con esta publicación, dicho diario no duda en destacar que esta obra carece de rigor tanto en el guión como en su traslación a las imágenes (p. 97). Por otro lado, y a pesar de que esta obra está "llena de referencias cinéfilas" (p. 97), se puede comprobar que la película de 1989 "no encuentra en ningún momento un camino coherente, y pica de unos y otros géneros sin sacar provecho de ninguno" (p. 97).

Por otro lado, y profundizando en las opiniones de los investigadores cinematográficos, Miguel Bayón (1990) sostiene que "la película es absolutamente recomendable, porque contiene algunas de las secuencias más absurdas del cine español, y además porque demuestra que, si uno se empeña, acaba dirigiendo" (p. 36).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las semejanzas y diferencias existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido observar que estas dos obras con idénticas, ya que ambas fueron rodadas en color, pertenecen al cine sonoro español y mantienen una misma estética. En lo que respecta a la duración de cada una de ellas, la película de 1989 tiene un metraje mayor que la cinta de 1984.

Por otro lado, y debido a que el periodo de tiempo entre estos dos largometrajes es de tan sólo cuatro años, esta investigación considera que ambas narraciones transcurren en una misma época, reflejando así las características y las peculiaridades de la sociedad madrileña de los años 80. Además, y como se ha comentado anteriormente, ambos directores utilizan localizaciones similares, centrando la trama principal de estas dos cintas en Madrid.

En lo que respecta a la forma en la que se narran los acontecimientos recogidos en ambas películas, esta tesis doctoral debe señalar que existen grandes diferencias, ya que José María Blanco rompe con la linealidad y la cronología de la cinta de 1984. Sin embargo, Raúl Artigot narra su obra de una forma lineal, sin saltos en el tiempo y con una continuidad cronológica. No obstante, la película de 1989 rompe dicho esquema, ya que toda la obra transcurre en un *flashback*. Así, el director barcelonés comienza su película mostrando ciertas

escenas vinculadas con el final de la cinta, para posteriormente dar un salto al pasado y dejar que los acontecimientos se desarrollen con normalidad hasta llegar al punto inicial.

Continuando con la estructura de estas dos obras, se debe señalar que ambas películas son idénticas, a excepción de sus desenlaces. Para ello, estos dos directores utilizan una introducción y un nudo narrativo muy similar, para posteriormente incorporan desenlaces completamente distintos. En este sentido, cabe destacar que la obra de 1989 alarga el metraje de la cinta original, ya que aporta nuevas tramas narrativas y nuevos personajes protagonistas al *film*.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos narración mantienen y respetan al cuarteto protagonista, pero con distintos nombres. De este modo, Carlos, Julia, Concha, y Ricardo, pasan a llamarse Miguel, Dora, Marcela y Braulino, respectivamente. No obstante, existen dos personajes que permanecen de forma invariables en ambas narraciones, ya que se desconoce el nombre de cada uno de ellos. Estos personajes son la madre de Carlos/Miguel y el hombre que atiende al protagonista en el videoclub.

Atendiendo a los personajes de la cinta de 1984 eliminados en este nuevo metraje, Blanco tan sólo suprime la presencia Puri, una joven empleada de la mercería. No obstante, y en lo que respecta a las incorporaciones, la película de 1989 introduce en la historia la voz de un narrador, un elemento ausente en la obra original; y además, también aparecen Maribel, enfermera de Miguel y futura novia; y el cura que aconseja a la madre del joven.

Antes de continuar con los aspectos narrativos y argumentales de estas dos obras, esta investigación debe destacar que la película de 1984 otorga una mayor presencia, e importancia, al personaje de la madre de Miguel, ya que en la obra original tan sólo se tiene constancia de ella por sus llamadas telefónicas.

Profundizando en las semejanzas argumentales, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas a estudio narran una misma historia, ya que ambas mantiene y respetan el esquema argumental base establecido en la novela de referencia. No obstante, la cinta de 1989 se distancia de la obra original en un momento dado, incorporando nuevas situaciones narrativas ausentes en el *film* de Raúl Artigot. De este modo, y a pesar de

las grandes similitudes argumentales existentes entre estos dos metrajes, la película de José María Blanco desarrolla un desenlace completamente distinto al descrito en la obra original.

Atendiendo a la estructura narrativa base, estos largometrajes muestra la historia de un joven misántropo cuyo único interés en la vida es ver película antiguas, las peleas entre Ricardo/Braulio y Concha/Marcela, la relación tóxica que el protagonista mantiene con su novia, la falta de contacto de Carlos/Miguel con su familia y el estado de crispación al que llega el protagonista debido a los gritos de sus vecinos. Además, ambos *films* también narran el odio que el joven tiene a la mujer de Ricardo/Braulio, el asesinato que comete el muchacho, el chantaje al que se ve sometido el marido de Concha/Marcela, el robo en el concesionario y el interés de Carlos/Miguel por deshacerse de Ricardo/Braulio.

En lo que respecta a los cambios narrativo, se ha podido comprobar que el personaje de Julia/Dora cambia de empleo, dejando la mercería de la obra original por un estanco en la nueva cinta. Además, la película de 1989 también modifica la forma en la que Concha/Marcela es asesinada, ya que en el *film* de 1984 este personaje muere estrangulado, mientras que la cinta de José María Blanco fallece por fuertes golpes en la barriga. Además, el director barcelonés aporta un nuevo enfoque, incorporando un tono erótico a la escena.

Continuando con estas modificaciones, cabe destacar que en esta nueva cinta el personaje de Ricardo/Braulio no fallece, ya que el protagonista no logra asesinarlo. Por último, Blanco también cambia el final de la obra original, mostrando como Carlos/Miguel es herido por una bala, para posteriormente enamorarse de su enfermera. Finalmente, ambos planean robar un banco, pero son arrestados y mueren al intentar escapar del juicio.

Profundizando en las incorporaciones argumentales llevadas a cabo en la obra de 1989, y como ya se ha comentado a lo largo de este epígrafe, esta nueva película cuenta con un desenlace completamente distinto al de la cinta original. En él, Blanco narra como Carlos/Miguel es herido mientras intenta asesinar al marido de Concha/Marcela, la visita del joven al hospital, su huida del centro sanitario, los cuidados de una enfermera en la casa del protagonista, los sentimientos de amor que ambos comienzan a sentir y el viaje que la pareja realiza a Santander, lugar en el que viva la madre de Carlos/Miguel. Además, estas nuevas escenas reflejan los diversos delitos que ambos cometen; el arresto de Maribel por parte de la Policía, el intento del protagonista de salvar a su enamorada durante el juicio que se va a

cometer y la forma en la que ambos fallecen a causa de los disparos de un Policía que impide que los protagonistas escapen del lugar.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que la cinta de 1989 respeta y mantiene todos los acontecimientos recogidos en la obra original, a excepción del final. Profundizando en dicha peculiaridad, José María Blanco decide continuar la historia base alargando las tramas e, incluso, incorporando nuevos acontecimientos que desencadenan en un desenlace totalmente distinto al de la película de 1984. No obstante, y a pesar de dichas modificaciones, esta investigación establece que la película de 1989 dirigida por José María Blanco es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1984 filmada por Raúl Artigot. Cabe señalar que este estructura utilizada por el cineasta barcelonés es muy similar a la que se empleará posteriormente en *Ninette* (José Luis Garci, 2005).

Ya no va más

- Original: *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)
- Primer *remake*: *Ya no va más* (Mariano Ozores, 1988)

En 1979, el director, guionista y actor madrileño Mariano Ozores estrena su nueva película titulada *Los Bingueros*. Esta obra, una disparatada comedia de enredos protagonizada por Andrés Pajares y Fernando Esteso, supuso el primer trabajo conjunto de los humoristas, lo que posteriormente daría lugar a una de las parejas artísticas más conocidas a nivel nacional.

En otro orden de cosas, cabe destacar que esta cinta utiliza la reciente legalización del juego en España como base argumental para su largometraje. Esto se debe a que un año antes, en 1977, el gobierno español aprueba un real decreto-ley con el que se comienzan a regular los aspectos legales, fiscales y administrativos relacionados con los juegos de azar, suerte y apuestas. Además, y una vez aprobada dicha ley, en España se empiezan a abrir casinos y bingos, lo que facilita a la población el uso y disfrute de estos juegos. De este modo, y tomando la comedia como base argumental de la historia, Ozores se adentra en el mundo de los juegos de azar, los intereses que despiertan en la población, las ideas preconcebidas que se tienen de ellos, y en la relación que existe entre estos juegos y el dinero

fácil y rápido. No obstante, este cineasta también incide en las consecuencias negativas que tienen este tipo de salas, y en los problemas económicos que pueden acarrear.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, esta cinta es la primera película que Andrés Pajares y Fernando Esteso realizan juntos. Hasta la fecha, estos dos actores no habían coincidido en ningún proyecto fílmico, a pesar de que ambos contaban con largas, exitosas y reconocidas carreras televisivas como humoristas. No obstante, a partir de la cinta de 1979, Pajares y Esteso inician su andadura como pareja artística, llegando a realizar un total de nueve películas[262] juntos. Antes de continuar con el estudio de esta cinta, cabe señalar que la idea de que estos dos humoristas fuesen los protagonistas de la nueva obra de Mariano Ozores, fue de José María Reyzábal[263], productor de la compañía Ízaro Films.

Profundizando en el equipo técnico y artístico de la obra de 1979, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Mariano Ozores, director y guionista del proyecto. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Hans Burmann, Antonio Ramírez de Loaysa, Rafael Lladó fueron los responsables de la fotografía, el montaje y los decorados empleados en el *film*, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, y como se ha comentado anteriormente, esta obra estuvo protagonizada por Andrés Pajares, Fernando Esteso, Antonio Ozores, África Pratt, Isabel Luque, Roxana Dupre, Normal Duval, Rafael Alonso, Adrián Ortega y Florinda Chico, entre otros.

Con esta obra, Ozores presenta una película cómica, categorizada dentro del cine sonoro español, rodada en color y con una duración de 88 minutos. En lo que respecta a la producción de este nuevo proyecto cinematográfico, Mariano Ozores cuenta con dos empresa nacionales, Corona Films e Ízaro Films, siendo esta última también la encargada de distribuir la obra por los cines nacionales.

Atendiendo al argumento de esta película, Mariano Ozores narra la historia de Amadeo, un hombre de clase media y empleado de banca, que desea alcanzar un buen nivel

[262] Estas nueve cintas fueron todas dirigidas por Mariano Ozores en tan sólo cuatro años.
[263] A la hora de realizar esta obra, Mariano Ozores presenta su proyecto de película a José Luis Bermúdez de Castro, de la productora Corona Films, quien acepta financiar dicha obra. Sin embargo, Bermúdez y Ozores visitan juntos a José María Reyzábal, miembro de la productora Ízaro Films, empresa con la que finalmente se coprodujo esta película. A lo largo de esta proceso, Reyzábal fue quien propuso al director de la película la participación de Fernando Esteso y Andrés Pajares como protagonistas del *film*.

económico que le permita vivir sin preocupaciones. No obstante, Amadeo sabe que no logrará su ansiado sueño trabajando diariamente en el banco. Por otro lado, esta cinta también muestra la historia de Fermín, un joven desempleado que, al igual que Amadeo, desea un nivel económico aceptable con el que poder vivir cómodamente.

Por distintas razones, ambos personajes creen que el bingo es la solución a todos sus problemas económicos, por lo que decide acudir, por separado, a una de las primeras salas de bingo que se abrió en la ciudad. Una vez allí, estos dos personajes comienzan a hablar y terminan entablando una amistad. Tras varias horas en dicho lugar, y a pesar de sus esfuerzos, Amadeo y Fermín no logran ganar dinero, lo que provoca una gran desesperación en los protagonistas y la toma de decisiones incorrectas debido a que han gastado todo su dinero. Entre estas malas decisiones se encuentra la de pedir dinero a una prestamista que trabaja de forma ilegal en el bingo, y que no dudará en recuperar su dinero, con los intereses correspondientes, cueste lo que cueste.

De este modo, los dos protagonistas de esta historia se ven atrapados en una espiral de robos, mentiras, peleas, y persecuciones, con el único objetivo de solventar sus deudas. No obstante, y a pesar de todo lo que sufren los personajes para poder pagar lo que deben, estos dos alocados protagonistas terminan atrapados por la adicción que ocasiona este tipo de juegos, llegando incluso a disfrazarse de mujeres para así poder volver a entrar al bingo y seguir jugando.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1979, lo que permite realizar una visualización directa y personal del contenido filmado. De esta modo, se podrán conocer todos los aspectos técnicos, artísticos y argumentales recogidos en dicha película.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, Mariano Ozores presenta una historia sencilla y sin grandes pretensiones, con la que el director quiere entretener y divertir al público. Como se ha comentado anteriormente, este cineasta utiliza la legalización del juego en España como base argumental para su obra, haciendo que los protagonistas de la misma acudan al bingo desde el comienzo de la obra, malgasten su dinero en dicha sala, pidan prestamos, engañen a sus familiar e incluso roben objetos de valor para poder venderlos y así conseguir algo de dinero que les permita seguir jugando. De este modo,

Ozores muestra, de una forma cómica y exagerada, el interés de la población por este tipo de juegos, el uso incorrecto por parte de los protagonistas y los problemas que pueden ocasionar.

Por otro lado, y a pesar de que la trama principal de la obra de 1979 está relacionada con los juegos de azar, la nueva película del cineasta madrileño también refleja, en un segundo plano, los comportamientos y la mentalidad de la sociedad de la época. De este modo, y dejando a un lado las múltiples escenas cómicas, el espectador se encuentra con varias situaciones machistas, el uso de la mujer como un objeto, la infidelidad masculina como un orgullo, el estigma social que existía acerca de la homosexualidad, o los problemas que pueden acarrear el uso descontrolado de los juegos de azar. Además, esta obra también incorpora varios desnudos femeninos, potenciando así el uso de la mujer como un objeto.

Como último punto a estudio, esta tesis doctoral ha querido recoger las palabras publicadas por las investigadoras Mª Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez (2008), autoras del libro *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, quienes sostiene que uno de los tópicos más comunes de este cineasta, y del cine de la época, es la forma en la que muestra las relaciones prematrimoniales y las infidelidades, ya que las asocia "con una loable virilidad en el caso de los hombres, mientras que, en el caso de las mujeres, éstas son unas fresca con muy poca vergüenza" (p. 79).

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Mesa, del diario *La Vanguardia Española* (11/11/1979), señala que el tema clave de esta obra es "la fiebre del bingo" (p. 55), un asunto de gran actualidad que Ozores no ha querido dejar escapar. No obstante, y a pesar de que la temática empleada es novedosa, el enfoque resulta "tan arcaico como en los filmes del género que alumbraron las décadas de los cincuenta y los sesenta y buena parte de los setenta" (p. 55).

Por otro lado, Martínez Mesa incide en los desnudos que incorpora este metraje, y recuerda que estas escenas hubiesen sido impensables años atrás. Además, este periodista no comprende la relación entre la falta de ropa y el nuevo juego de azar, considerando que dichas escenas carecen de comicidad. Por último, este periodista también asegura que la nueva película de Mariano Ozores "pretende divertir, en algunos momentos, lo consigue por las vías más elementales que suelen irradiar hacia un público poco exigente" (p. 55).

Continuando con las reseñas cinematográficas vinculadas a la obra a estudio en este epígrafe, el diario *ABC* (11/10/1979) califica dicho largometraje como "un film oportunista en el que se aprovecha el éxito alcanzado por el juego del bingo en nuestro país" (p. 85). Además, esta breve crítica considera que el nuevo proyecto cinematográfico de Mariano Ozores "es completamente deleznable, sin que nos merezca ninguna valoración positiva" (p. 85). Por otro lado, y a pesar de las malas críticas, este periódico no duda en señalar uno de los puntos fuertes del *film* de 1978, asegurando que para mejorar la comercialización de esta obra, "el actor y director, Mariano Ozores, ha contado con los cómicos Pajares y Esteso que, a base de humor no demasiado fino, consiguen la hilaridad del espectador, ya predispuesto a ello" (p. 85).

En este sentido, y como ha podido comprobar, estas dos críticas cinematográficas juzgan con severidad la cinta a estudio en este epígrafe, demostrando el poco aprecio que los expertos tienen al trabajo de Mariano Ozores. No obstante, y atendiendo a los datos cuantitativos, la obra de 1979 obtuvo un total de 1.539.644 espectadores en las salas, logrando casi 200 millones de pesetas. De este modo, y a pesar de las malas críticas, dichos datos confirmaron que la nueva cinta de Mariano Ozores fue un éxito comercial, llegando a ser la película más taquillera de 1979.

Por otro lado, en 1988, el cineasta madrileño Mariano Ozores presenta una nueva película titulada *Ya no va más*. Esta obra, una comedia protagonizada por Antonio Ozores y Ricardo Merino, basa su argumento en la película cinematográfica de 1978 analizada anteriormente.

Profundizando en esta nueva obra, y como señala el propio Ozores (2002) en su libro, el productor quería otra película, y "se le ocurrió la idea de hacer para vídeo un *remake* de *Los bingueros* que, en su tiempo, fue un gran éxito" (p. 306). No obstante, esta nueva versión no fue distribuida en dicho formato, sino que volvió a realizarse como un largometraje cinematográfico.

En otro orden de cosas, y como posteriormente se analizará a lo largo de este epígrafe, la historia original de 1979 sufre varias modificaciones secundarias a lo largo de este nuevo proyecto cinematográfico, ya que el contenido de la cinta de referencia se adecúa al presente en todos los sentidos. Atendiendo a este aspecto, Ozores (2004) explica que "hacer una

adaptación a la época (*1988*) de una historia inventada en 1979 era más fácil que hacer un guión nuevo" (p. 306).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1988, se debe destacar el trabajo realizado por Mariano Ozores, director y guionista del *film*. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Gregorio García Segura, Manuel Mateos, Antonio Ramírez de Loaysa y Rodrigo Silva fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y la dirección artística de la obra, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral, la nueva película de Mariano Ozores estuvo protagonizada por Antonio Ozores, Ricardo Merino, Marta Valverde, Rafael Hernández, Carmen Frey, Trini Alonso, María Álvarez, Loreto Valverde, Tomás Zori y Freda Lorente, entre otros.

Con este *film*, Ozores presenta una nueva película cómica, rodada en color, y con una duración de 85 minutos. En lo que respecta a la productora de dicha obra, la compañía encargada de llevarla a cabo fue Carlos Cascales Producciones Cinematográficas, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Beach Video y Virgin Visión S.A.

Profundizando en el argumento, Ozores narra la historia de dos hombres de clase media con problemas para llegar a fin de mes, que recurren a la ruleta como una forma rápida y sencilla de ganar dinero. No obstante, estos protagonistas descubren que en vez de ganar dinero, lo están perdiendo, por lo que deben recurrir a prestamos ilegales, robos, mentiras y chantajes, con el fin de recuperar el dinero que se han gastado. Además, estos personajes también deben saciar la necesidad que tienen de seguir jugando, una situación que se escapa a su control.

Una vez establecida la historia que Mariano Ozores narra en su nueva película, se ha podido comprobar que el cineasta madrileño recupera el argumento original de la cinta de 1979, adecuándolo al presente y modificando pequeñas tramas secundarias que permiten que el contenido base se actualice. En este sentido, Ozores cambia el juego de azar al que los protagonistas se vuelven adictos, se moderniza la sociedad, las relaciones, la forma de vivir, los diálogos y también los elementos presentes en la obra.

No obstante, y a pesar de dichos cambios, ambas obras narran una misma historia, ya que la cinta de 1988 respeta el esquema argumental base de la película de 1979, llegando

incluso a utilizarse diálogos, escenas y secuencias idénticas. Además, estos dos proyectos cinematográficos también transmiten una serie de mensajes comunes, manteniendo así la esencia global de la historia original.

Con esta obra, Ozores busca repetir el éxito cosechado con la cinta de 1979, por lo que el director respeta y mantiene los elementos claves de su obra original, intentando así que el público acuda de nuevo a las salas y disfrute de este nuevo proyecto cinematográfico actualizado y adecuado al presente.

Una vez finalizado el análisis individual de las dos obras a estudio, se profundizarán en las semejanzas y diferencias existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambas cintas son idénticas, ya que son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del género de la comedia y con una duración muy similar.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas se desarrollan en épocas distintas, ya que cada una de ellas transcurre en el momento en el que fue filmada, retratando así dos sociedad con claras diferencias. En este sentido, Ozores no duda en plasmar los cambios sociales, políticos y culturales que han tenido lugar en España a lo largo de los diez años que separan ambas piezas.

En lo que respecta a los personajes principales, cabe destacar que estos dos proyectos cinematográficos mantienen a los mismos protagonistas. De este modo, Claudio, Margarita, Gerarda, don Ramón, Amparo, los hijos del matrimonio y la suegra de uno de los protagonistas están presentes en ambas películas. Sin embargo, en la obra de 1980 se cambia el nombre de tres personajes de la cinta original. Así, Carola, Fermín y Amadeo, pasan a llamarse Adela, Juan y Raúl, respectivamente. No obstante, y a pesar de ello, estos protagonistas mantienen las tramas personales que en la obra de 1978. Atendiendo a los personajes secundarios, la obra de 1988 suprime la presencia de una de las hijas del matrimonio y al amigo homosexual de Claudio.

Profundizando en las similitudes argumentales, se ha podido comprobar que estos dos proyectos cinematográficos narran una misma historia, ya que ambos utilizan una estructura

narrativa común en la que permanecen invariables los acontecimientos claves de la obra de 1979. De este modo, e independientemente de que se actualice el metraje para adecuarlo a la sociedad de la época, el esquema narrativo base sobre el que se sustentan dichas obras permanece inalterable. Por lo tanto, el espectador ve a dos hombres recurriendo a juegos de azar para intentar, por cualquier medio, ganar dinero de forma fácil y rápida. No obstante, todo se complica y empiezan a surgir problemas y a cosechar deudas, teniendo incluso que recurrir a engaños, mentiras y robos.

Continuando con el estudio de dichas semejanzas, Mariano Ozores también muestra, en ambas obras, las ganas que tiene Amparo de casarse, la vida familiar de Carola/Adela y Amadeo/Raúl, la cotidianidad del trabajo de Amadeo/Raúl en el banco, las visitas al casino/bingo, el préstamo que piden en el baño del local para poder seguir jugando y los intereses que deben pagar por dicho anticipo. Además, Ozores respeta los planes que ambos protagonistas se organizan para robar el dinero de la suegra de Amadeo/Raúl, las victorias que logran en los últimos minutos del metraje y la paliza que reciben por parte de los matones de la prestamista para recuperar su dinero. En este sentido, y en lo que respecta a los elementos comunes entre estos dos largometrajes, se ha podido comprobar, que Ozores mantiene diálogos, escenas, planos, personajes y situaciones idénticas en ambos *films*.

Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en la película de 1988, Ozores suprime la visita de Fermín/Juan al paro, las escenas de Claudio y su amigo homosexual junto a los dos protagonista, y los desnudos femeninos presentes en la película de 1978. En este sentido, Mariano Ozores obvia de su nuevo metraje los desnudos y las escenas sexuales.

En lo que respecta a las cambios narrativos llevados a cabo en la cinta de 1988, se debe señalar que el nuevo trabajo de Mariano Ozores modifica diversos elementos argumentales del metraje original. La primera de estas alteraciones está relacionada con el lugar en el que los protagonistas gastan su dinero, ya que en la película de 1978 es en un bingo, mientras que en la narración de 1988 es en la ruleta.

Continuando con dichas modificaciones, Amparo ya no es ayudante de acupuntura, sino que trabaja con un quiropráctico; las intenciones de Claudio dejan de ser sexuales para convertirse en supersticiones, ya que está convencido de que Raúl le trae suerte en la ruleta,

el objeto robado por los protagonistas no es un dedo, sino una oreja y, por último, estos dos personajes se visten de árabes al final de la cinta de 1988 y no de mujeres como en la obra original.

Antes de continuar y profundizar en las incorporaciones narrativas llevadas a cabo en la obra de 1988, esta investigación ha querido incidir en los aspectos sociales, culturales y económicos que se reflejan en ambos metrajes. Como se ha comentado anteriormente, Ozores elimina los desnudos femeninos de su nueva cinta, reduciendo el trato de la mujer como un objeto sexual. Además, y atendiendo a las cantidades económicas mencionadas en estas películas, esta tesis doctoral ha podido comprobar que existen grandes cambios, mostrándose cifras más elevadas, lo que refleja un mayor poder económico por parte del ciudadano medio.

Atendiendo a las incorporaciones, Mariano Ozores muestra a Fermín/Juan trabajando en una boutique, nuevas escenas en el casino y en la ruleta, el interés de Amparo y su pareja por la comprar de un coche, y las imágenes de estrategia que los protagonistas desarrollan para poder ganar a la ruleta.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que, a pesar de que la cinta de 1988 modifica, altera y elimina ciertos elementos de la cinta original, ambos proyectos cinematográficos narran una misma historia. Por lo tanto, esta tesis doctoral establece que la película de 1988 dirigida por Mariano Ozores es un *remake* de perspectiva de autor de la cinta de 1977. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Sangre y arena

- Original: *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1916)
- Primer *remake*: *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989)

En 1916, los cineastas Vicente Blasco Ibáñez y Max André codirigen la película titulada *Sangre y arena*. Esta obra, un drama taurino producido por la empresa hispano francesa Prometeo Films y protagonizado por P. Alcaide, Mark Andrews y Matilde

Domenech, basa su argumento en una novela titulada de igual forma que el *film* a estudio en este epígrafe y escrita por el propio Blasco Ibáñez en 1908.

Como se puede comprobar, este novelista y director cinematográfico de origen valenciano es el encargado de llevar a la gran pantalla su propio trabajo literario, adentrándose por primera vez en el séptimo arte español. Cabe destacar que ésta será la primera y última obra que Blasco Ibáñez realice como director cinematográfico, ya que a partir de este momento el cineasta se centrará en el mundo del guión.

Atendiendo a la pieza literaria de referencia, Blasco Ibáñez presenta una novela ambienta en el mundo taurino de principios de siglo, donde se combinan elementos dramáticos y apasionantes tramas románticas. Con esta obra, el escritor valenciano se adentra por primera vez en el mundo del toro, ya que hasta la fecha no había abordado dicha temática. En otro orden de cosas, cabe destacar que esta historia está inspirada parcialmente en la vida del torero andaluz Manuel García Cuesta, quien falleció a consecuencia de una cornada en 1894.

Con esta pieza literaria, estructurada en diez capítulos y escrita en prosa, el novelista Blasco Ibáñez narra el éxito y el fracaso del torero Juan Gallardo, desde su infancia hasta su fallecimiento debido a una cornada. Por otro lado, y profundizando en los diversos acontecimientos recogidos en la novela de 1908, conviene tener en cuenta el resumen que hace el experto cinematográfico José María Claver (2012), destacando el comienzo del protagonista en "las capeas de los pueblos y su debut en Sevilla, triunfando como novillero; su fama que se extiende por Andalucía y finalmente su éxito en Madrid, hasta convertirse en matador, tomar la alternativa en Sevilla y posteriormente hacer su reválida en la plaza de toros de Madrid" (p. 261).

Además, y continuando con las tramas narrativas presentes en la novela de 1908, Blasco Ibáñez retrata el amor dentro de su obra, contraponiendo el amor romántico, tierno y sensible que el protagonista vive con su esposa Carmen, a la infidelidad que el torero comete con doña Sol, una viuda de clase alta, con la que tiene una historia de pasión, deseo y locura. Cabe destacar que esta mujer se siente poderosamente atraída por Gallardo, a quien no duda en utilizar para posteriormente rechazarlo cuando ella considera oportuno.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los elementos que configuran esta narración, se ha podido observar que el novelista valenciano retrata múltiples aspectos relacionados con el mundo taurino. De este modo, la pieza literaria de Blasco Ibáñez logra plasmar desde el éxito y la gloria que vive el torero en la plaza, hasta los ganaderos que cuidan y alimentan al animal. Además, se narra todo el trabajo que tiene lugar detrás de una corrida de toros, las capeas en los campos, la vida del toro al aire libre, e incluso, los profesionales que intentan triunfar como toreros pero no logran cumplir su sueño.

Por otro lado, esta novela también describe y hace hincapié en el publico que asiste a las corridas de toros, incidiendo en la devoción que existe alrededor de este tipo de celebraciones. Así, y con esta visión tan detallada de todo aquello que engloba el mundo del toro, el novelista valenciano presenta al lector, tanto los aspectos más afables del terreno taurino como las situaciones más afanosas.

Continuando con esta narración, cabe destacar la visión que Blasco Ibáñez presenta de las fiesta taurinas; las diversas clases sociales a las que pertenecen los protagonista de la novela; las diferencias que existen entre ellos; el deseo de Juan Gallardo por dejar atrás la pobreza y humildad con la que siempre ha vivido; el deseo de una vida mejor; y el poder de las costumbre y tradiciones nacionales. Además, y entre las páginas de su novela, el escritor valenciano también describe a una sociedad andaluza estereotipada y llena de tópicos, fomentando así la visión global de dicha tierra.

En otro orden de cosas, y profundizando en la estructura narrativa de la obra de 1908, el novelista valenciano inicia su novela utilizando una técnica literaria llamada *in medias res*. Este método consiste en comenzar una narración por la mitad de la historia, en vez de por su inicio. Posteriormente, y como señala el investigador Antonio Sánchez Sala (2010), Blasco Ibáñez introduce en el capítulo dos una "larga analepsis que nos pone en antecedentes de la infancia y los inicios del protagonista en el arte taurino" (p. 165). Finalizado este capítulo, la obra continúa su narración de una forma lineal y cronológica a partir del punto establecido al principio de la novela.

Como último aspecto a estudio en relación a la novela de 1908, y atendiendo a las palabras del investigador Antonio Sánchez Sala (2010) acerca del estilo narrativo de esta obra literaria, este experto afirmar que en esta pieza "pervive el apasionamiento general de la

prosa que caracteriza al autor, pero no desarrolla en ella largas descripciones ni discursos sociales y políticos que ocupen varias páginas, sino que estos aparecen más articulados dentro de la historia" (pp. 164 – 165). Además, y como se ha podido comprobar, en esta narración también se mezcla el folletín y el naturalismo, dos corrientes muy populares en los primeros años del siglo XX español.

Una vez analizada la novela de 1908, esta investigación debe señalar que actualmente dicha pieza literaria ha sido utilizada como base argumental para cuatro películas[264] distintas. No obstante, esta tesis doctoral tan sólo se centrará en dos de ellas, ya que son los únicos *films* que cumplen con los requisitos establecidos en la metodología de esta investigación. De este modo, este epígrafe comenzará estudiando la primera adaptación fílmica de la obra de 1908, una película taurina de 1916 dirigida por Blasco Ibáñez y Max André.

Como ya se ha comentado anteriormente, en 1916, los cineastas Blasco Ibáñez y Max André estrenan la película titulada *Sangre y Arena*. Cabe destacar que esta cinta representa, como señala el investigador José María Claver (2012) en su libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939),* un momento clave en la cinematografía nacional, ya que gracias a ella se configura y se fija "uno de los género estrella del costumbrismo español y andaluz: el género taurino" (p. 260). Debido a esto, la cinta de 1916 es considerada "como el punto de arranque fundamental del género cinematográfico taurino, (convirtiéndose) […] en una obra señera en el panorama cinematográfico española" (p. 261).

Con esta cinta, Blasco Ibáñez se adentra por primera vez en el séptimo arte español, y lo hace ocupando el puesto de director. Además, y como se ha podido observar, esta ópera prima se trata de una adaptación cinematográfica de la novela *Sangre y arena* (1908), una pieza literaria escrita por el propio Blasco Ibáñez varios años antes.

Atendiendo al equipo técnico y artístico participe en este *film*, se debe destacar el trabajo de Blasco Ibáñez y Max André, directores de la película. No obstante, cabe señalar que Blasco también será el encargado del guión cinematográfico de la obra y el autor de la novela de referencia en la que se basa este proyecto fílmico. Profundizando en el resto de

[264] *Sangre y Arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1916), *Blood and Sand* (Rodolfo Valentino, 1922), *Blood and Sand* (Rouben Mamoulian, 1941) y *Sangre y Arena* (Javier Elorrieta, 1989)

departamentos, y debido a que actualmente la obra de 1916 está incompleta, esta tesis doctoral únicamente puede destacar el trabajo de Salvador Castelló, encargado de la fotografía del *film*. En lo que respecta al elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por M. Luis Alcaide, Mark Andrews, Matilde Doménech y José Portes.

Con esta obra, Blasco Ibáñez y André presentan un película silente, rodada en blanco y negro, y con una duración de 90 minutos aproximadamente[265]. Profundizando en la producción, la cinta de 1916 fue llevada a cabo por la empresa hispano francesa Prometeo Films.

En lo que respecta al argumento de esta nuevo proyecto cinematográfico, el investigador Miguel Ángel Ricas (2001), autor del libro *Debut y despedida: directores españoles de una sola película,* resume de la siguiente manera la historia narrada por los cineastas Blasco Ibáñez y Max André para la gran pantalla:

> *Sangre y arena* es una obra que narra las aventuras de un torero que, en la cima del éxito, cae en brazos de una atractiva viuda que más tarde le abandona y provoca en él un hastío que le hace perder la vida en una funesta corrida (p. 33).

Antes de continuar con el estudio de esta nueva cinta, se debe señalar que actualmente la copia conservada de la obra de 1916 está incompleta. No obstante, y profundizando en el proceso de restauración de este material, esta investigación alaba el trabajo realizado por el Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), quienes fueron los encargados de recuperar y restaurar la obra a estudio en este epígrafe.

Para llevar a cabo este proceso, esta institución contó con dos ejemplares de la misma obra pero de orígenes distintos. La primera copia, un pequeño fragmento de tan solo unos minutos de duración, fue restaurado por el IVAC en 1993; mientras que el segundo, procedente de Narodny Filmovi Archiv de Praga y con los intertítulos en checo, llegó a dicho organismo varios años después. A partir de ese momento, y una vez analizados estos dos fragmentos, se comprobó que la copia de 1993 contenía imágenes que no estaban en el nuevo metraje. Por lo tanto, y con el objetivo de crear una copia de la cinta de 1916 lo más completa

[265] Además, el diario *ABC* (23/12/1917, p. 17) recoge que la obra de 1916 contaba con 900 metros de metraje, y una duración aproximada de una hora y media.

posible, el IVAC integró dicho material en la versión checa de la película, comprobando que encajaban a la perfección. Posteriormente, se tradujeron al castellano todos los intertítulos de la obra, lo que ayuda a comprender su contenido. De este modo, y a pesar de que la versión actual de la cinta de 1916 continúa incompleta, este material es la copia más larga que se tiene de la única película dirigida por el escritor valenciano Blasco Ibáñez.

En este sentido, y tras la visualización directa del material restaurado, se ha podido comprobar que la cinta de 1916 parece que sigue , y así lo señala el investigador José María Claver (2012), "fielmente la propia novela de su autor, aunque, […], introduciendo algunas pequeñas modificaciones que lejos de transformar el sentido de la novela la hace más perceptible para los públicos populares" (p. 261).

Por otro lado, y como se ha podido comprobar tras la visualización directa de esta obra, Blasco Ibáñez y Max André profundizan con su narración en dos de los aspectos primordiales de la vida del torero Juan Gallardo. Por un lado, y como señalan los números 80 y 81 de la revista *La vida gráfica* (10 y 25/09/1917), el público conoce la parte taurina del personaje. En ella, se muestra el deseo de Juan por convertirse en torero, la lucha del protagonista por abandonar su humilde clase social, el largo recorrido al que se somete el joven para alcanzar su sueño, y la búsqueda constante de la riqueza, los aplausos y el éxito (p. 23). Y por otro lado, el espectador también se encuentra con la parte más íntima del personaje, adentrándose en la vida sentimental del protagonista, sus amores, su amante, y las decisiones que toma a la hora de enfrentarse a los diversos acontecimientos que le pone la vida (p. 23).

Con esta obra, Blasco Ibáñez deja atrás los contenidos ideológicos narrados en su novela, y centra su narración en la historia de Juan Gallardo, mostrando los éxitos y los fracasos del joven torero. De este modo, el novelista y cineasta valenciano simplifica la historia de referencia, facilitando su entendimiento y su comercialización.

Profundizando en la estructura de este nuevo proyecto cinematográfico, y como señala el diario *ABC* (23/12/1917), esta película estaba formada por ocho partes (p. 17)[266]. Cabe destacar que este dato ha sido muy analizado por los investigadores vinculados a esta

[266] Publicado en el *ABC* (23/12/1917) Funciones para hoy. Notas teatrales, p. 17.

cinta, ya que la copia incompleta de la misma no cuenta con todas las partes originales, e incluso, únicamente existen dos intertítulos relacionados con ellas, en los que se puede leer "Fin de la primer parte" o "Fin de la sexta parte". Por otro lado, esta tesis doctoral debe señalar que existen ciertas fuentes de información que consideran que este metraje estaba formado por tan solo seis partes.

En otro orden de cosas, se debe señalar que esta cinta fue rodada íntegramente en España, mostrando diversas ciudades españolas a lo largo del metraje, como Madrid, Sevilla y Granada. Además, y atendiendo a la copia conservada de la película de 1916, los acontecimientos narrados en ella transcurren de una forma lineal y cronológica, con tan sólo un pequeño *flashback* en medio de la historia.

En lo que respecta a los aspectos técnicos de este nuevo largometraje, y como señala Daniel Sánchez Casas (2010), "la cámara está casi siempre instalada en plano fijo y la mayoría de los cuadros son generales" (p. 169). Además, se debe señalar la existencia de "algunos planos que fragmentan el espacio con intención de destacar algo" (p. 169). Por otro lado, esta película también cuenta con fundidos, las acciones suelen transcurrir cerca de la cámara y "apenas se utilizan las diagonales del plano y son contantes los saltos de eje" (p. 170). No obstante, y debido a la temática taurina presente en la obra, dichas escenas "se afrontan mediante material de archivo cuando el plano muestra toda la plaza, y con el manejo más o menos exitoso del fuera de campo y del tiempo de la acción" (p. 170).

Atendiendo a las valoraciones de los expertos cinematográfico, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) califica esta película como una obra "interesante que, combinando lo folklórico con los melodramático, logra mantener un nivel artístico bastante aceptable" (p. 263). Por otro lado, Miguel Ángel Rivas (2001) considera que este *film* narra una "historia muy cinematográfica" (p. 33), ya que muestra la "ascensión al éxito de una maletilla, amores turbios, placeres lisonjosos y toros" (p. 33).

En lo que respecta a la prensa de la época, el número 106 de la revista *El mundo cinematográfico* (25/10/1916) destaca la expectación previa al estreno de esta obra, y el éxito que logró el recién cineasta valenciano con su primer trabajo audiovisual. No obstante, y profundizando en la obra de 1916, esta publicación señala que Blasco Ibáñez y Max André llevaron el argumento de la novela de 1908 con una "fidelidad minuciosa, venciendo con

dominio las dificultades imprescindibles" (p. 21). Además, estos realizadores logran plasmar "cuadros de luz y de alegría castizamente españoles, tipos, pasiones, el alma, en suma, de esta España jacarandosa del amor, del vino, de los toros, de las mujeres hermosas, palpita intensa, veraz, dominadora" (p. 21). De ese modo, la historia narrada en este metraje "estremece y convence y emociona con la misma emoción que sentimos al leer las páginas de oro de la novela definitiva (p. 21).

Profundizando en los aspectos técnicos, esta crítica cinematográfica incide en que todos los profesionales partícipes en el proyecto consiguen "asombrosos prodigios de ambiente, de luz y de color" (p. 21). Además, esta publicación asegura que "pocas veces se han visto contrastes de luz tan asombrosos y de un efecto tan delicadamente poético como los que se ofrecen en esta cinta" (p. 21). De este modo, y a modo de resumen, esta revista cinematográfica sostiene que esta película "ha confirmado las grandes esperanzas que había despertado" (p. 21).

Prosiguiendo con las reseñas cinematográficas, el número 14 de la publicación *El mundo cinematográfico* (15/09/1917), puntualiza que esta obra "ha triunfado en el extranjero y en todos los sitios de España donde se ha proyectado" (p. 1), ya que "toda la fuerza descriptiva de Blasco Ibáñez palpita en la película con el mismo encanto atrayente y sugestivo de sus párrafos maravillosos" (p. 1). Por otro lado, esta revista no duda en asegurar que el novelista valenciano puso toda su voluntad en la realización de su nuevo largometraje. Como último aspecto a tratar, esta crítica alaba el trabajo del cineasta Max André, y del operador Salvador Castelló (p. 1).

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a los mensajes que la cinta de 1916 transmite a lo largo de su metraje, esta investigación debe incidir en las palabras publicadas en el número 1 de la revista El *mundo cinematográfico* (09/06/1917), y firmadas bajo el nombre de Salvador. En esta publicación, Salvador asegura que la obra de 1916 es un acierto, y considera que se trata de un "noble ejemplo y estímulo (para) […] la industria de la cinematografía nacional" (p. 9). Además, este artículo señala que la nueva cinta de Blasco Ibáñez y Max André es "de una emoción y una belleza admirable; su acción, llena de vivísimo interés, se desarrolla sobre fondos adecuados […] que dan a la película el ambiente, el colorido, el carácter típico que ésta requiere" (p. 9). Como última aportación, esta crítica cinematográfica considera que esta película será una de las obras por las que "muchos

extranjeros conocerán la España artística y bizarra, la de los bellos paisajes y las fuertes pasiones, donde sobre todas las cosas triunfa el amor y la muerte" (pp. 9 - 10).

Como se puede comprobar, todos estas publicaciones mantienen un cierta unanimidad con respecto al *film* de 1916, destacando el interés y la intriga previa al estreno de la obra; las diversas proyecciones privadas que se realizaron antes del estreno nacional; la forma realista y sincera con la que se muestra a la sociedad española y sus costumbres; los múltiples elementos españoles presentes en la película y el gran éxito que cosechó el primer trabajo cinematográfico de Vicente Blasco Ibáñez y Max André.

No obstante, y atendiendo a las únicas críticas negativas encontradas, esta estudio debe destacar las palabras publicadas en el número 64 de la revista La *vida gráfica* (10/11/1916), quienes consideran que esta obra es una "película de exposición, […], pues en realidad Sangre y Arena es una *tournée* por la Andalucía pintoresca, que para que pueda proyectarse en España habrá necesidad de arreglarla mucho" (p. 55). Además, la revista *El Cine* (28/10/1916), en su número 250, no duda en calificar esta obra como una película de exportación, y asegura que "sobran más de mil metros de film y […] ni siquiera vemos una sola faena de torero en las veinte y tantas veces que asistimos a la corrida" (p. 10).

Por otro lado, en 1989, el director, compositor y guionista madrileño Javier Elorrieta estrena su nueva película titulada *Sangre y Arena*. Esta obra, un melodrama taurino protagonizado por Christopher Rydell, Sharon Stone y Ana Torrent, utiliza como base argumental la novela del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez titulada de igual forma que la cinta a estudio en este epígrafe.

Profundizando en la obra a estudio en este epígrafe, se debe señalar que esta cinta se trata de la cuarta adaptación cinematográfica de la novela *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1908). En esta ocasión, la nueva película de Javier Elorrieta es una coproducción hispano-norteamericana, con un coste superior a los 300 millones de pesetas. Además, cabe destacar que esta cinta fue rodada íntegramente en inglés, ya que con esta decisión se facilitaba la distribución internacional del *film*. No obstante, y ante el estreno de la obra en España, dicha obra tuvo que ser doblada al castellano para su proyección en las salas nacionales.

En lo que respecta a la realización de la película de 1989, y como explica el propio Javier Elorrieta en el diario *La Vanguardia* (30/09/1989), esta última adaptación nada tiene que ver con las anteriores, ya que "aquellas eran producciones americanas rodadas en México y asesoradas por mexicanos que, a diferencia de la mía, no se ajustaban al verdadero espíritu de la novela ni reflejaban adecuadamente el ambiente en el que transcurre" (p. 46). Además, Elorrieta también puntualiza que rodaron "toda la película en los mismos escenarios en los que transcurre la novela y (se han) […] asesorado para que todo el ambiente taurino y demás esté reflejado con gran credibilidad" (p. 46). No obstante, y según el cineasta madrileño, la única diferencia con la pieza literaria de referencia es el contexto social en el que se desarrolla esta nueva cinta, ya que la película de 1989 traslada "la historia a la época actual" (p. 46).

Por otro lado, José Frade, productor de la cinta a estudio en este epígrafe, explica para el periódico *ABC* (22/09/1989) ciertos aspectos de la obra de 1898. En este artículo, una publicación escrita por el periodista José Arenas, Frade asegura que con esta película se pretende "recobrar lo auténtico español, perdido en anteriores versiones cinematográficas" (p. 65). Además, Frade no duda en afirmar que esta obra es "una película muy difícil y laboriosa, pero muy hermosa también, con escenas intensas de amor, venganza y traición, y con el mundo taurino por medio" (p. 65).

En otro orden de cosas, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Javier Elorrieta, director de este nuevo proyecto. Por otro lado, y en lo que respecta al guión cinematográfico de la cinta de 1989, Rafael Azcona, Ricardo Franco y Thomas A. Fucci fueron los responsables de su realización. Profundizando en el resto de departamentos, Jesús Gluck, Toño Ríos, José Antonio Rojo y Luis Argüello fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la dirección de arte, respectivamente. Por último, este nuevo largometraje estuvo protagonizado por Christopher Rydell, Sharon Stone, Ana Torrent, Guillermo Montesinos, Albert Vidal, Simón Andreu, Antonio Flores, Margarita Calahorra, José Luis de Villallonga y Tony Fuentes, entre otros.

Con esta obra, Elorrieta presenta una película sonora, rodada en color, y con una duración de 113 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, esta obra fue llevada a cabo por las empresas Twentieth Century Fox y José Frade Producciones

Cinematográficas S.A., siendo esta última la compañía encargada de la distribución de la misma a nivel nacional.

Profundizando en el argumento de esta obra, Elorrieta narra la historia de Juan Gallardo, un joven de origen humilde, que tras muchas dificultades en la vida logra convertirse en una importante figura del toreo. Por otro lado, Gallardo se casa con Carmen, su novia de toda la vida, pero su nuevo estatus social hace que conozca a doña Sol, una joven aristócrata que rápidamente se interesa por él. Poco a poco, ambos personajes comienzan una apasionada relación sentimental, provocando la ruptura del matrimonio entre Juan y Carmen. A partir de este momento, Gallardo es libre para poder casarse con su nueva amante, pero ésta no duda en despreciarlo ya que tan sólo era un capricho para ella. Ante esta situación, Juan comienza a beber y su carrera cae en picado. Con el objetivo de recuperar las riendas de su vida, y ante la mirada de su ex mujer, el torero realiza una memorable faena en la plaza, que tendrá un final desgraciado, ya que el toro acaba con su vida.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente la cinta de 1989 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa del metraje grabado a finales de los años 80. De este modo, esta investigación podrá profundizar en los aspectos técnicos, artístico y argumentales del este nuevo *film*.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la cinta de 1989, se ha podido comprobar que Javier Elorrieta presenta una versión actualizada del relato original. En ella, este cineasta sitúa la acción principal de la novela en los últimos años de la década de 1980, introduciendo ambientes, tecnologías y planteamientos ausentes en la novela de 1908. Profundizando en estos aspectos, el espectador puede ver, por ejemplo, a los personajes en discotecas, llamando por teléfono o viendo la televisión. La evolución cultural, social y política de la época se refleja en la aparición de una nueva forma de pensar y de una mayor libertad. De hecho, en este nuevo *film* aparecen desnudos, tanto masculinos como femeninos. No obstante, aunque esta adecuación a la época actual no cambia la historia original, en ciertas ocasiones se puede ver un poco forzada.

Continuando con las actualizaciones argumentales, y en lo que respecta a la parte más técnica de ambos metrajes, se ha podido comprobar que el *film* de 1989 cuenta con una

mayor calidad cinematográfica, narrativa y técnicas. En este sentido, Elorrieta incorpora el color y el sonido a su metrajes, utiliza nuevos recursos fílmicos, mejora el ritmo de la obra y aplica a su proyecto todos aquellos avances que el séptimo arte ha desarrollado e inventado a lo largo de los más de ochenta años que separan ambos metrajes.

Por otro lado, este largometraje también modifica las tramas vinculadas con algunos de los personajes protagonistas de esta obra. Así, Nacional, Sol y Carmen pierden su esencia original para mostrar características, tramas y personalidades más complejas.

Atendiendo a la prensa de le época, el crítico cinematográfico José Luis Guarner analiza para el diario *La Vanguardia* (03/10/1989) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, la cinta de 1989 es considera una "película muy digna, bastante vigorosa y nada memorable" (p. 49). Esto se debe, según Guarner, a que los guionistas y el propio director no saben gran cosa del mundo taurino, por lo que decidieron centrar "el conflicto de amor y posición en el tenso triángulo Juan- doña Sol- Carmen, contemplando desde una perspectiva inequívocamente sadomasoquista, apoyado en el consabido tópico de la atracción sexual que une a aristócratas y proletarios, inspiración de tantos folletines" (p. 49).

Continuando con esta crítica, Guarner no duda en afirmar que esta idea podría haber funcionado sino fuese por el exótico *casting* elegido para protagonizar este *film*, y las carencias "de registro interpretativo amplio y de todo carisma" (p. 49) que presentaban los actores principales.

Por otro lado, y prosiguiendo con la prensa de la época, el periódico *ABC* (01/10/1989) resume esta obra como "la vieja historia que entra al toreo por una ventana, sale por la puerta grande, y después, donde entra es al trapo de una rubia que le hace soberana faena" (p. 112). Tras esta breve descripción, este diario no duda en asegurar que la película de 1989 no funciona en la actualidad, ya que "no es una historia de ahora" (p. 112). Profundizando en este aspecto, dicho artículo considera lo siguiente:

> Sí, la historia es conocida, pero el hoy también, y estas pasiones, amores y muertes que tan bien cuadraban en lo redondo de una plaza de toros hace unas décadas, se dan de bruces con una actualidad en la que la luna más llena se abre con

tarjeta de crédito, la pasión se bebe con pajilla, el engaño está más en el mercado que en la plaza, la muerte, qué risa, y el amor ni tocarlo (p. 112).

Por último, esta tesis doctoral ha querido incidir en las palabras publicadas por el periodista Casimiro Torreiro para el diario *El País* (03/10/1989), donde se señala que la obra de 1989 no encuentra realmente su tono. Profundizando en este aspecto, se ha podido comprobar que "por una parte pone mayor interés que las dos versiones americanas en lo estrictamente taurino; por el otro cae en la trampa de *dignificar* algunos de los aspectos tópicos que sabiamente había sabido poner en práctica Rouben Mamoulian, […], sin conseguirlo" (p. 39).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a tratar en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos películas son completamente diferentes, ya que el *film* de 1989 incorpora el color, el sonido y una mayor calidad cinematográfica a este metraje. Además, la nueva película de Javier Elorrieta también cuenta con una duración superior a la cinta original.

Por otro lado, y a pesar de que la historia que narran estas dos obras tiene lugar en Sevilla, la época en la que ambas están ambientadas es totalmente distinta, llegando a no guardar ninguna similitud. En este sentido, la cinta de Blasco Ibáñez y Max André muestra a la sociedad sevillana de mediados de la década de 1910, mientras que el nuevo trabajo de Javier Elorrieta presenta la España de finales de los años 80.

Profundizando en este último aspecto, y como se ha comentado anteriormente, la nueva cinta de Javier Elorrieta refleja una sociedad moderna, libre y decidida. En ella, el cineasta madrileño elimina las limitaciones sociales, culturales y políticas que condicionaron a las generaciones pasadas. De este modo, dicha cinta suprime los miedos infundados debido a la falta de libertad de la etapa franquista. Así, Elorrieta no duda en mostrar las modas de los años 80, los cambios sociales y culturales de la población de la época, la evolución de las mentalidades y la presencia de nuevos y revolucionarios sistemas tecnológicos. Eso se ve en la incorporación del teléfono, la televisión, las discotecas, nuevos modelos de coches e

importantes cambios arquitectónicos. Además, este metraje también introduce escenas de sexo, desnudos masculinos y femeninos, y la presencia de drogas.

En otro orden de cosas, y en los que respecta a los personajes principales, estas dos obras mantienen y respetan a los mismos protagonistas. De este modo, Juan Gallardo, Carmen, doña Elvira/doña Sol, la madre del protagonista, la hermana de éste y el cuñado de Juan, están presentes en ambas narraciones. Como se puede comprobar, el personaje de la viuda aristócrata cambia de nombre dependiendo del *film*, siendo doña Elvira en la obra original, y doña Sol en la película de 1989.

Atendiendo a los personajes de la cinta de 1916 eliminados en este nuevo proyecto cinematográfico se debe destacar a Plumitas, el bandido; el doctor Ruíz y el marqués de Moreima. Por otro lado, y profundizando en las incorporaciones, la película de 1989 cuenta con nuevos personajes como Chiripa, Garabato, Paco, Faustino, Nacional y Pepe. Cada uno de estos personajes estarán vinculados con el protagonista del *film*, ya sea en forma de amistad o de rivalidad, como es el caso de Pepe, quien intentará fastidiar en todo momento a Gallardo.

Por otro lado, y en lo que respecta las semejanzas argumentales existentes entre estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas películas recogen una misma historia ya que utilizan un esquema argumental común, en el que se mantienen, de forma invariables, los acontecimientos clave fijados inicialmente en la novela de 1908. Por lo tanto, y a pesar de que cada una de ellas adecúa su historia a la actualidad del momento, incorporando tramas secundarias a la historia original, los elementos básicos permanecen inalterables en ambas narraciones.

Profundizando en dichas situaciones claves, estos dos *films* muestran la vida de Juan Gallardo, un joven humilde y sin recursos, que quiere ser torero, las capeas a escondidas en las que participa el protagonista, la negativa de su familia ante el futuro del joven, el éxito que rápidamente logra con su maestría y su talento, las corridas que realiza con determinación y dominio, el amor que siente por Carmen, una antigua novia de su juventud y los problemas que ocasiona el éxito en la figura del joven. Además, también se narra la infidelidad que comete Gallardo con doña Elvira/doña Sol, la ruptura con Carmen, el dolor que siente el protagonista al descubrir que su amante únicamente lo considera un capricho y

que rápidamente se cansa de él, la decadencia y el fracaso al que se sumerge el joven, el perdón que le propicia su antiguo amor y el fallecimiento del torero en la plaza.

Atendiendo a las escenas de la obra de 1916 eliminadas en este nuevo metraje, Elorrieta suprime la trama personal del bandido Plumitas, la compra del cortijo, las imágenes del protagonista trabajando de zapatero, y se reduce el número de acontecimientos que se desarrollan en Madrid. Además, esta película también excluye las imágenes donde una gitana le cuenta a Carmen que ha visto a su marido con Doña Elvira/Sol por la calle, la cogida que recibe el protagonista durante una corrida y de la que rápidamente se recupera, y también se obvian las escenas de la Semana Santa sevillana.

En lo que respecta a la cambios narrativos, y como se ha comentado anteriormente, Juan Gallardo comienza ambas películas trabajando en dos oficios que nada tienen que ver con su sueño de ser torero. De este modo, la cinta de 1916 muestra al joven Gallardo trabajando como zapatero, mientas que en el metraje de 1898 este personaje es repartidor. Además, esta nueva cinta también modifica la forma en la que Juan y doña Elvira/doña Sol se conocen; la manera en la que Gallardo y Carmen terminan su relación; y el nivel adquisitivo de la familia del protagonista, ya que en esta nueva obra no son tan pobres como en el metraje original.

Por último, y profundizando en las incorporaciones narrativas llevadas a cabo en la cinta de 1989, se ha podido comprobar que esta nueva obra otorga un mayor peso argumental a las escenas vinculadas con el mundo taurino, introduciendo varias capeas, intentos de torear por la noche, entrenamientos o el viaje que realiza el protagonista a Jerez, lugar en el que le enseñar a Gallardo a ser un buen torero. Además, esta película también muestra de una forma más sexual y salvaje la relación entre doña Sol y Gallardo, aumenta el número de escenas en las que ambos salen juntos y se ve a una Carmen muy celosa; que incluso llega a utilizar un lenguaje malsonante e insultos. En lo que respecta a los encuentros sexuales, Elorrieta no duda en incorporar en escenas de sexo, desnudos y violencia.

Continuando con estas nuevas aportaciones, el trabajo del cineasta madrileño también recoge a los jóvenes de esta obra divirtiéndose y bailando en las discotecas; consumiendo drogas o recurriendo a los servicios de prostitutas. Como último punto a tratar, esta tesis doctoral quiere destacar tres nuevas situaciones no tratadas en la obra original, y que tienen

gran importancia en esta narración. Así, se debe señalar la muerte de Chiripa, uno de los mejores amigos de Gallardo; la boda entre el torero y Carmen; y la presencia de Pepe, enemigo del protagonista y quien finalmente se queda con doña Sol.

Una vez finalizado esta análisis comparativo, y a pesar de que la obra de 1989 se adecúa al presente, incorporando nuevas situaciones, tramas y personajes, ambas piezas respetan y mantienen un estructura argumental común que permanece invariable. De este modo, e independientemente de los cambios que se hayan producidos, estos dos largometrajes cuentan con esquema base fijo y unos acontecimientos clave comunes. Así, se establece que la película de 1989 dirigida por Javier Elorrieta es un *remake* de actualización temporal y ampliación de la cinta de 1916 filmada por Blasco Ibáñez y Max André.

Montoyas y Tarantos

- Original: *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963)
- Primer *remake*: *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989)

En 1963, el director y guionista barcelonés Francisco Rovira Beleta[267] estrena su nueva película titulada *Los Tarantos*. Esta obra, una historia de amor y odio protagonizada por Carmen Amaya, Sara Lezana y Daniel Martín, basa su argumento en una obra de teatro titulada *Historia de los Tarantos* (1962) y escrita por el dramaturgo zaragozano Alfredo Mañas. Cabe señalar que esta adaptación narra en clave de musical flamenco el texto teatral de referencia.

En otro orden de cosas, y atendiendo la obra de Alfredo Mañas, se debe destacar que esta pieza teatral es el segundo trabajo del escritor maño. Sin embargo, Mañas alcanza un gran éxito de crítica y público, consagrándose así como un gran dramaturgo. Por otro lado, y profundizando en la pieza teatral de referencia, este escritor presenta una obra estructurada en dos actos y protagonizada por los miembros de dos familias gitanas que viven enfrentados. En lo que respecta al argumento de la misma, el investigador Carlos Rodríguez Alonso (2002), autor del estudio *La historia de los Tarantos: una imagen de la España de posguerra en clave flamenca*, resume de la siguiente manera las palabras de Alfredo Mañas:

[267] En los títulos de esta película, dicho director aparece con el nombre de Rovira Beleta.

> El argumento de la obra de teatro se centra en la rivalidad de dos familias gitanas, los Tarantos y los Camisones, y la trágica muerte de la pareja de enamorados, hijos respectivos de casa uno de los clanes. La fortuna de los Camisones, amasada a lo largo de dos generaciones gracias a matrimonios de conveniencia, ha impreso en Rosendo, su patriarca, un carácter adusto y sombrío, que gobierna a su progenie con severidad y cuyo único interés son los caballos. Por otro parte, Soledad, la madre viuda de los Tarantos, es también una mujer endurecida por las circunstancias vividas, pero que sueña con un futuro mejor para sus hijos. Entre ambos habita además la sombra de la muerte del marido de ella, en cuya denuncia, años atrás, estuvo implicado el Camisón padre. Una noche Ismael, el más joven de los Tarantos, conoce a Juana, la hija de Rosendo, y surge rápidamente una historia de amor. Ismael presenta a su familia a la joven y Soledad, ante la insistencia de su hijo, se traga su orgullo y accede a hablar con los Camisones para solicitar el matrimonio. Aparece entonces El Picao, un personaje bebedor y pendenciero que pretende también a la muchacha y que chantajea a Rosendo para impedir la boda que éste estaba dispuesto a consentir. Pero ante el desprecio de Juana, el Picao no contiene su ira y la maltrata. Ella corre a reclamar el desagravio de su padre, sin que éste se atreva a afrontar al Picao, quien creyendo tenerlo todo ganado, acosa de nuevo a la joven. Juana huye, llama a Ismael, retrocede acorralada por su perseguidor y se adentra finalmente en el mar embravecido. Cuando el Taranto llega a donde tiene lugar la escena, se lanza en auxilio de su amada, pero su esfuerzo es inútil y ambos perecen ahogados. Será el hermano de Ismael, Salvador, quien vengue su muerte asesinando al Picao, y entre ambas familias seguirá abriéndose, con más fuerza si cabe, un abismo de dolor y odio (p. 230).

Como se puede observar, esta obra es una revisión de la famosa historia de *Romeo y Julieta* (William Shakespeare, 1597), en la que Mañas adapta la tragedia mundialmente conocida a la vida de dos familias gitanas de la ciudad de Barcelona. Por otro lado, se debe señalar que esta nueva versión transcurre en el presente, reflejando así la sociedad gitana de principios de los años 80.

Continuando con el estudio de esta pieza teatral, y como señala el investigador Carlos Rodríguez Alonso (2002) en el libro *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975). Vol. V: 1961 – 1965*, en esta nueva obra es posible advertir "el trasunto de una

sociedad en la que, bajo el sometimiento de la dictadura franquista, continuaban sangrantes las heridas de la guerra civil" (pp. 230 – 231). Además, y continuando con las palabras de Rodríguez Alonso, "la diferencia de clases, el interés económico, el exilio interior o el ansia de venganza se revelan como elementos temáticos inmediatos y configuran un mosaico de relaciones que encuentran su referente en la realidad del momento de su estreno" (p. 231).

Por otro lado, se debe señalar que con esta obra Alfredo Mañas otorga el protagonismo a una comunidad tradicionalmente marginada y estereotipada dentro de la sociedad española. Para ello, el aragonés huye de los clichés asociados al gitano andaluz, un personaje retratado infinidad de veces en la literatura y el cine nacional, situando la trama principal en una nueva ciudad y lejos de los elementos ya conocidos.

Atendiendo al terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, en 1963, un año después del estreno de la obra teatral de Alfredo Mañas en el teatro Torre de Madrid, el cineasta barcelonés Rovira Beleta no duda en adaptar dicho exitoso texto a la gran pantalla. Cabe destacar que para la realización de esta obra, Rovira Beleta cuenta con la participación de figuras emblemáticas del mundo del flamenco como Sara Lezana, Peret, Antonio Escudero 'El Gato', Carmen Amaya, Antonio Gades y Amapola Cabase. De este modo, y como afirma Rodríguez Alonso (2012), esta película "ha pasado a la historia como uno de los máximo exponentes fílmicos del flamenco" (p. 230).

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo de Francisco Rovira Beleta, director, productor y guionista de esta nueva cinta. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Massimo Dallamano, Emilio Rodríguez y Juan Alberto Soler fueron los encargados de la fotografía, el montaje y la decoración de obra, respectivamente; mientras que Andrés Batista, Fernando García Morcillo, Emilio Pujol y José Solá fueron los responsables de la música empleada en este nuevo trabajo cinematográfico. Por último, y como se ha comentado anteriormente, la cinta de 1963 estuvo protagonizada por Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín, Antonio Gades, Antonio Prieto, José Manuel Martín, Margarita Lozano, Juan Manuel Soriano y Antonia Singla, entre otros.

Con esta obra, Rovira Beleta presenta un drama musical centrado en el flamenco, rodado en color y con una duración de 83 minutos. En lo que respecta a la producción del *film*, este nuevo largometraje estuvo a cargo de las compañías Tecisa y Films Rovira Beleta.

Atendiendo a la historia narrada en esta obra, el periodista Antonio Martínez Tomás del diario *La Vanguardia Española* (04/12/1963), realiza el siguiente resumen argumental:

> "Los Tarantos" es la historia de dos familias gitanas arraigas en Barcelona, que viven en constante conflicto moral y personal, porque pertenecen a clases sociales diferentes. Los "Tarantos" son pobres y llevan una vida misérrima en el barrio del Somorrostro, mientras los "Zorongos" son una familia acomodada, "chalanes" de rango, que viven con todo el decoro que les permite su dinero. Entre estos dos clanes existe una mutua hostilidad, nutrida de pequeñas, pero irritantes discordias de antes y ahora […].
>
> Un día la bonita hija de los "Zorongos" se enamora de un gitano apuesto, al que conoce en una fiesta popular. El azar, el irónico y a veces, despiadado azar, hace que el gitano pertenezca a la familia de los "Tarantos". Cuando ambos descubre que pertenecen a clanes rivales, el amor ya ha hecho de las suyas. El alma ardiente de los enamorados se muestra dispuesta a salvar su pasión, aún a costa de todos los riesgos (p. 40).

Como se ha podido comprobar tras el visionado directo de la cinta de 1963, la nueva película de Rovira Beleta respeta la historia de referencia, aunque introduce ciertos cambios argumentales y estéticos. No obstante, este proyecto cinematográfico mantiene las tramas principales y los personajes protagonistas de la pieza de 1962. En este sentido, dicha película también respeta la vinculación de su argumento con otras obras, literarias o cinematográficas, que poseen una temática similar al *film* de Rovira Beleta como es el caso de *Romeo y Julieta* (William Shakespeare, 15897), *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) u *Orfeo negro* (Marcel Camus, 1959).

Atendiendo a esta apreciación, y como señala el investigador Joan Marimón (2014), autor del libro *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla:*

> El film de Rovira Beleta contiene un desenlace más esperanzado que el de la obra de Shakespeare y también que el del film que se constituye en su precedente inmediato, el musical *West Side story* (1961), ya que a pesar de que al final mueren los jóvenes amantes, los patriarcas de los bandos enemigos, Tarantos y Zorongos,

> hacen las paces al darse la mano ante los cadáveres de sus hijos, y el niño y la niña de las familias rivales, mensajeros de los enamorados y medio enamorados ellos mismos, se ofrecen el uno al otro una paloma blanca del palomar donde reposan los cuerpo de los amantes muertos, y después huyen juntos (pp. 484 - 489).

En otro orden de cosas, y continuando con los elementos clave presentes en este largometrajes, el cineasta catalán muestra una imagen del pueblo gitano en la que se pueden encontrar ciertos tópicos preestablecidos. En este sentido, el *film* de 1962 incide en el ambiente bohemio de esta raza, su pasión por el cante y el baile flamenco, y su carácter pasional. Así, Rovira Beleta utiliza dichas representaciones artísticas como pilares fundamentales de la obra, otorgándoles una gran presencia a lo largo de toda la narración. De hecho, cabe señalar que el nombre de las dos familias enfrentadas, Tarantos y Zorongos, son dos formas musicales y danzas flamencas.

Continuando con la imagen del pueblo gitano en la gran pantalla, Rovira Beleta muestra dos tipos de gitanos completamente distintos. Por un lado, el cineasta barcelonés retrata a un pueblo pobre, aislado de la ciudad, que vive a las afueras y está vinculado los actos delictivos, y por otro, muestra cierta integración, nuevas formas de vida en la ciudad, un mayor poder adquisitivo y buena mano para los negocios. En este sentido, el realizador no duda en utilizar su película como una denuncia social.

Por otro lado, y profundizando en la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomas analiza para el diario *La Vanguardia España* (04/12/1963) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, este experto cinematográfico alaba el trabajo del cineasta encargado del proyecto, destacando que "ha llevado a cabo un gran esfuerzo para dotar a la realización de una mayor fluidez y alejarla cuanto le fue posible de la pauta teatral. En este aspecto el logro de la cinta es muy afortunada" (p. 40). Además, y como señala Martínez Tomas, la obra de 1963 cuenta con dinamismo, soltura y agilidad narrativa, a pesar de que en ocasiones, es "un poco desflecada, […], por una sobrecargada de folklorismo" (p. 40). No obstante, y excluyendo dichas matizaciones, este periodista asegura que la nueva película de Rovira Beleta continúa siendo "expresiva y subyugante" (p. 40). En otro orden de cosas, esta crítica cinematográfica también destaca la temática empleada, la representación del mundo gitano barcelonés, y el trabajo de Carmen Amaya, a quien describe como "una baza fuerte" (p. 40) del *film*.

Continuando con la prensa del momento, el diario *ABC* (06/11/1963) recoge las palabras del periodista Gabriel García Espina, quien afirma que la obra de 1963 "es una gran película" (p. 77), ya que el director de la misma "ha sabido ordenar, disponer, dirigir y montar con un propósito fuera de los común en cuando se refiere a un ambiente ya muy mixtificado y pervertido por el habitual abuso de tantos "typicales"" (p. 77). Sin embargo, y a pesar de las buenas palabras recogidas por García Espina, este experto cinematográfico no duda en señalar que el tema a tratar en este largometraje carece de originalidad, a pesar de que, poco a poco, la historia "se rejuvenece y salta otra vez a un primer término caliente y nobilísimo en una resurrección milagrosa" (p. 77).

No obstante, y a pesar de ciertas reticencias iniciales, este periodista alaba la escenografía del *film*, los exteriores utilizados, las perspectivas, los encuadres, la música presente en la obra, la forma en la que se retrata el canto y el baile del pueblo gitano; y por último, el trabajo realizado Carmen Amaya a lo largo de toda la narración.

Como se puede comprobar, la película de 1963 obtuvo buenas críticas por parte de los expertos cinematográficos, y además, contó con el apoyo del público, tanto a nivel nacional como internacional. En este sentido, se debe señalar que este largometraje estuvo nominada a los Premios Oscar en la categoría a "Mejor película de habla no inglesa", y obtuvo el premio a "Mejor película" por parte del Círculo de Escritores Cinematográficos.

Por otro lado, en 1989, el director, guionista y productor valenciano Vicente Escrivá presenta su nueva película titulada *Montoyas y Tarantos*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Cristina Hoyos y Sancho Gracia, basa su argumento en la pieza teatral de 1962 titulada *Historia de los Tarantos* (Alfredo Mañas, 1962). Con esta película, el cineasta valenciano adapta por segunda vez a la gran pantalla la historia de estas dos familias gitanas enfrentadas durante décadas.

En lo que respecta a este nuevo proyecto cinematográfico, se debe señalar que la película de Vicente Escrivá adecúa la obra teatral de referencia a la época en la que se filma este largometraje, retratando así la sociedad española del momento. Además, la cinta de 1989 también incorpora el flamenco, la danza y el canto a su metraje, otorgándoles una gran importancia a lo largo de los diversos acontecimientos recogidos en el *film*. En otro orden de cosas, cabe destacar que esta película desarrolla su narración en tierras andaluzas, por lo que

el director valenciano deja atrás las calles de la ciudad de Barcelona, lugar en el que transcurre la cinta original

Profundizando en el equipo técnico y artístico, esta investigación debe destacar el trabajo de Vicente Escrivá, director y guionista de este proyecto cinematográfico. No obstante, se debe señalar que el guión de esta obra también fue elaborado por Alfonso Mañas, escritor de la pieza teatral de referencia. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Paco de Lucía, Teo Escamilla, José Antonio Rojo y Alfonso Barajas fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y la decoración de la obra, respectivamente. Por último, y atendiendo al elenco actoral de esta obra, Escrivá contó con Cristina Hoyos, Sancho Gracia, Juan Paredes, Esperanza Campuzano, Juan Antonio Jiménez, José Sancho, Mercedes Sampietro, Queta Claver y Antonio Canales, entre otros.

Con esta obra, el cineasta valenciano presenta un poderoso drama romántico rodado en color y con duración de 96 minutos. En lo que respecta a la producción de la cinta, la película de 1989 estuvo a cargo de dos empresas españolas CVC S.A. y Canal Sur Televisión.

Atendiendo al argumento de la película de 1989, y debido a que este nuevo largometraje narra los mismos acontecimientos que la cinta de 1964 dirigida por Francisco Rovira Beleta, esta investigación ha decidido suprimir el resumen narrativo de esta obra, evitando así caer en la reiteración de contenido.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar tras el visionado de esta nueva obra, Escrivá recupera la historia mundialmente conocida de *Romeo y Julieta* (William Shakespeare, 1597). En esta ocasión, el cineasta adapta este trágico romance al pueblo gitano, y lo sitúa en la Andalucía de finales de los años 80. Así, Escrivá resalta, por tanto, la cultura andaluza de la época y dota de protagonismo a la comunidad gitana, profundizando en sus costumbres y rituales. Además, esta narración también denuncia el odio, el rencor y las diferencias sociales, siendo elementos determinantes en esta nueva narración.

En otro orden de cosas, este cineasta también incorpora a su metraje numerosas iconografías andaluzas, como es el baile, el cante, el flamenco y los paisajes idílicos, elementos que complementan y potencian la historia a narrar.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Lluis Bonet Mojica analiza para el diario *La Vanguardia* (01/09/1989) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico afirma que la cinta de Vicente Escrivá es "una obra de gran eficacia dramática, excelente factura visual y sin excederse en la parte colorista" (p. 21). Además, dicho periodista también señala que el cineasta valenciano "ha sabido integrar perfectamente los números musicales en el contexto de la historia, algo no demasiado habitual en el cine español del género" (p. 21). Por otro lado, Bonet Mojica alaba el trabajo realizado por la bailaora y actriz sevillana Cristina Hoyos, y la banda sonora creada por el compositor español Paco de Lucía. Como último punto a destacar con respecta a la obra de 1989, este artículo sostiene que "Escrivá ha logrado un producto sólido y sin recrearse en el tópico, que puede funcionar muy bien en el extranjero" (p. 21).

Continuando con la prensa del momento, el periódico *ABC* (04/10/1989) recoge las palabras de E. Rodríguez Marchante, quien describe la obra a estudio en este epígrafe de la siguiente manera: "Entre bailes de odio, palmas de muerte y a los pies de los caballos surgen los amores entre un taranto y una Montoya, un Romeo y una Julieta atrapados en el blanco de cal de una pared andaluza" (p. 83). Tras esta breve sinopsis, Rodríguez Marchante prosigue su crítica señalando que la historia narrada en esta obra es conocida por todos. No obstante, este experto cinematográfico no duda en recordar que dicho argumento universalmente conocido es reescrito, en esta ocasión, con tinta gitana, "donde el baile es porfía y la navaja la pócima" (p. 83).

En otro orden de cosas, y continuando con las valoraciones cinematográficas vinculadas a la obra a estudio, esta investigación debe incidir en las palabras del periodista Rodríguez Marchante, quien alaba el trabajo del cineasta valenciano Vicente Escrivá, la interpretación llevada a cabo por la bailaora y actriz sevillana Cristina Hoyos, la calidad de la imagen de este *film*, los exteriores utilizados para narrar la historia, y la música del maestro Paco de Lucía. Como último punto, dicho experto concluye su crítica asegurando que esta obra es "una película certera, que sabe dar en la diana del espectador […], y esto ocurre por no pocas coincidencias felices" (p. 83).

Por otro lado, cabe destacar que la película de 1989 obtuvo el Goya a "Mejor música original" y "Mejor sonido", y además estuvo nominada en otras cinco categorías. A nivel

internacional, el nuevo trabajo de Escrivá fue seleccionado en la categoría de "Mejor película de habla no inglesa" en los Premios Oscar, un galardón que finalmente no logró.

Una vez analizadas estas dos películas de forma individual, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si la cinta de 1989 es un *remake* cinematográfico, o no, de la obra de 1963 dirigida por Francisco Rovira Beleta. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas películas son cintas sonoras, pertenecen al género del drama romántico musical y rodadas en color. Además, también cuentan con una duración muy similar, aunque la de 1989 tiene varios minutos más.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estos dos largometrajes transcurren en épocas distintas, ya que cada uno de ellos muestra la actualidad del momento en el que fue filmado. No obstante, cabe destacar que a pesar de los más de veinticinco años de diferencias entre ambas películas, Escrivá continúa retratando a un pueblo gitano con los mismos valores, tradiciones y pasiones que en la obra original. De este modo, existe una evolución estética, técnica y ambiental entre las dos cintas, pero no cambia la forma en la que se trata al pueblo gitano.

Profundizando en algunos de estos cambios, Escrivá sitúa su nueva obra en Andalucía. De este modo, el cineasta valenciano deja atrás la vorágine de la ciudad de Barcelona, retratada en la cinta de 1963. Este cambio ayuda a otorgar protagonismo a la iconografía típica de la tierra andaluza, con sus casas blancas, calles de piedra y el mar. Por otro lado, la obra de 1989 también mejora la calidad de vida del pueblo gitano, eliminando el chabolismo, la pobreza extrema y la marginalidad. Así, Escrivá presenta a una comunidad pobre, pero con las necesidades básicas cubiertas.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos obras se caracterizan por mostrar a dos familias de gitanos enfrentadas desde hace décadas. De este modo, y a pesar de que cada uno de los protagonistas se llaman de manera distinta dependiendo de la obra, Escrivá mantiene las estructuras familiares mencionadas anteriormente. Así, la película de 1963 cuenta con los Tarantos, los Zorongos y los Picaos; mientras que la de 1989 modifica el nombre de la familia de los Zorongos, llamándolos Montoya. Por otro lado, y atendiendo a los personajes individuales de cada una de estos largometrajes, el *film* de Rovira Beleta está

protagonizado por Angustias, Juana, Rafael, Mojigongo, Zorongo, Curro e Isabel, entre otros; mientras que en la película de Escrivá participan María la Taranto, Antonio Montoya, Manuel Taranto, Ana Montoya, Mercucho, Teo el Picao o Soledad.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta a las similitudes argumentales, estas dos obras narran una misma historia, manteniendo el esquema narrativo base establecido por la pieza teatral de referencia. De este modo, y a pesar de las modificaciones presentes en las tramas secundarias, Rovira Beleta y Escrivá cuentan la historia de dos familias de gitanos enfrentadas que descubren que dos de sus hijos están enamorados. Ante esta noticia, los Tarantos intentan acercar posturas con sus adveraciones, a pesar de que el patriarca de dicha familia fue el culpable de la muerte del padre de dicho clan. No obstante, los problemas del pasado pesan más que el reciente amor, desembocando en un trágico final para los enamorados. Además, estas dos obras también reflejan el poder, el machismo, lo rencores, las clases sociales y los diversos estatus dentro de una familia y también del pueblo gitano.

Continuando con las similitudes narrativas, se debe señalar que estos dos largometrajes incorporan el cante y el flamenco a sus historias. No obstante, Escrivá aumenta la presencia del flamenco en su metraje, aportando un toque más artístico y visual. De este modo, el cineasta valenciano muestra un arte más puro y menos coreografiado. Además, la fuerza de Andalucía potencia estas nuevas escenas y las conecta con el resto de situaciones tratadas en el *film*.

Atendiendo a las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, Escrivá suprime las escenas del palomar, el lugar elegido por la pareja de enamorados para refugiarse de los problemas familiares y dar rienda suelta a su amor. Además, este pequeño escondite también es el lugar donde ambos fallecen. Sin embargo, en esta nueva película los amantes se encuentran y viven su amor en la playa.

Por otro lado, el director valenciano también cambia el nivel económico de los personajes. Así, en la película de 1989 los Montoya tienen un gran poder económico, gracias a sus negocios, fábricas y terrenos; mientras que los Tarantos, a pesar de tener un nivel de vida inferior a sus enemigos, se suaviza su pobreza. La evolución social del pueblo gitano se ve reflejada, por tanto, en la mejora de su calidad de vida, su mayor integración social y en la reducción de los prejuicios que sufren.

Profundizando en las incorporaciones, Escrivá muestra como los dos jóvenes contraen matrimonio a espaldas de sus familias, un hecho que no llega a producirse en la obra original a pesar de que los dos jóvenes lo intentan. Además, esta cinta también añade la venganza de los Tarantos por el fallecimiento de su hijo y se muestra, de una forma más clara, el amor que siente el patriarca de los Montoya por María la Taranto, madre del protagonista.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar que ambas cintas mantienen una misma estructura narrativa, con patrones comunes, personajes idénticos y tramas similares, esta tesis doctoral establece que la película de 1989 dirigida por Vicente Escrivá es un *remake* libre de base argumental de la obra de 1963 filmada por el catalán Rovira Beleta. En este sentido, se expresa Ronald Schwartz (2008), autor del libro *Great Spanish Films Since 1950*, al afirmar que la cinta de Escrivá es un "*remake* de Los Tarantos" (p. 308)[268].

[268] Esta cita ha sido traducida de forma personal.

Segundos *remakes*

La noche más hermosa

- Original: *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1911)
- Primer *remake*: *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)
- Segundo *remake*: *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984)

En 1984, el director y guionista cántabro Manuel Gutiérrez Aragón estrena su nueva película titulada *La noches más hermosa*. Esta obra, una comedia dramática protagonizada por José Sacristán, Victoria Abril y Óscar Ladoire, basa su argumento en la novela corta titulada *El curioso impertinente*, escrita por Miguel de Cervantes e intercalada en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605). Cabe señalar que este largometraje es la tercera adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1984, se debe destacar el trabajo realizado por Manuel Gutiérrez Aragón, director y guionista del *film*. No obstante, y en lo que respecta al guión de esta obra, dicho cineasta contó con la ayuda de Luis Megino. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Carlos Suárez y José Salcedo fueron los responsables de la fotografía y el montaje de la película, respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de este largometraje estuvo formado por José Sacristán, Victoria Abril, Óscar Ladoire, Bibiana Fernández, Fernando Fernán-Gómez, Pep Munné, Juanjo Puigcorbé, León Klimovsky, Josep María Pau y Maite Blasco, entre otros.

Con esta cinta, Gutiérrez Aragón muestra una comedia dramática, rodada en color y con una duración de 90 minutos. En cuanto a la producción de este *film*, la obra de 1984 fue llevada a cabo por las empresas Luis Megino y Televisión Española (TVE), mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de C.B. Films S.A.

Atendiendo al argumento de esta película, el periodista Pedro Crespo del diario *ABC* (27/09/1984) resume de la siguiente manera la historia narrada por el cineasta cántabro:

> Los celos masoquistas de Federico, director de una de las dos cadenas de Televisión Española, casado con Elena, antigua actriz, padre de dos niñas de corta edad y amante de la conocida Bibí Adersen, a la que ha impuesto, para el papel de

> doña Inés, en un espacio dramático sobre el Tenorio, constituyen el arranque de esta comedia, de verano y de enredo. Federico encargará a Oscar, realizador principiante, elegido para dirigir la nueva versión de "Don Juan" en razón de su amistad con él, que sondee la fidelidad de Elena, intentando su seducción. Luego complicará a su extraña amante, al director general, a quien debe su nombramiento, asimismo, por ser viejos amigos; al Comité de empresa del Ente y hasta a sus colaboradores inmediatos, a quienes trata despóticamente, poniendo de manifiesto su retorcida y confusa sexualidad (p. 73).

En otro orden de cosas, y profundizando en esta nueva versión cinematográfica de la novela de Miguel de Cervantes, el cineasta cántabro realiza una adaptación libérrima de la novela corta de referencia. De hecho, Gutiérrez Aragón únicamente respeta la estructura básica de la pieza literaria y el mensaje global de la misma, ya que el resto de elementos que componen el *film* no guardan ninguna relación con el texto original. Así, se utiliza como punto de partida el famoso relato cervantino para posteriormente elaborar una historia actual, moderna y divertida, alejada de la novela original. En ella, los celos, las infidelidades y el mundo de la televisión conviven de forma conjunta para dar lugar a una nueva comedia cinematográfica. No obstante, se debe señalar que en ciertas ocasiones la obra de 1984 puede resultar superficial, reiterativa y carente de ritmo.

En lo que respecta a la estructura narrativa de este *film*, Gutiérrez Aragón muestra los acontecimientos filmados de manera lineal, cronológica y sin incorporar saltos temporales, facilitando así la comprensión de la historia por parte del público. Por otro lado, cabe destacar que el director utiliza los últimos avances técnicos y las nuevas formas de hacer cine. Además, esta película supuso el regreso de Gutiérrez Aragón a la comedia, dejando atrás el dramatismo de sus últimos trabajos.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista José Luis Guarner analiza para el diario *La Vanguardia Española* (01/10/1984) la cinta a estudio. En dicha reseña fílmica, este experto cinematográfico no duda en relacionar el nuevo trabajo de Gutiérrez Aragón con el relato breve en el que se inspira. De este modo, Guarner considera que esta película recupera el tema cervantino, pero en esta ocasión está "más cerca seguramente del Shakespeare de "El cuelo de una noche de verano" que de Cervantes" (p. 33).

Profundizando en el *film* de 1984, dicho periodista asegura que este nuevo trabajo cinematográfico "no se trata exactamente de una comedia ejemplar –ni el tono, ni el ritmo, ni la luz que utiliza, son de comedia- sino de algo entre la fantasía sofisticada y la broma elegante" (p. 33). Por otro lado, cabe señalar que la trama principal de este metraje es "de una vodevilesca y calculada banalidad […] (donde) todo es real e irreal a la vez. La acción ocurre en un tiempo fantásticos […] y en escenarios tan artificiales como la luz que los ilumina […] donde el mundo deviene teatro de varietés" (p. 33). Además, los personajes tampoco "distinguen lo ilusorio de lo real, ni son los que aparentan" (p. 33).

Con todos estos elementos, y como sostiene Guarner, Gutiérrez Aragón debe "armonizar todas las piezas de este atractivo pero engañoso rompecabezas en un conjunto coherente […] (metiéndose en) la experiencia más difícil y arriesgada de su carrera, por mucho que el material parezca ligero e intrascendente" (p. 33). Sin embargo, este director no siempre lo consigue, mostrando un desequilibrio entre los aspectos cómicos y dramáticos de la historia, y ciertos errores a la hora de dirigir a algunos actores.

Continuando con los reseñas cinematográficas recogidas en la prensa del momento, el periodista Pedro Crespo profundiza en la obra a estudio a través de un artículo publicado en el diario *ABC* (27/09/1984). En dicha crítica, este experto describe el nuevo trabajo de Gutiérrez Aragón como una "entretenida comedia de celos, con mucho enredo, centrada en las intimidades de altos directivos de TVE y la grabación de un espacio dramático" (p. 73). Por otro lado, Crespo no duda en asegurar que esta película es "una comedia ligera, clásicamente estructurada, que provoca abundantes risas del público, que entretiene y divierte, tanto al contemplados ingenuo como al especialista en parecidos. Una película bien interpretada en líneas generales, y cuya crítica al "Ente" resulta sólo suavemente ácida" (p. 73).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Manuel Gutiérrez Aragón, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la novela corta de Miguel de Cervantes. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se podrá conocer si entre dichas piezas se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 1984 será comparado con la película original de 1911 y, posteriormente, con la obra de 1968 dirigida por José María Forqué. Sin embargo, cabe destacar que el largometraje de 1911 carece de ejemplares

conservados, lo que imposibilita el visionado directo del mismo. No obstante, y debido a diversas fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de dicho *film*.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos películas son muy diferentes, ya que Manuel Gutiérrez Aragón incorpora el sonido, el color y una duración mayor a su metraje. Además, y profundizando en las diferencias existentes entre ellas, cabe destacar que ambas transcurren en espacios geográficos y temporales distintos, ya que el *film* de 1984 traslada la acción principal de la historia al presente, adecuando los acontecimientos al momentos en el que la película fue grabada. No obstante, ambos proyectos cinematográficos están categorizados dentro del género de la comedia y basan su historia en la novela corta cervantina.

Profundizando en el argumento de estas dos obras, se debe señalar que ambas utilizan un esquema narrativo común en el que se recogen diversos acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, dichas películas muestran a un hombre casado que duda de la fidelidad de su esposa y pide a su mejor amigo que intente seducirla. Tras las reticencias iniciales, éste cumple con lo que se le ha encargado, sin prever que finalmente comenzará a sentir algo por ella. No obstante, y en lo que respecta a las dos películas a estudio, cabe destacar que estos elementos son los únicos hechos que ambas piezas comparten, ya que el resto de tramas, personajes o situaciones son completamente distintos. Sin embargo, y debido a la ausencia de ejemplares conservados de la obra de 1911, esta investigación no podrá profundizar en las escenas eliminadas o incorporadas por Gutiérrez Aragón en su nuevo largometraje. No obstante, y atendiendo a las semejanzas argumentales establecidas anteriormente y tras comprobar que ambas pieza utilizan el esquema narrativo base de la novela de referencia como punto de partida para el desarrollo de sus acontecimientos, se establece que la obra de 1984 es un *remake* libre de argumento de la película de 1911 dirigida por Narciso Cuyás.

En otro orden de cosas, y continuando con el segundo estudio comparativo, este investigación debe señalar que ambos cineasta realizan una adaptación libérrima de la pieza literaria de referencia, aportando desde el comienzo de las cintas nuevos enfoques personales respecto a la historia base. No obstante, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, cabe destacar que estas dos obras son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del

género de la comedia, basadas en un texto literario común y con una duración muy similar. Además, cada uno de estos largometrajes adecúan su historia a la época en la que fueron filmados, mostrando la sociedad, cultura y política de la época. Profundizando en este aspecto, y tomando como referencia la película de Gutiérrez Aragón, se debe señalar que el cineasta cántabro decide aportar un mayor grado de sexualidad y erotismo a la obra, al igual que también incorpora a una actriz transexual como miembro principal del elenco de la obra y ciertas insinuaciones homosexuales entre algunos de los personajes protagonistas del *film*.

En otro orden de cosas, cabe destacar que el nuevo trabajo de Gutiérrez Aragón cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1984, ya que el cineasta cántabro incorpora a su obra nuevos recursos fílmicos, mejora la calidad de la imagen y actualiza las tramas principales narradas en ella. Además, dicho realizador también añade elementos del metacine, desarrollando los acontecimientos clave de la historia entre las bambalinas de un *telefilm* y permitiendo que el espectador conozca el mundo que se esconde detrás de la pequeña pantalla.

Profundizando en las similitudes argumentales, cabe destacar que estos dos largometrajes basan su argumento en un esquema narrativo común, en el que se mantienen los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, dichas obras respetan la trama cervantina principal, mostrando las dudas de un marido que cree que su mujer le es infiel y, por ello, convence a uno de sus mejores amigos para que la seduzca. Finalmente, y tras ciertas reticencias, el amigo acepta, sin saber que acabará enamorado de ella. No obstante, estos hecho son los únicos elementos que ambas obras guardan en común, ya que Gutiérrez Aragón y Forqué realizan dos reinterpretaciones libres y actuales del texto original escrito por Miguel de Cervantes. Así, ambos cineastas no dudan en incorporar nuevas tramas, personajes, situaciones y localizaciones a la historia base. De este modo, y profundizando en las escenas eliminadas de la película de 1968, Gutiérrez Aragón suprime todas aquellas situaciones relacionadas con la profesión del protagonista, las pruebas en el laboratorio, las imágenes de éste espiando a su mujer, la fiesta a la que acuden y las clases de yoga. Además, también se excluyen las escenas en el médico, las vacaciones, los coqueteos del amigo y la secuencia de los recién enamorados preparando la trampa para que el protagonista fallezca y ellos puedan conseguir una total libertad.

Por otro lado, y en lo que respecta a los cambios, el *film* de 1984 muestra como la mujer del matrimonio no se enamora del amigo del protagonista, siendo fiel en todo momento a su marido. Además, en este largometraje también se modifica el nombre de los protagonistas, haciendo que Camila, Anselmo y Lotario pasen a llamarse Elena, Fernando y Oscar, respectivamente.

En lo que respecta a las incorporaciones, y como se ha detallado a lo largo de este epígrafe, Gutiérrez Aragón contextualiza su historia en un plató de televisión, mostrando el rodaje de una película para televisión, el trabajo del equipo que hay detrás de una producción de esas características, los obstáculos que van apareciendo y la presión que las cadenas de televisión ejercen sobre sus trabajadores. Además, esta cinta también muestra como Federico engaña a su mujer, el deseo de Elena por participar en la película en la que está trabajando su marido, la forma en la que éste utiliza a la susodicha para que no lo despidan o la trama amorosa de uno de los directivos de la cadena con Bibi, la actriz protagonista de la adaptación que están filmando.

Como se ha podido comprobar, y tras el análisis pormenorizado de estas dos obras, estos dos cineastas realizan películas completamente distintas que parten de una idea base común, que se respeta y mantiene a lo largo de ambas narraciones. Así, e independientemente del planteamiento establecido por cada uno de los directores, estas dos películas muestran un importante nexo en común y se sustentan sobre la misma base argumental. De este modo, y una vez finalizado este segundo análisis comparativo, se establece que la cinta de 1984 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1968 dirigida por José María Forqué.

El amor brujo

- Original: *El amor brujo* (Antonio Román, 1949)
- Primer *remake*: *El amor brujo* (Francisco Rovira, 1967)
- Segundo *remake*: *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986)

En 1986, el director y guionista aragonés Carlos Saura estrena su nueva película titulada *El amor brujo*. Esta película, un drama musical protagonizado por Antonio Gades, Cristina Hoyos y Juan Antonio Jiménez, basa su argumento en el ballet titulado de igual

forma y escrito por María de la O Lejárraga[269] en 1921. Así, esta cinta es la tercera adaptación cinematográfica de dicho ballet y la última obra de la trilogía sobre el flamenco que el cineasta aragonés realiza, junto a Antonio Gades, en la década de los años 80.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe señalar el trabajo realizado por Carlos Saura, director y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Antonio Gades. Atendiendo al resto de departamentos, Teo Escamilla y Pedro del Rey fueron los responsables de la fotografía y el montaje de la película respectivamente. Por otro lado, el elenco actoral de largometraje estuvo formado por Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Gómez de Jerez, Enrique Ortega, Diego Pantoja y María Campano, entre otros.

Con esta obra, Saura presenta un drama musical, rodado en color y con una duración de 100 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, esta cinta fue llevada a cabo por la compañía Emiliano Piedra P.C.

Atendiendo al argumento de esta obra, el periodista Pedro Crespo del diario *ABC* (23/04/1986) resume de la siguiente manera la historia filmada por Carlos Saura en 1986:

> La película comienza situando al espectador en el mundo, donde todo es posible, de unos estudios. Se cierran las enormes puertas y la cámara sitúa al espectador en un complejo decorado: el de un poblado gitano, con la gran ciudad al fondo; pasillos cruzados por chabolas que desembocan en una plaza delimitada por las frágiles construcciones y por los montones de chatarra; un bosque de antenas de televisión nos indican que la época es la actual. Dos gitanos, ya maduros, pactan, con riego de manzanilla, el matrimonio de sus vástagos, Candela y José. Los niños lo admiten, entre el asentimiento y el encogimiento de hombros: ya son novios, mal que le pese a Carmelo, que ya desde niño quiere a Candela y es amigo de José. Pasa el tiempo y llega la boda. Carmelo sigue siendo el enamorado a distancia, y el amigo fiel, aunque José siga buscando otras mujeres; una de ellas, Lucía, en especial. Una

[269] Inicialmente esta obra, y otras muchas, se le atribuyeron a Gregorio Martínez Sierra, marido de la Lejárraga y nombre con el que se firmaban estas piezas. No obstante, y tras muchas investigaciones, se descubrió que la mayoría de las obras escritas por Martínez Sierra pertenecían a su esposa.

> mala noche, en reyerta de barrio, José es acuchillado y muere en los brazos de Carmelo, junto a Candela, que ha intuido la desgracia. Cuatro años después, Carmelo, que ha permanecido ese tiempo en la cárcel, pese a ser inocente, regresa al poblado. La tía Rosario, el tótem viviente del mismo, le acoge con alegría y pena a un tiempo, porque sabe de sus dificultades, de sus ansias insatisfechas, de su amor perenne por Candela, y ésta ha caído en un extraño embrujo. Todas las noches, sale de su cuarto y va al lugar donde murió José. El espectro, fiel a su llamada, acude y, cada noche, la danza sustituye al sexo, el amor se transfigura. Candela no puede querer a otro hombre (p. 77).

Continuando con el estudio de este largometraje, y como se ha podido comprobar, Saura realiza una adaptación libre y personal de la pieza teatral de referencial, ya que mantiene la estructura argumental base de la misma, pero actualiza, modifica e incorpora nuevos acontecimientos narrativos a la historia. En este sentido, dicho director sustenta la trama principal de la película sobre tres pilares básicos: la música, el canto y el baile. A través de ellos, el cineasta narra el amor, la pasión y la desgracia que viven Candela, Carmelo y José a lo largo del *film*. Además, se ha podido comprobar que estos elementos cuentan con un gran poder expresivo que llega incluso a tener una mayor presencia que los diálogos de los personajes. De este modo, se puede llegar a decir que el código con el que se comunican los protagonistas no son las palabras sino el flamenco, un arte que ayuda a potenciar la pasión, los celos y el dolor de los personajes.

En lo que respecta a la ambientación de la obra, y como señala el periodista Antonio Colón en el diario *ABC* (05/04/1986), la cinta de 1986 "responde a una estética mixta de tablao flamenco, de espectáculo folklórico y disco aflamencado" (p. 71). Además, los decorados utilizados en el *film* se construyen en un estudio, intentando recrear "una atmósfera emparentada con el hiperrealismo pictórico […] y con los ambientes del "West Side History" (atmósfera sonora de sirenas y trenes, cielos rojos, estilización escenográfica de zonas de la periferia urbana)" (p. 71). Atendiendo a la música empleada en el *film*, las melodías de Manuel de Falla se mezclan con canciones gitanas, "lo que crea un desnivel entre dos mundos musicales irreconciliables" (p. 71).

Por otro lado, y atendiendo a la estructura narrativa del metraje, cabe destacar que esta película utiliza grandes elipsis temporales para mostrar diferentes momentos de la vida de los

protagonistas. Así, Saura sigue una historia lineal que comienza con la niñez de los personajes, para luego dar un gran salto hasta la edad adulta de los protagonistas. Además, también se produce una elipsis temporal de varios años, siendo ésta la época en el que Carmelo está detenido.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista José Luis Guarner analiza en el diario *La Vanguardia Española* (29/05/1986) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo se afirma que esta cinta fue la más cara y la que contó con una mayor cantidad de medios de las tres que forma la trilogía creada por Saura. Además, esta película también "resulta la más académica y menos innovadora: su enfoque aparece mucho más conservador que el de Rovira Beleta en su ambiciosa versión de 1967" (p. 53). Profundizando en la realización de la cinta, Guarner sostiene que:

> Saura y Gades, […], han decidido preservar el carácter heteróclito de aquel espectáculo, gitanería en un acto y dos cuadros con música de Manuel de Falla […]. Su versión está igualmente hecha de bailes flamencos, canciones […] y tonadillas populares insertas de modo más o menos casual. Saura y Gades no se han preocupado de reforzar la endeble materia prima dramática –una leve anécdota en torno al fantasma de un marido muerto que regresa para atormentar a su viuda enamorada- pero subrayan su origen teatral, al ponerla en escena en un vasto espacio en estudio delimitado por un ciclorama (p. 53).

Por otro lado, el diario *ABC* (23/04/1986) recoge las palabras del periodista Pedro Crespo acerca del nuevo proyecto fílmico de Carlos Saura. Este experto cinematográfico describe la película como un "espectáculo audiovisual de acendradas calidades que recrean con inspirada habilidad la hermosa obra de Falla" (p. 77). En este artículo, Crespo no duda en afirmar que Saura realiza una obra intimista en la que renuncia a la espectacularidad, pero manteniendo una fascinante música "que explora el universo musical de la gitanería, y de nuevo también un escenario que delimita inicialmente ficción y realidad, fantasía y cotidianeidad, y una historia […] que une, con desgarro, sexo y baile, pasión y muerte, tradición y magia" (p. 77).

Continuando con esta publicación, Crespo asegura que "Saura ha dejado el esquema dramático reducido a lo esencial y ha llenado de música y baile el organismo de la película,

donde no hay casi diálogos, y donde tampoco sobre una palabra dicha" (p. 77). Además, este experto no duda en alabar el trabajo del cineasta, el enfoque aportado a la historia, la escenografía, los decorados y la interpretación de los actores. Así como las coreografías, las canciones, la iluminación y la fotografía.

Por último, cabe destacar que esta película obtuvo una buena acogida por parte del público y crítica. De hecho, el *film* de 1986 logró dos premios Goya en las categorías de Mejor Fotografía y Mejor Diseño de Vestuario.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Carlos Saura, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en el ballet de referencia. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se podrá conocer si entre ambas piezas fílmicas se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 1986 será comparado con la película original de 1948 y, posteriormente, con la obra de 1967 dirigida por Francisco Rovira.

Comenzando con el primero de estos análisis comparativo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas es la incorporación del color y la mayor duración del metraje filmado por Carlos Saura. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas, ambos proyectos cinematográficos son películas sonoras, categorizadas dentro del género dramático, basadas en un mismo ballet y sitúan la acción principal del relato en un pequeño poblado gitano. En este sentido, estas dos cintas muestran la cultura, costumbres y expresiones artísticas de dicha raza, llegando incluso a caer en el típico tópico y estereotipando al pueblo gitano.

En otro orden de cosas, cabe destacar que estas dos obras cuentan con personajes sobrenaturales y tienen la música y el flamenco como elementos clave. Además, ambas narran los acontecimientos de forma lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales. No obstante, se debe señalar que el *film* de 1985 comienza su narración mostrando que dicha obra se desarrolla en un decorado artificial construido dentro de una nave. Sin embargo, este plano principal se va cerrando hasta mostrar únicamente el poblado donde van a transcurrir los hechos, haciendo que el espectador se olvide de la localización inicial.

Incidiendo en los aspectos técnicos de estos *films*, se debe señalar que Carlos Saura incorpora grandes avances en el terreno cinematográfico y mejora la narración gracias a nuevos recursos fílmicos. De este modo, el largometraje de 1986 muestra una trama ágil, dinámica y llena de ritmo. Además, Saura mejora la calidad de la imagen, aporta ciertos elementos del metacine e incide con detalle en las escenas de baile y canto.

En lo que respecta al argumento, se ha podido comprobar que estos dos largometrajes toman como punto de partida el ballet de referencia estrenado en 1921, respetando así varios acontecimientos clave recogidos en dicha narración. Sin embargo, tanto Saura como Román, no dudan en adaptar de forma personal el relato base, aportando puntos de vista distintos e incorporando nuevos acontecimientos a las tramas principales descritas en la obra original. Así, ambas piezas transcurren en pequeños poblados gitanos del sur de España, los protagonistas pertenecen a dicha etnia y se incide en su cultura y sus costumbres. Por otro lado, estos dos largometrajes también cuentan con un importante triángulo amoroso, además de celos, asesinatos e, incluso, fantasmas.

Continuando con las similitudes, estas dos obras cuentan con una bruja que ayuda a los protagonistas, muestran el fallecimiento del marido de Candela, los bailes entre la joven y su fantasma, y los sentimientos de ésta por otro hombre. Como último punto, estas dos obras también comparten un final idéntico, en el que los cuatro personajes principales deben bailar juntos para que el fantasma pueda marcharse. Además, Lucía debe sacrificarse para que el protagonista pueda dejar este mundo y, así, Candela y Carmelo puedan estar finalmente juntos.

En otro orden de cosas, y profundizando en las modificaciones llevadas por el cineasta Carlos Saura, se debe señalar que este nuevo largometraje elimina la historia de la faraona, la falsa boda entre Carmelo y Candela, la trama del collar y los desprecios que la gente del pueblo le hacen a Lucía. Por otro lado, esta obra también cambia el nombre de Juan Manuel por el de Diego, el motivo por el que muere dicho personaje y la relación de amistad que mantienen Candela y Lucía.

Por último, y atendiendo a las incorporaciones, Saura introduce ciertas escenas de metacine al principio y al final de la obra, las secuencias de los protagonistas cuando todavía ellos son unos niños y las imágenes de la boda de Diego y Candela. Además, en este

largometraje se profundiza de una forma más cuidadosa en los sentimientos entre Carmelo y la joven Candela, la pasión que se muestra en los bailes, la importancia del fuego, los consejos de la bruja del poblado y también se muestra el arresto policial de Carmelo, así como la forma en la que es acusado de asesinato y su posterior estancia en prisión.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras conocer la diferencias y semejanzas entre las dos primeras obras a estudio en este epígrafe, se ha podido comprobar que ambas narran una historia muy similar, ya que mantienen los acontecimientos claves de la pieza de referencia y respetan el esquema argumental base. Por lo tanto, esta tesis doctoral establece que la película de 1986 dirigida por Carlos Saura es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la obra de Antonio Román estrenada en 1949.

Por otro lado, y comparando los elementos comunes entre la película de 1967 y la obra de 1986, se podrá conocer si entre ambos largometrajes se produce, o no, la práctica cinematográfica a tratar en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido observar que ambas obras son películas sonoras, rodadas en color, con una duración idéntica, cuyos protagonistas pertenecen a la etnia gitana y están dentro del mismo género cinematográfico. Además, ambas piezas se desarrollan de forma lineal, cronológica y con pequeñas elipsis temporales que agilizan y otorgan ritmo a la narración. Sin embargo, la película de 1986 refleja un gran avance cinematográfico, incorporando nuevos recursos técnicos e introduciendo en la historia elementos de metacine.

En lo que respecta al argumento de estos dos largometrajes, se debe señalar que la cinta de Francisco Rovira es una adaptación libérrima del ballet de 1921, ya que el cineasta realiza una interpretación muy personal de la historia original. Sin embargo, y tras el visionado directo del material filmado por estos directores, cabe destacar que ambos cineastas muestran un trío amoroso protagonizado por tres gitanos y además impregnan la trama principal de celos, asesinatos y peleas. Además, ambos incorporan la presencia de un ser extraño a sus narración. Por otro lado, Rovira y Saura no dudan en plasmar bailes, cantos, mentalidad y comportamientos característicos de la raza gitana. En este sentido, estas dos películas también narran la trama personal de Soledad/Lucía, quien no duda en ayudar a la protagonista, y el fallecimiento de Diego.

Por otro lado, se ha podido comprobar que Saura no duda en cambiar el nombre de los personajes protagonistas de la cinta de 1967, haciendo que Antonio y Soledad pasen a llamarse Carmelo y Lucía respectivamente. En lo que respecta a las escenas de la cinta de Rovira eliminadas en la nueva obra de Carlos Saura, el cineasta suprime las tramas vinculadas con la falsa muerte de Diego, la forma en la que éste utiliza a Soledad debido al amor que ésta siente por él y las peleas familiares presentes al principio y al final del metraje. Además, Saura también omite las secuencias del bar al que acuden Candela y Antonio, las peleas entre Diego y el nuevo amor de la protagonista y la presencia del mar a lo largo de la historia.

Continuando con las modificaciones, Saura simplifica los acontecimientos, recupera el espíritu original del ballet de referencia y se centra en el esquema narrativo de la obra de 1921. De este modo, dicho cineasta muestra el fallecimiento de Diego por un navajazo, la injusta condena de Carmelo e incorpora la presencia de la tía Rosario y de una bruja del poblado gitano. Además, recupera la importancia del fuego y del baile y la escena en la que los cuatro protagonistas bailan juntos para que el fantasma de Diego pueda volver con los muertos. Finalmente se debe señalar que esta cinta también incorpora, como se ha comentado anteriormente, elementos del metacine.

Una vez concluido este segundo análisis comparativo, y como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, cabe destacar que ambas obras narran una misma historia, pero lo hacen desde puntos de vista totalmente distintos. Sin embargo, y a pesar de las grandes diferencias existentes entre ellas, esta investigación ha podido demostrar que ambas utilizan una estructura argumental común. De este modo, se establece que la cinta de 1986 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1967 dirigida por Francisco Rovira.

Terceros *remakes*

Carmen

- Original: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)
- Primer *remake*: *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974)
- Segundo *remake*: *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)
- Tercer remake: *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
- Cuarto *remake*: *Carmen* (Vicente Aranda, 2003)

En 1983, el director y guionista oscense Carlos Saura estrena su nueva película titulada *Carmen*. Esta obra, una cinta dramática en la que combina el flamenco, el ballet y la ficción, basa su argumento en la novela de mismo nombre y escrita por el dramaturgo francés Prosper Mérimée en 1845. Además, este largometraje también utiliza elementos de la ópera *Carmen* (1875), una pieza lírica de tres actos escrita por los libretistas Ludovic Halévy y Henri Meilhac.

En otro orden de cosas, cabe señalar que la nueva película de Carlos Saura es la segunda entrega de su trilogía de musicales flamencos, un proyecto cinematográfico iniciado en 1981 con *Bodas de Sangre*. En lo que respecta al cambio de registro fílmico de este director, Rafael Utrera (2010) en la investigación *Carmen. Paralelismo y deviaciones en la filmografía española* sostiene que:

> A partir de 1980 se percibe, pues, un brusco quiebro en el realizador aragonés: los "musicales" muestran un paso diferente en sus inquietudes e intereses servidos en las producciones de Emilio Piedra, Juan Lebrón y otros productores nacionales o extranjeros; la burguesía española, como personaje colectivo, da paso a una plural sociedad de artistas donde los códigos éticos y las normas del folklore estructuran las historias narradas. Baile, danza, representación coreográfica, constituyen desde entonces los intereses artísticos-filmográficos del realizador; la mano de Antonio Gades no fue ajena al proyecto total, a su resultado definitivo (pp. 127 – 128).

De este modo, el cineasta encuentra en este género cinematográfico "un nuevo sentido y un nuevo valor de la pureza expresiva, de la búsqueda de sentimientos que sólo tenían

razón de ser en el gesto y con la música; su cámara descubrió otro movimiento, lo perpetuó y lo inmortalizó" (p. 128). Así, "su cosmovisión se desplazó hacia un género de múltiples implicaciones estéticas, de infinitas posibilidades estilísticas" (p. 128).

Por otro lado, y una vez contextualizadas las inquietudes artísticas y cinematográficas del cineasta Carlos Saura, esta investigación debe señalar que la obra a estudio en este epígrafe es una versión libérrima y contemporánea de la famosa historia de amor, celos y pasión protagonizada por Carmen y don José. Para ello, Saura toma como pilares fundamentales el canto y el flamenco, y rompe con toda la tradición cinematográfica que ha rodeado a esta obra. En este sentido, traslada la historia de Carmen al Madrid de los años 80 y a un único escenario: un estudio de baile en el transcurren todas las tramas de la obra y donde se combina la vida real, el baile, el teatro y la obra de referencia.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en el obra a estudio, se debe señalar el trabajo realizado por Carlos Saura, director y guionista de la misma. No obstante, y atendiendo al guión de dicho largometrajes, este cineasta contó con la ayuda del actor y coreógrafo Antonio Gades. Profundizando en el resto de departamentos, Paco de Lucía, Teo Escamilla, Pedro del Rey y Teresa Nieto fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y el diseño de vestuario respectivamente. Por otro lado, esta obra estuvo protagoniza por un importante elenco de actores encabezado por Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucía, Marisol, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, José Yepes, Sebastián Moreno, Gómez de Jerez, Manolo Sevilla, Antonio Solera y Manuel Rodríguez, entre otros.

Con esta obra, Saura presenta una película dramática, rodada en color, categorizada dentro del cine sonoro español y con una duración de 102 minutos. Por otro lado, y atendiendo a las productoras encargadas del proyecto, esta cinta fue llevada a cabo por Emiliano Piedra y contó con la colaboración de Televisión Española.

Profundizando en el argumento, el investigador Rafael Utrera (2010) resume de la siguiente manera la historia narrada por el cineasta oscense Carlos Saura:

> Antonio, director de ballet flamenco prepara una versión de *Carmen*. Ensaya en su estudio con algunas de las bailaoras y les solicita, bajo la dirección de la primera, Cristina, determinados pasos y movimientos pero su rostro hace ver que los

resultados no le satisfacen. En conversación con Paco, el guitarrita, le muestra su inquietud por no disponer de la persona que interprete a Carmen. Por ello, la buscarán mientras visitan las distintas academias donde un alumnado joven aprende a bailar. Mientras tanto, unos y otros ensayan partes de la representación, bien bajo los acordes de la guitarra, oyendo fragmentos de ópera, bailando una bulería, cantando una melodía o leyendo unos párrafos de la novela.

En una de las academias visitadas se fijan en Carmen, antes por la tardía llegada a la clase que por su disponibilidad para su aprendizaje. Posteriormente, la aspirante y su representante acuden al estudio de Antonio donde ella espera superar una prueba; acto seguido la verán bailar en un tablao flamenco ante un público de turistas.

De nuevo en el estudio, Carmen aprende de Cristina los pasos fundamentales; ésta ya sabe que, por su edad, no va a ser Carmen y la otra espera serlo porque tiene confianza en su suerte. La profesionalidad de la mayor y la inexperiencia de la joven dificultan la convivencia, ponen en evidencia los celos y afectan al trabajo de dirección de Antonio quien, resuelto a acabar con la situación, se dispone a enseñar él mismo a la aspirante. El grupo ensaya la escena de "la tabacalera" y acaba con un tenso paso a dos donde la maestra y la discípula marcan gestos y se miran las caras con rabia incontenida. Cristina recibe un navajazo en el cuello.

Carmen vuelve a llegar tarde a un ensayo con lo que demuestra nuevamente su irresponsabilidad; sin embargo, profesor y alumna iniciarán un acercamiento personal que acabará uniéndose como hombre y mujer; por la noche, la joven visita a Antonio en su aparcamiento y, tomando la iniciativa, le pide bailar la farruca para ella, propiciando el encuentro amoroso entre ambos. En plena noche, Carmen se marcha, lo que deja desconcertado a Antonio.

En la cárcel, Carmen visita a su marido; mientras, en el estudio, se celebra un cumpleaños; se improvisa una "corrida de toros", con alegría de fiesta; antes de finalizar, llega el marido de Carmen: esto sorprende, sobre todo, a Antonio quien acusa los celos de tal modo que, en los ensayos posteriores, someterá a los miembros del grupo a extenuantes ejercicios. Carmen le interroga sobre su actitud y le recrimina

su comportamiento. Por la noche, acostados ambos, Carmen le manifiesta su amor y le asegura ser el único hombre de su vida.

En el estudio, de nuevo, se celebra una partida de cartas donde interviene José Fernández Montaño, marido de Carmen, Antonio, director del ballet, y otros miembros de la compañía. Los avatares del juego terminan en pelea; los dos hombres luchan garrota en mano. El esposo de Carmen es abatido y cae al suelo donde queda tendido largo tiempo. Quien se levanta es un bailaor vestido y maquillado como él. Antonio, acostado en el suelo, descansa, medita observa. Se encamina a los vestuarios y sorprende a Carmen con el bailaor Tauro. Recrimina a Carmen su actitud y ésta le responde defendiendo su libertad. Acabarán abrazándose.

Los ensayos suceden. Carmen y el torero bailan un pasodoble. Antonio se desconcierta; la muchacha se reagrupa con los suyos. Un grupo se enfrenta a otro; las navajas se despliegan, Carmen se dirige a los camerino seguida por Antonio que la increpa; saca una navaja y la apuñala. El estudio se muestra calmado, tranquilo mientras suena música de ópera (pp. 129 – 130).

Atendiendo a la obra a estudio, Saura combina en su nuevo proyecto cinematográfico elementos simbólicos, textos literarios de las obras de referencia y situaciones operísticas. Además, el nuevo trabajo del cineasta oscense también establece un equilibrio narrativo entre modernidad y tradición, dos elementos que están presentes a lo largo de todo el metraje. En este sentido, y como señala Rafael Utrera (2010), esta obra es el resultado "de una compleja hibridación entre narración propia y oportuna combinación de seleccionados elementos iconográficos, literarios y musicales" (p. 132). Profundizando en ellos, este investigador destaca:

Dibujos costumbristas bajo la estilística de Doré, pasajes de Bizet contrastados con la música popular y flamenca compuesta por Paco de Lucía, lectura o memorización de fragmentos pertenecientes a la novela original, se conjugan para, además, fundiendo y confundiendo la "realidad" con la "ficción", ofertar una intertextualidad donde, artes diversas y distintas, se fusionan, se contrastan, se amplían para conformar una taracea de plurales significaciones reunidas en elocuente conjunto (p. 132).

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de este largometraje, se ha podido comprobar que Carlos Saura lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de amor, celos y violencia protagonizada por Carmen y José, quien en esta obra se llama Antonio. En esta cinta, los caracteres de ambos personajes también son incompatibles, ya que el espíritu libre, valiente y lleno de determinación de Carmen choca constantemente con los celos, la posesión y la ira de Antonio. De hecho, esta obra finaliza con el asesinato de la protagonista a manos de su enamorado, ya que no acepta que ella haya roto con él. Así, este desenlace demuestra que para Antonio es inconcebible la mera posibilidad de que Carmen sea libre y prefiere acabar con la vida de la joven antes de que ésta pueda estar con otros hombres.

Profundizando en la puesta en escena, Saura presenta los acontecimientos filmados a través de un planteamiento visual y narrativo totalmente nuevo que se aleja por completo de las adaptaciones anteriores. En este largometraje, el cineasta juega con el espectador al no dejar claro si todo lo que ocurre en la cinta es parte de la ópera que los protagonistas están ensayando o, si por el contrario, son acontecimientos de la vida real de los personajes. De este modo, Saura permite que el público saque sus propias conclusiones y que sea éste el que contemple la película desde un punto de vista u otro. En este sentido, el investigador Rafael Utrera (2009), autor del libro *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español*, afirma que "la supresión de los escenarios espectaculares, el planteamiento de los hechos llevados al mundo del flamenco, el sentido de obra abierta que incide sobre sí misma hacen de esta versión una pieza singular en el conjunto de las Cármenes cinematográficas" (p. 103). Además, y al igual que en obras anteriores, se debe señalar que Saura utiliza la ambigüedad en su narración como un recurso clave, ya que el cineasta juega con la vida real de los personajes y sus interpretaciones teatrales, mezclando intencionadamente los sentimientos y las manifestaciones artísticas.

En otro orden de cosas, y como señala la investigadora Isabel Santaolalla (2005), autora del libro *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*, la nueva película de Carlos Saura "indaga en el flamenco y lo gitano, para rescatarlos de los estereotipos y superficialidades a los que había condenado el franquismo" (p. 81).

En lo que respecta a la prensa de la época, y con motivo del estreno de la obra de 1983 en el Festival de Cannes, la periodista Ángeles Maso (15/05/1983) analiza para el diario *La Vanguardia* el nuevo trabajo cinematográfico de Carlos Saura. En dicha publicación,

Maso asegura que el cineasta oscense "ha decepcionado a una gran parte de la crítica, pero no a su público, muchos aplausos al final de la representación" (p. 59). Profundizando en el desarrollo de la obra, esta crítica sostiene que la película de 1983 es más funcional que espectacular, careciendo de una gran escena dramática. Sin embargo, este nuevo largometraje también cuenta con momentos mágicos, espectaculares coreografías, grandes actores y un equipo de profesionales a la altura de la historia.

Continuando con esta crítica cinematográfica, Maso no duda en señalar que Carmen "se concreta en dos planos: la realidad –se está montando un ballet, se busca a una bailarían- y el ballet mismo, la creación. La realidad y lo imaginario en oposición no es nada nuevo en Saura" (p. 59). De este modo, las posibilidades de expresión poética del cineasta "se encierran ahora en la recuperación y absorción del mito de Carmen" (p. 59). Además, esta periodista alaba la calidad musical de la obra, al elenco actoral, la fotografía y el planteamiento realizado por el director de la misma. En definitiva, Maso concluye su artículo asegurando que:

> La recepción estriba en que podía esperarse un momento dramático más sublime, con mayor tensión, o una verdadera renovación después de "Bodas de sangres". Esto no se da. Pero lo que sí puede asegurarse es el gran éxito del público, y la comercialidad del filme (p. 59).

Por otro lado, el escritor y diplomático malagueño Enrique Llovet (22/05/1983) publica en el diario *ABC* una breve crítica cinematográfica relacionada con la obra a estudio en este epígrafe. En ella, Llovet confiesa que la película de Saura le parece muy bella y, además, afirma que el "lado "experimental" (de la cinta) no es un formalismo ingenioso, sino una resolución excelente del problema de transponer cinematográficamente un "ballet" logrando que ello suceda con equilibrada integridad de elementos muy variados" (p. 50). Para ello, Saura agrega "a todos los elementos en danza la densidad de un personaje. "Carmen", en esta ocasión" (p. 50). Continuando con esta reseña cinematográfica, el escritor andaluz sostiene que al no ser el personaje de Carmen el "verdadero motor de la obra de Saura algo se frustra dolorosamente dentro del espectador. Todo el mundo –el director, el operador, el coreógrafo- devoran a una muchacha bella que es una excelente bailarina, pero que no existe como actriz" (p. 50).

En otro orden de cosas, se debe señalar que la cinta de 1983 estuvo nominada a los Premios Oscar en la categoría de Mejor película de habla no iglesia, en los Globos de Oro como Mejor película extranjera y en el Festival de Cannes consiguió el Gran Premio Técnico y el de Mejor contribución artística.

Una vez analizada de forma individual la nueva película de Carlos Saura, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y las anteriores adaptaciones basadas en la novela *Carmen* (Prosper Mérimée,1847). De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas. Para ello, el *film* de 1983 será comparado con la película original de 1938, el *film* de 1974 y, finalmente, con la obra de 1976 dirigida por Julio Diamante.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos primeras obras a estudio, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre ambas es que la cinta de Carlos Saura incorpora el color a su metraje. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos obras son películas sonoras, categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y cuyo argumento se basa en una pieza literaria común. Además, cuentan con una duración muy similar. No obstante, cabe señalar que el *film* de 1983 tiene con una calidad técnica, cinematográfica y narrativa mucho mayor que la obra de 1938. En ese sentido, la cinta de Saura cuenta con nuevos recursos fílmicos, un conocimiento más profundo del séptimo arte y un desarrollo de los acontecimientos más ágil y dinámico.

En cuanto a la estructura narrativa, estas dos obras son completamente diferentes, ya que el *film* de 1983 muestra una narración con muchos cortes y cambios de escenas, donde lo real se confunde con la ficción y la fantasía, mientras que el largometraje de Florián Rey es lineal, cronológico y con pequeñas elipsis temporales que agilizan el sentido de la historia. Por otro lado, se ha podido comprobar que en la nueva cinta de Saura la música, la voz en *off* y el baile tienen una importancia mucho mayor que en la obra de 1938, llegando incluso a considerarse un personaje más de la historia.

Por otro lado, se debe señalar que ambas obras transcurren en periodos de tiempo distintos, ya que el nuevo metraje de Carlos Saura transcurre en el presente, adecuando la historia al Madrid de los años 80, mientras que Rey respeta y mantiene la época original de la

novela de referencia. Además, también existen modificaciones en cuanto a las localizaciones, debido a que el cineasta oscense desarrolla, prácticamente toda su obra, en un gran estudio de baile, mientras que la película de 1938 cuenta con diversos escenarios y paisajes naturales.

Profundizando en los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Carmen y José, quien en la cinta de 1983 es llamado Antonio. Además, también están presentes el marido de la joven gitana, un torero con el que Carmen se acuesta y varios amantes más de la protagonista. Sin embargo, se debe señalar que Saura suprime la presencia de Tempranillo, Miguel, Salvador, Juan, sargento García, Asunción y Trique, e incorpora a Paco, Cristina, Pepa Flores, Pepe Girón y Escamillo, entre otros.

En lo que respecta a los argumentos de estas dos obras, y a pesar de que ambas cuentan con planteamientos y puntos de vista totalmente distintos, se ha podido comprobar que ambas cuentan con una misma estructura narrativa, un esquema base que permanece invariable a lo largo de estos dos metrajes y que recoge los acontecimientos clave de las pieza literaria y operística de referencia. Así, dichas obras muestran la complicada historia de amor, celos y violencia de Carmen y José/Antonio, una joven pareja jóvenes que, tras un breve tiempo de relación, descubrirán que su forma de entender la vida y el amor no son compatibles. Este hecho causará grandes discusiones a la pareja, enfrentamientos y malentendidos.

Por otro lado, y antes de profundizar en las diferencias existentes entre ambas cintas, se debe señalar que el planteamiento narrativo empleado por Carlos Saura en su nueva adaptación cinematográfica dista por completo del resto de versiones fílmicas que han llevado a la gran pantalla la historia de Carmen. En esta nueva obra, Saura combina la realidad con la ficción, los ensayos de una compañía de baile con la vida misma, los personajes reales con los de la novela y la historia literaria con las tramas personales de los protagonistas.

En lo que respecta a las modificaciones, se ha podido comprobar que en la cinta de Florián Rey el personaje de Carmen no es asesinado por José y que éste muere a causa de unas heridas poco después de arrepentirse de todos los delitos cometidos. Con este desenlace, más sencillo y menos violento que el recogido por Carlos Saura, Rey endulza la figura del protagonista, algo que está relacionado con las limitaciones políticas propias de los años 30.

Por otro lado, y atendiendo a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Saura suprime todos los acontecimientos que ocurren en exteriores, las secuencias en las montañas, la muerte de José y las lágrimas finales de Carmen, entre otras. Esta decisión viene marcada por el hecho de que la narración de 1983 transcurre, casi por completo, en un estudio de baile madrileño. Profundizando en las incorporaciones, este metraje muestra un punto de vista totalmente nuevo, por lo que se añaden los ensayos, las clases, la búsqueda de Carmen en diferentes escuelas de baile, las escenas de sexo, ciertos desnudos femeninos y la muerte de la protagonista. Además, Saura incorpora la trama del marido de Carmen y el asesinato del mismo a manos de Antonio.

Una vez finalizado este primer análisis, se debe señalar que estos dos largometrajes narran la historia de Carmen y José desde puntos de vista totalmente contrarios. No obstante, y a pesar de las múltiples diferencias entre ambas, Rey y Saura utilizan una estructura narrativa común desde la que sustentan la narración y en la que están recogidos todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, y a pesar de que los elementos secundarios son alterados, el esquema base de la historia permanece intacto. Por todo ello, esta investigación establece que la cinta de 1983 es un *remake* libre de base argumental de la obra de 1938 dirigida por Florián Rey.

Continuando con los estudios comparativos, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1983 y la película de 1974 dirigida por José Luis Ruiz Marcos. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas piezas son idénticas, ya que se tratan de cintas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del drama cinematográfico y cuyos argumentos se basan en una misma novela. En este sentido, la única diferencia entre ambas es que la cinta de 1983 cuenta con una duración mayor.

Por otro lado, se debe señalar que ambas actualizan y adecúan al presente la historia original y además trasladan la historia a Madrid. No obstante, también se debe señalar que entre una obra y otra existen más de diez años de diferencia. Sin embargo, y debido a que la cinta de 1983 tan sólo utiliza un único escenario, apenas se refleja el cambio sufrido por la sociedad madrileña de la época en cuanto a la ropa, *atrezzo* y estilo. Además, cabe destacar que estas cintas también recogen diferentes escenas de sexo y de desnudos femeninos debido al debilitamiento de la censura y a la llegada de una mayor libertad narrativa al cine español.

Atendiendo a la estructura de estas dos obras, se debe señalar que ambos *films* muestran los acontecimientos filmados de forma lineal y cronológica. En este sentido, la narración de la película de 1974 es más fluida, tranquila y comprensible que la de 1983, una cinta que cuenta con una gran cantidad de cortes, saltos y cambios de escenario Además, el nuevo largometraje de Saura combina realidad y ficción a lo largo de toda la historia, jugando con el espectador y con la historia que está narrando, una peculiaridad ausente en la cinta de 1974.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por una pareja de enamorados: Carmen y José, en la cinta de 1983, y Tina y Carlos, en la obra de 1974. Por otro lado, estas películas también muestran a varios amantes de la protagonista, que cambian de nombre dependiendo del metraje. Continuando con el estudio de los personajes, Carlos Saura no duda en suprimir la presencia de Virginia, Antonio, Jorge, Sibil y Gilbert, mientras que incorpora a Paco, Cristina, Pepa Flores, Pepe Girón, Juan y Escamillo, entre otros.

Profundizando en el argumento de estos dos largometrajes, y al igual que ocurre en el análisis anterior, se debe destacar que el planteamiento de la nueva obra de Carlos Saura no guarda relación con ninguna adaptación previa de la novela de Prosper Mérimée, ya que el cineasta oscense realiza una versión moderna y transgresora, en la que combina el texto original con ballet, danza y ópera. No obstante, y a pesar de las grandes diferencias entre estas dos películas, se ha podido comprobar que ambas utilizan una estructura narrativa común, en la que se mantienen y respetan los acontecimientos clave de la pieza de referencia. De este modo, e independientemente de que los elementos secundarios de ambas obras sean tan distintos, el esquema base que recoge la historia de amor, celos y violencia de Carmen y José, permanece intacto.

Atendiendo a las modificaciones argumentales, Carlos Saura concluye su obra con la muerte de Carmen, mientras que Julio Diamante finaliza su largometraje con la salida de la joven de la cárcel. Además, esta nueva cinta obvia todas aquellas escenas que no transcurren en el estudio de baile, modifica la forma en la que se conocen los protagonistas, sus profesiones y el físico de los personajes, entre otros. En lo que respecta a las escenas de la obra de 1974 eliminadas en este nuevo metraje, Saura suprime las canciones que interpreta la

protagonista, la trama policial que investiga a Tina y a Virginia, las actividades ilegales vinculadas a la droga y la profesión de Carlos. Además, también obvia la huida de Carlos y Tina lejos de la ciudad, la estancia de la joven en la cárcel, el arresto de ambos y las escenas por las calles de Madrid. Por último, y atendiendo a las incorporaciones, la cinta de 1983 cuenta con una gran cantidad de ensayos teatrales, la búsqueda de una nueva Carmen por diversas academias de baile, las conversaciones que Antonio tiene con Paco y las peleas de Antonio con Cristina. Por otro lado, también se muestra al marido de Carmen, la visita que esta le hace en prisión, la pelea de Antonio con el susodicho y su posterior asesinato. Además, también se debe señalar que este *film* cuenta con mucho más flamenco, danza y música española que la obra de Julio Diamante.

En definitiva, y finalizado este nuevo análisis, se ha podido comprobar que las diferencias entre estas dos obras son numerosas. No obstante, e independientemente del enfoque personal que cada uno de los cineastas haya aplicado a la historia base, ambos mantienen y respetan una estructura narrativa común en la que están recogidos los acontecimientos clave de la pieza de referencia. Así, esta investigación establece que la obra de 1983 es un *remake* libre de base argumental del *film* de 1974 dirigida por Ruiz de Marcos.

Por último, y en lo que respecta al tercer estudio comparativo de la obra de 1983, esta investigación profundizará en diferencias y similitudes existentes con la cinta de 1976. En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos piezas cinematográficas son idénticas, ya que ambas son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro género dramáticos, con una duración similar y cuyo argumento se basa en una novela literaria común.

En lo que respecta a la calidad técnica, este nuevo metraje cuenta con una fotografía más cuidada, nuevos recursos fílmicos y un desarrollo más ágil y dinámico. Profundizando en el desarrollo de los acontecimientos, se ha podido comprobar que la obra de 1983 muestra los hechos de forma lineal y cronológica, mientras que la cinta de 1976 utiliza una narración preactiva. Por su parte, Saura realiza un montaje repleto de cortes, cambios de escenario y elipsis temporales.

Por otro lado, se debe señalar que estos dos largometrajes adaptan la historia de Carmen al presente, adecuando los contenido a la sociedad de la época. No obstante, la cinta

de Diamante transcurre a mediados de los años 70, mientras que la de Saura se desarrolla diez años después. A pesar de dicho margen temporal, ambas narraciones muestran sociedades muy similares y sin grandes cambios. Sin embargo, se debe incidir en que la cinta de 1976 transcurre en Andalucía, mientras que la obra de 1983 tiene lugar en Madrid. No obstante, y debido a que la cinta de Saura se desarrolla mayoritariamente dentro de un estudio, el espectador no llega a ver ninguna imagen de la capital española.

Atendiendo a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por una pareja de enamorados, Carmen y José, quien en la cinta de 1983 es llamado Antonio. Además, también están presentes un torero amante de la joven y varios hombres con los que la susodicha mantiene relaciones, quienes dependiendo de la obra cambian de nombre pero no de características o tramas personales. Por otro lado, y continuando con el estudio de los personajes, cabe destacar que Carlos Saura no duda en suprimir la presencia de Charlie, Rafael, el señor Jiménez y el tío de Carmen, e incorporar a Paco, Cristina, Pepa Flores, Pepe Girón, Escamillo y Juan, entre otros.

Profundizando en el argumento de estas dos películas, y a pesar de que el desarrollo de cada una de ellas es totalmente distinto, ambas continúan mostrando una misma historia, ya que cuentan con una estructura narrativa común establecida por la novela de referencia y en la que también se mantienen los acontecimientos clave de la misma. De este modo, e independientemente del enfoque que cada cineasta emplea en su obra o los cambios e incorporaciones que han realizado, estas dos obras continúan manteniendo el esquema base sin que sufra modificaciones. Así, ambas recogen una misma historia de amor entre los protagonistas, los caracteres opuestos de cada uno de ellos, las complicaciones que van surgiendo y el triste desenlace en el que Antonio/José mata a Carmen al descubrir que ella no lo ama y que jamás será suya.

En lo que respecta a las modificaciones, este nuevo *film* cambia la forma en la que se conocen los protagonistas, altera la narración de los acontecimientos, otorga un mayor protagonismo al flamenco y evita todas aquellas escenas secundarias o complementarias que no están relacionadas con la historia de amor, celos y violencia de Carmen y Antonio. Atendiendo a las escenas de la cinta de 1976 eliminadas en este nuevo metraje, Saura suprime el pasado religioso del protagonista, los espectáculos de Carmen en las ferias, la trama familiar del tío de la joven y las actividades ilegales en las que participa José. Además,

esta cinta también obvia las escenas del protagonista en el cuartel, su huida desde el vagón del tren y la trama personal de el Morao.

Por otro lado, y profundizando en las incorporaciones, la obra de 1983 cuenta con nuevas escenas de ensayos, baile y coreografías. En este sentido, el nuevo trabajo de Carlos Saura otorga una gran importancia al flamenco, aumentando el numero de secuencias en las que se puede encontrar. Además, este *film* también muestra la trama del marido de Carmen, las visitas que la joven realiza a la cárcel, el asesinato de José a manos de Antonio, la voz en *off* del protagonista recitando trozos de la novela y diversos momentos de la vida de los personajes durante los ensayos.

Una vez finalizado este último análisis, se ha podido comprobar que, a pesar de los múltiples cambios narrativos presentes, estas dos películas respetan y mantienen una misma estructura argumental en la que están recogidos todos los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, y debido a que Diamante y Saura no alteran el esquema base, esta investigación establece que la cinta de 1983 es un *remake* libre de base argumental de la obra de 1976.

5.10. Años 90 (1990 – 1999)

Con la llegada de esta nueva década, el panorama cinematográfico español se adentra en una etapa de cambios que vienen motivados, principalmente, por el nuevo "Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual". Esta iniciativa de carácter político es creada por el Gobierno español para promocionar y potenciar el desarrollo de la industria cinematográfica y audiovisual nacional. En este sentido, se concibe el terreno audiovisual como un campo mucho más amplio y complejo. Además, con esta estrategia se pretende informar a los profesionales del futuro del sector de la importancia de las nuevas pantallas, la proliferación de los canales de televisión y la existencia de novedosos medios de distribución.

Otro aspecto a destacar de esta época es la extensión del reproductor de vídeo en los hogares españoles, lo que supone una nueva forma de consumir material cinematográfico y, por lo tanto, un nuevo terreno a ser explorado por los cineastas. De este modo, surge la necesidad de crear nuevas obras audiovisuales que sean competidoras en todos estos canales de consumo.

Independientemente de estos cambios en la industria cinematográfica, se ha podido comprobar que durante la primera mitad de los años 90 la producción nacional es realmente escasa. De hecho, en 1994 tan sólo se producen 44 películas nuevas en toda España. Profundizando en los motivos de esta crisis fílmica, se debe señalar la insuficiente recaudación, la baja producción y el rechazo de los espectadores al cine nacional. En este sentido, se observa un incremento de las importaciones de producciones norteamericanas, lo que supone una alternativa de consumo para el público de la época

Sin embargo, una gran cantidad de jóvenes realizadores deciden, a largo de esta década, comenzar su andadura por el séptimo arte español. Este hecho, característico de los años 90, supuso la llegada de nuevos directores que no dudan en reclamar su hueco dentro de la industria, y lo hacen a través de propuestas maduras, interesantes y con una gran riqueza narrativa. Entre estos nuevos cineastas, se debe señalar el trabajo de Julio Medem, director de obras como *Vacas* (1991), *Tierra* (1996) y *Los amantes del circulo polar* (1998); Benito Zambrano, autor del largometraje *Solas* (1998); Juanma Bajo Ulloa y sus *films Alas de mariposas* (1991) y *Airbag* (1997); y Manuel Gómez Pereira con sus comedias *Salsa Rosa*

(1990), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1992) y *Todos los hombres sois iguales* (1994).

Frente a la irrupción de estos jóvenes autores, cabe señalar que los años 90 también suponen un duro golpe para varios directores españoles ya consagrados, ya que sus largas y premiadas carreras cinematográficas no consiguen mantener el apoyo del público. Así, directores como Luis G. Berlanga, José Luis Cuerda, Imanol Uribe o Gonzalo Suárez apenas logran conseguir que los espectadores se interesen por sus películas.

Por otro lado, y en lo que respecta al papel de la mujer dentro del cine nacional de los años 90, se debe señalar que uno de los aspectos más característicos de esta década es el considerable aumento de directoras de cine. En este sentido, y con el objetivo de citar una pequeña muestra de todo el trabajo realizado por estas realizadoras a lo largo de la década, cabe destacar *Boom boom* (Rosa Vergés, 1990), *Una estación de paso* (Gracia Querejeta, 1992), *Sublet* (Chus Gutiérrez, 1992), *Hola, ¿Estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995) o *Cosas que nunca te dije* (Isabel Coixet, 1996). No obstante, y como señalan los investigadores Eduardo Rodríguez Merchán y Gema Fernández-Hoya (2008) en su estudio *La definitiva renovación generacional (1990 – 2005)*[270]*,* "es necesario tener en cuenta cuando se analiza este fenómeno que en casi cien años de historia sólo once mujeres habían logrado acceder a este oficio, pero en los últimos quince […] se incorporan alrededor de cuarenta nuevas realizadoras" (p. 27). Así, el papel de la mujer sufre un gran cambio a todos los niveles, incluido el cinematográfico, ya que su presencia en este terreno aumenta en la década de los 90 y lo seguirá haciendo con el paso de los años.

Continuando con esta breve contextualización de los años 90, se debe señalar que a partir de 1995, y como consecuencia de la gran llegada de jóvenes realizadores al terreno cinematográfico nacional, cambia la dinámica del cine español y se supera la crisis con la que había comenzado la década. Así, en esta segunda mitad se produce un aumento de la cuota de mercado y del número de espectadores que acuden a las salas de cine. Además, cabe destacar que en 1994 el Gobierno apuesta por un apoyo explícito, a través de subvenciones, a los

[270] Rodríguez, E. y Fernández-Hoya, G. (2008) La definitiva renovación generacional (1990 – 2005). En Feenstra, P. y Hermans, H. (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990 – 2005),* p. 23 – 39. Ámsterdam: Editions Rodopi.

directores noveles hasta su tercera película. Por otro lado, en 1997, se comienza a apostar también por los cortometrajes.

En otro orden de cosas, y siguiendo la estela de décadas anteriores, el cine nacional continúa logrando múltiples reconocimientos e importantes premios internacionales a todos los niveles. En este sentido, se debe señalar que en 1992 el director Fernando Trueba logra su primer Oscar por la película *Belle Epoque*, y en 1999, el cineasta manchego Pedro Almodóvar logra el que fue el tercer Oscar para una película española por la cinta *Todo sobre mi madre*.

Como último punto a estudio, y teniendo en cuenta las cintas más destacadas de la década, también cabe señalar que durante los años 90 se estrena *Tesis* (1996), ópera prima del director Alejandro Amenábar y uno de sus primeros éxitos en el terreno cinematográfico; se proyecta la primera película de la saga Torrente (*Torrente: El brazo tonto de la ley*, 1998), una obra dirigida por el cineasta madrileño Santiago Segura; y un joven Álex de la Iglesia presenta *Acción mutante* (1993), iniciando así su carrera como realizador. Además, y tras su comienzo prometedor en el séptimo arte nacional, Pedro Almodóvar continúa su exitosa carrera cinematográfica con películas como *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997) y *Todo sobre mi madre* (1999).

En lo que respecta a la práctica a estudio, se debe señalar que el número de *remakes* cinematográficos que se realizan en esta década continúa en descenso, ya que tan sólo se estrenan 9 obras. Como se ha comentado en anteriores epígrafes, el *remake* en España comienza a perder fuerza a partir de los años 50, ya que el interés este tipo de cine decae, y comienza a resultar una práctica poco interesante para los cineastas del momento. Esto también se debe a que los espectadores dejan de consumir este tipo de películas y todo ello conlleva a un cierto desprestigio del *remake*. Por otro lado, y volviendo a las 9 cintas a estudio, se ha podido comprobar que 8 de ellas son primeros *remakes* y una es un tercer *remake*.

En otro orden de cosas, y al igual que ocurre en décadas anteriores, la gran mayoría de estos nuevos *remakes* basan su argumento en obras literarias y teatrales de referencia. Sin embargo, existen dos excepciones, *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992) y *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), cuyos argumentos son originales. Profundizando en algunas de las

obras de referencia utilizadas por estos largometrajes, se debe señalar la novela de Benito Pérez Galdós titulada *El abuelo* (1897), la famosa tragicomedia de Fernando de Rojas que lleva por nombre *La Celestina* (1499) o la obra de teatro escrita por los hermanos Machado en 1929 y titulada *La Lola se va a los puertos*. Además, hay que destacar que en esta década también se lleva de nuevo a la gran pantalla las aventura del héroe enmascarada de origen español El Coyote, personaje perteneciente a una serie de novelas populares escritas por el barcelonés José Mallorquí Figuerola.

Continuando con el estudio de los *remakes* de esta década, se ha podido comprobar que varias de estas películas incorporan el color como una mejora técnica respecto a las obras originales. Así, dichos largometrajes son *Solitud* (Romá Guardiet, 1996), *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992), *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993), *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), *La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998) y *El abuelo* (José Luis Garci, 1998). Con respecto a esta última cinta, cabe destacar que la película de Garci es un tercer *remake*, por lo que la mejora técnica corresponde con las dos primeras cinta (la original y el primer *remake*) y no con la de Rafael Gil ya que esa sí fue rodada en color.

Por otro lado, y a diferencia de otras décadas, en esta ocasión la gran mayoría de *remakes* estrenados en los años 90 no adecúan su historia al presente y respetan el espacio temporal de las obras de referencia. Éste es el caso de *La Celestina* (Gerardo Vera, 1998), *El Celo* (Antoni Aloy, 1999), *Canción de cuna* (José Luis Garci, 1994), *El abuelo* (José Luis Garci, 1998) y *La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998). Sin embargo, y atendiendo a la película *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993), se ha podido comprobar que esta cinta está ambientada en los años 20, mientras que el largometraje original transcurre en 1860. En este sentido, Molina sitúa su narración en una década distinta a la cinta base, pero completamente alejada de la sociedad de los años 90. De este modo, y tras el visionado directo de ambas películas, se ha podido observar ciertas diferencias estéticas, culturales, política y sociales, pero aún así, dicha cinta guarda grandes diferencias con el presente.

En otro orden de cosas, y analizando las excepciones a esta tendencia, se ha podido comprobar que las películas *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992) y *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996) adecúan sus historias al presente, actualizando así las tramas principales y los comportamientos de los personajes protagonistas. En este sentido, ambos directores no

dudan en renovar el argumento, trasladando la narración a la época actual, y permitiendo que el espectador se sienta identificado con los acontecimientos.

Prosiguiendo con el estudio de estos nuevos *remakes* cinematográfico, y en lo que respecta a la realización de los mismos, esta investigación ha podido observar una gran mejora técnica en relación a las obras original, la ausencia de elementos teatrales, la incorporación del color y un mayor presupuesto. Además, se debe señalar que todas las cintas otorgan mayor dinamismo a la historia, plasmando los acontecimientos de una forma más ágil y entretenida. Por último, también cabe destacar que ciertos cineasta profundizan en las narraciones originales, aportando pequeñas escenas complementarias, tramas secundarias o nuevos personajes que aportan información a la historia y completan la narración.

En conclusión, y como se ha comentado anteriormente, el número de *remake* cinematográfico estrenados en los años 90 sigue la tendencia negativa de anteriores décadas, demostrando así el escaso interés que despierta esta práctica y el deseo de los cineastas por narrar historias novedosas y originales. Además, y al igual que en otras décadas, la gran mayoría de estas obras basan su argumento en obras literarias, teatrales y musicales de referencia, a excepción dos largometrajes cuyos guiones son originales. Por otro lado, se ha podido observar que casi todos los *remakes* estrenados a lo largo de los años 90 narran historias pasadas, respetando el espacio temporal de la acción principal original y evitando adecuar el argumento al presente. En definitiva, se debe señalar que el *remake* continúa perdiendo fuerza en el panorama cinematográfico nacional, ya que aparecen nuevas inquietudes fílmicas que se alejan de las historias ya narrada en el pasado.

Solitud

- Original: *Adversidad* (Miguel Iglesias, 1944)
- Primer *remake*: *Solitud* (Romá Guardiet, 1991)

En 1944, el director y guionista barcelonés Miguel Iglesias Bonns estrena su nueva película titulada *Adversidad*. Esta obra, un drama rural protagonizado por Miguel Alonso, Alberto Arnau y Enrique Aycart, es el segundo trabajo[271] fílmico de este cineasta. Además, cabe destacar que esta cinta basa su argumento en una novela titulada *Solitud* (1905) y escrita por la catalana Caterina Albert i Paradís, bajo el seudónimo de Víctor Catalá.

La pieza literaria que sirve de base argumental cuenta, en palabras de la investigadora Rosa Delor (2010), "el viaje iniciático de una mujer, una auténtica bajada a los infiernos, para conquistar su libertad moral" (p. 129). Este personaje es Mila, una joven que está insatisfecha con su matrimonio, ya que su insensible marido es un vago. Además, ella debe acompañar a su esposo a una montaña solitaria para encargarse del mantenimiento de una ermita. Toda esta insatisfacción, lleva a Mila a un desequilibrio emocional y psíquico, lo que hará que busque diferentes salidas como la infidelidad o el sentimiento maternal. Finalmente, la joven asume la soledad que la rodea y en la que debe vivir.

En este sentido, la película del cineasta barcelonés es un "drama rural costumbrista protagonizado por personajes marcados por el entorno" (Comas, 2005, p. 15). Teniendo en cuenta el equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1944, se debe destacar el trabajo realizado por Miguel Iglesias, director de esta obra. Además, y en lo que respecta al guión cinematográfico, la obra de 1944 fue escrita por Miguel Melgarejo Guerrero y Juan Varela, siendo este último el encargado de los diálogos. Atendiendo al resto de departamentos, Jaime Puigdurán, Antonio Gimeno y Juan Durán Alemany fueron los responsables de la fotografía, el montaje y la música de esta cinta, respectivamente. Por último, y profundizando en el elenco actoral, este nuevo *film* estuvo protagonizado por Miguel Alonso, Alberto Arnau, Enrique Aycart, Emilia Baró, Leonor Frábregas, José María Lado y Gema Lombart, entre otros.

[271] *Su excelencia el mayordomo* (1942) será su primer largometraje.

De este modo, Iglesias presenta al espectador una drama rural sonoro, rodado en blanco y negro, y con una duración de 91 minutos. En lo que respecta a la producción de esta cinta, la empresa encargada de llevarla cabo fue Helios Films, compañía que también será la responsable de su distribución.

Continuando con el estudio de la película, el investigador Ángel Comas (2003) señala, en su libro *Miguel Iglesias Bonns. "Cult movies" y cine de género*, que Miguel Iglesias realiza esta película porque siempre fue "un enamorado de la montaña" (p. 35). En este sentido, Comas afirma que el amor de Iglesias por la naturaleza "le había convertido en admirador del cine del mejicano Emilio Indio Fernández […], un cine rural marcado por un tremendo dramatismo" (p. 35). Además, y tras el visionado de la película *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1942), Iglesias "se dio cuenta de que se podía hacer cine rural sin concesiones al folklore de pandereta imperante entonces en el cine español" (p. 35). A partir de este momento, Iglesias comienza a buscar obras literarias de autores catalanes que traten temas rurales. Así, el cineasta encontró la novela de Víctor Catalá, una pieza que no dudó en llevar a la gran pantalla.

Con respecto al guión de este largometraje, Ángel Comas (2003) sostiene que el profesor Francesc Pérez Dolz y su hijo Francesc fueron los responsables de un primer guión en castellano. Posteriormente, dicho documento fue corregido "por Miguel Melgarejo Guerrero, un periodista asiduo de las tertulias de *Atenea* desterrado a Barcelona" (p. 36). Además, cabe señalar que "Pérez Dolz no hizo una adaptación literal, sino una versión elíptica de las partes dramáticas, con lo que trató de suavizar o modrar algunas de las escenas más crudas de la historia" (p. 36). En lo que respecta a dichos cambios, Ángel Comas afirma que la autora fue conocedora de las modificaciones realizadas, entendiendo las alteraciones que el guionista y el director tuvieron que hacer a su historia para así poder filmarla. De este modo, "*Adversidad* fue la primera adaptación de posguerra de un clásico literario catalán" (p. 36).

Atendiendo a la censura de la época, el investigador Ángel Comas sostiene que:

> Iglesias jugó con la ignorancia de los censores que nunca hubiesen autorizado de haber sabido que Victor Catalá, además de ser una mujer, era un nombre importante de las letras catalanas. Acabó de despistarles el título que no tenía nada

> que ver con el original y también que el vestuario neutro –elegido deliberadamente por Iglesias para no caer en lo folklórico- no recordaba para nada a Cataluña por lo que la historia podía transcurrir en cualquier parte. Fue un acierto ya que, de esta manera, pudo burlar la censura literaria y también la política (p. 36 – 37).

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de esta nueva cinta, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F- 4,* resume de la siguiente manera la obra a estudio en este epígrafe:

> Mónica y Matías están casados, pero, a causa tanto de sus caracteres opuestos como de la edad que les separa, no se llevan bien. Viven apartados del pueblo, aislados, dedicados al cuidado de una ermita. Mónica tiene dos admiradores: un rico hacendado llamado Juan y un cazador furtivo de nombre Jacabo pero apodado "Alma en pena". Rivales en el amor, un día tienen una violenta discusión a resultas de la cual Jacabo arroja a Juan por un barranco y le roba una gran cantidad de monedas de oro. Matías es el primer sospechoso, pero, finalmente, logran desenmascarar a "Alma en pena". Las circunstancias han unido al matrimonio; ambos agradecen al santo de la ermita su intercesión (p. 24).

Como se ha podido observar, Iglesias modifica los nombres de los personajes y el título de la novela de referencia. Por otro lado, el investigador Ángel Comas (2005), autor del libro *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, La Guerra Civil i el Franquisme. (1930 -1975),* explica que la obra del cineasta catalán es la "primera versión de la novela de Victor Catalá suavizada convenientemente por la censura" (p. 15)[272].

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente la cinta de 1944 carece de ejemplares conservados, lo que dificulta el estudio de la misma. Además, y tras consultar diversas fuentes de información, esta investigación debe señalar que existen pocos datos acerca de este *film*, lo que complica su análisis. No obstante, y profundizando en el argumento de esta obra, el periodista Horacio Sáenz Guerrero, del diario *La Vanguardia Española* (07/11/1944), matiza los siguientes aspectos:

[272] Traducción personal del texto en catalán escrito por Ángel Comas.

> El tema de la cinta es, fundamentalmente, el choque entre los más delicados y elevados sentimientos y la más abyecta ruindad. Los personajes principales se hallan englobados en estos dos caracteres y tras situaciones de muy bien conseguido dramatismo o de repulsiva sordidez –encarnadas por "alma en pena", la figura deleznable que desencadena la tragedia- se suceden los momentos de tranquilidad y feliz placidez que conducen a un desenlace de innegable esencia moralizadora como es el triunfo de la fe y la bondad (p. 10).

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (05/02/1944) asegura que esta obra tiene "una fuerza emotiva singular, distinta a lo que hasta ahora ha plasmado el cine español" (p. 2). Además, esta reseña cinematográfica también alaba la fotografía, los planos, la música, el trabajo del cineasta catalán y la interpretación actoral de Leonor Fábrega, protagonista de este largometraje (p. 2).

Por otro lado, el periodista Horacio Sáenz Guerrero también analiza para el periódico *La Vanguardia Española* (07/11/1944) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica cinematográfica, Sáenz Guerrero afirma que la nueva película de Miguel Iglesias "conserva el diálogo del original literario, esmaltado de un curioso léxico y de peculiares modismos, a la vez que mantiene, en líneas generales, el curso del argumento, de gran fuerza dramática" (p. 10).

Continuando con esta reseña cinematográfica, Sáenz Guerrero también destaca la interpretación de la actriz protagonista, asegurando que "su naturalidad ante la cámara, exactitud expresiva y sereno encanto físico" (p. 10). Además, este periodista alaba la fotografía y los decorados utilizados en la obra. Por último, no duda en señalar que al cineasta encargado del *film* le falta práctica a la hora de dirigir un proyecto fílmico.

Atendiendo al resto de críticas, los estudiosos de la época destacan la escasez de medios, los cambios realizados para la adaptación con respecto a la novela de referencia, la reducción del drama original y el digno trabajo realizado por el cineasta catalán que logró filmar su película con soltura.

A pesar de la críticas recibidas, cabe señalar, y así lo recoge Ángel Comas (2003), que esta obra "no tenía nada que ver con el cine que se hacia entonces ni en Barcelona ni en

Madrid y puede considerarse como el primer *film* sonoro que trata de la Cataluña rural" (p. 38).

Por otro lado, en 1996[273], el director y guionista catalán Romá Guardiet estrena *Solitud*, su primer largometraje. Esta obra, un drama costumbrista y rural protagonizado por Omero Antonutti, Núria Cano y Albert Vidal, basa su argumento en la novela de 1944 titulada de igual forma que la cinta a estudio en este epígrafe.

Profundizando en el equipo técnico y artístico de la cinta de 1991, se debe señalar el trabajo realizado por Romá Guardiet, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. Por otro lado, Toni Xuclá, Tomás Pladevall, Ernest Blasi fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de esta obra, respetivamente. En lo que respecta al elenco actoral, la película de 1991 estuvo protagonizada por Omero Antanutti, Núria Cano, Albert Vidal, Pep Tosar, Carme Sansa y Jordi Figueras, entre otros.

Con esta obra, Guardiet presenta un drama rural con tintes costumbristas rodado en color y con una duración de 104 minutos. Además, cabe señalar que este largometraje fue rodado íntegramente en catalán, respetando así el idioma original empleado en la novela de referencia.

Atendiendo al argumento de esta cinta, Guardiet narra la historia de Matías y Mila, un joven matrimonio catalán que se muda a una solitaria ermita ubicada en las montañas. No obstante, este cambio de vida no es el esperado por la joven, quien acepta a regañadientes su nuevo hogar. Una vez allí, Matías y Mila conocen a un pastor que vive con su hijo por la zona. Poco a poco, la protagonista comienza a intimar con el susodicho, iniciando así una bonita amistad. Por su parte, Matías desaparece largas temporadas de casa, dejando sola a su esposa y gastando el dinero familiar. Con el paso del tiempo, Mila empieza a ver al pastor con otros ojos, llegando a enamorarse en secreto de él.

Más adelante, los protagonistas se encuentran con un cazador de la zona, un hombre salvaje y con un extraño comportamiento que mantiene una gran rivalidad con el pastor. Sin embargo, Matías y el cazador entablan una buena relación, llegando a pasar tiempo juntos. En

[273] Se debe señalar que la obra de Guardiet se comenzó a rodar en 1991, pero no fue hasta 1996 cuando la película llegó a los cines.

otro orden de cosas, mientras Matías está fuera del hogar familiar, Milá y el pastor dan largos paseos, hablan de su vida y pasan mucho tiempo juntos. No obstante, una fría mañana de invierno, Mila es avisada por una vecina de que el pastor ha sido encontrado muerto, una dura noticia que afecta mucho a la protagonista. Además, poco días después, y durante una solitaria noche en la ermita, la joven es asaltada y violada por el cazador. Este hecho cambia por completo a la susodicha, quien decide pensar en ella misma, romper con su pasado y dejar la vida solitaria que su marido le había impuesto. De este modo, Mila pone fín a su relación con Matías y se marcha sola de las montañas.

En lo que respecta a la obra de 1991, se debe señalar que actualmente existen ejemplares conservados de la misma, lo que permite una visualización directa y personal del contenido filmado. De este modo, se ha podido comprobar que Guardiet no duda en realizar un largometraje dramático, costumbrista e intimista.

Profundizando en el argumento de esta nueva cinta, Guardiet muestra la dureza de la soledad, la hermosura de los paisajes de la zona, las preocupaciones y los miedos de Mila, las nuevas amistades que se crean en dicho lugar y el viaje interior que realiza la protagonista. Además, esta obra también refleja el lado salvaje de las personas, la maldad e, incluso, la locura de ciertos protagonistas.

En este sentido, y como señala el investigador Ángel Comas (2003), el cineasta Romá Guardiet realiza una adaptación "con plena libertad, ciñéndose lo máximo posible a la novela, con una presencia constante del paisaje como elemento dramático" (p. 39 - 40). En ella, el director logra captar la vida rural de principios de siglo, la importancia de los paisajes, las costumbres y la forma de vida de la gente de la zona, y la evolución personal que realiza el personaje de Mila a lo largo de todo el metraje.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Jorge Batlle Caminal publica en el diario *La Vanguardia Española* (11/04/1996) una breve crítica de la cinta a estudio. En ella, este profesional califica la nueva adaptación de Guardiet como una versión "no sólo digna, sino notable" (p. 54). Además, Batlle Caminal asegura que esta cinta es "extremadamente fiel a las directrices y espíritu de la novela (marcada por el pesimismo, la fatalidad, el carácter negativo de las relaciones entre hombre –o mujer, […] – y la naturaleza)" (p. 54).

Continuando con esta crítica cinematográfica, Battle Caminal sostiene que la ópera prima del cineasta catalán Romá Guardiet se trata de:

> Una película consecuentemente impregnada de literatura (voz en "off" de la protagonista, empleo de un catalán tan hermoso como arcaico), pero también de una genuina fuerza cinematográfica, nacida a la vez de la intensidad dramática y de la meticulosidad expositiva, de las sensaciones plenamente transmitidas de esa mujer, Mila, obligada a vivir en una solitaria ermita de alta montaña (y a sentir el latido terrible de la soledad, la desazón y cierta angustia existencial) y de la extraordinaria recreación ambiental (p. 54).

Por otro lado, este experto cinematográfico no duda en alabar la fotografía del *film*, la ambientación lograda, el *atrezzo*, la interpretación de los actores protagonistas y la recreación de una época pasada. Atendiendo a este último aspecto, Battle asegura que la cinta de 1996 es "un pequeño prodigio de captación social y humana, […], desliza convicción el perfume de una época y su desasosegada moral y, como quien no quiere la cosa, a base de detalles en apariencia insignificantes […] despliega una veracidad atmosférica total" (p. 54).

Una vez analizadas de forma individual las dos obras a estudio en este epígrafe, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. No obstante, y antes de incidir en dichos aspectos, esta investigación debe recordar que actualmente no existen ejemplares conservados de la cinta de 1944 dirigida por Miguel Iglesias, por lo que el análisis comparativo que se realizará a continuación se efectuará tomando como referencia la sinopsis argumental de dicha obra.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que entre ambos largometrajes existen ciertas diferencias, ya que Guardiet incorpora el color a sus imágenes y recupera el título original de la novela de referencia. Además, la obra de 1991 también tiene un metraje mayor que la de Iglesias. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, se debe señalar que estas dos cintas son películas sonoras, basan su argumento en una misma novela, son rodadas en Cataluña y se encuentran categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. Cabe destacar que a pesar de que ambos largometrajes forman parte del cine sonoro español, la obra de 1991 fue filmada íntegramente en catalán.

En otro orden de cosas, se debe destacar que ambas narraciones transcurren en la misma época, situando la acción a principios del siglo XIX. Además, estos dos cineastas también respetan los paisajes amplios, sombríos, solitarios y repletos de naturaleza descritos en la novela de referencia. Así, Iglesias y Guardiet muestran sociedades muy similares, en las que se mantienen ropajes, atrezzo, costumbres, cultura, alimentos y comportamientos.

En lo que respecta a los personajes, ambos directores mantienen a los mismos protagonistas, aunque se debe señalar que Guardiet modifica sus nombres. De este modo, Mónica, Jacabo y Juan pasan a llamarse Mila, Ánima y Gaietà, respectivamente. Además, Juan/Gaietà deja de ser un rico hacendado para interpretar a un simple pastor viudo y con un hijo. Por otro lado, se ha podido comprobar que en la cinta de 1991 también aparecen Marieta, Arnau y el hijo del pastor, tres personajes de los que se desconoce su presencia en la cinta original.

Profundizando en las similitudes argumentales de estos dos largometrajes, se ha podido comprobar que ambos cineastas narran una misma historia, ya que utilizan un esquema narrativo común y mantienen en él los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, dichas obras respetan el drama rural base escrito por Victor Balaguer en 1906, mostrando la soledad de la protagonista, los problemas en su matrimonio, los intentos de seducción que sufre la joven y la decisión de emprender una nueva vida lejos de aquel lugar y de su marido. Además, también se narra la muerte de uno de los protagonistas, la soledad del lugar y la dificultades a las que debe enfrentarse la joven en su nuevo hogar.

Por otro lado, y atendiendo a las diferencias argumentales, se debe señalar que la obra de 1991 desarrolla de manera distinta la relación entre la protagonista y el pastor. A diferencia de la cinta de Iglesias, Guardiet presenta al espectador una historia de amistad, cercanía y confidencias, que poco a poco evoluciona hacia el cariño y el amor.

Continuando con dichas diferencias, Guardiet también modifica el final de la película original, eliminando los aspectos positivos del desenlace de la obra de 1944. En este nuevo metraje, el cineasta barcelonés respeta la resolución que la autora de la novela establece en su libro, narrando como Mila abandona a su marido después de ser violada por un cazador, y con el objetivo de emprender una nueva vida lejos de aquel lugar. En otro orden de cosas, y

como recoge la investigadora Rosa Delor (2010) en su estudio, Iglesias también "eliminó la violación de Mila en la capilla, impensable en el cine de aquellos años del nacionalcatolicismo español" (p. 135).

Continuando con el análisis comparativo de estas dos cintas, y como se ha comentado anteriormente, el largometraje de 1991 dirigido por Romá Guardient guarda una mayor fidelidad narrativa con la pieza literaria de referencia debido a la ausencia de censura. De este modo, el cineasta catalán presenta una historia más dramática, dura y realista que la obra de 1944.

Por otro lado, y debido a la falta de ejemplares conservados de la cinta de 1944, esta tesis doctoral no podrá profundizar en las escenas que fueron eliminadas o incorporadas con respecto al nuevo largometraje de Romá Guardiet. No obstante, esta investigación ha podido comprobar que estas dos películas narran una misma historia, en la que están recogidos una serie de acontecimientos clave que permanecen invariables a lo largo de estas narraciones. De este modo, se establece que la cinta de Romá Guardier estrenada en 1991 es un *remake* cinematográfico semipuro de ampliación de la obra de 1944 filmada por Miguel Iglesias.

Una mujer bajo la lluvia

- Original: *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945)
- Primer *remake*: *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992)

En 1945, el director y guionista madrileño Edgar Neville estrena su nueva película titulada *La vida en un hilo*. Con esta obra, Neville presenta una comedia romántica de historias cruzadas y con tintes fantásticos. En palabras del propio autor, se trata de "una variante sobre las pequeñas causas y grandes efectos" (Neville, 1969, p. 291).

Profundizando en el argumento de la obra, la investigadora Joanna Bardzinska (2000), autora de la tesis doctoral *El camino inverso: del cine al teatro. La vida en un hilo de Edgar Neville y Mi adorado Juan de Miguel Mihura*, afirma que esta cinta es "una reflexión sobre lo imprevisible e inexorable del destino y la frágil frontera que separa lo que fue de lo que pudo haber sido" (p. 110).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1945, esta investigación debe destacar el trabajo de Edgar Neville, director, guionista y productor de este proyecto cinematográfico. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, José Muñoz Molleda, Henri Barreyre y Mariano Pomobo, fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de esta obra, respectivamente. Además, y en lo que respecta al elenco actoral de dicho *film*, la película de 1945 estuvo protagonizada por Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, María Brú, Alicia Romay, Eloída Muro y Juana Mansó, entre otros.

Con esta obra, Neville presenta una comedia sonora, rodada en blanco y negro, y con una duración de 92 minutos. Por otro lado, y atendiendo a la producción de este *film*, las empresas encargadas de llevar a cabo este largometraje fueron las compañías E. Neville y Exclusive Salete-Jimeno; mientras que la distribución estuvo a cargo de CEA Distribución y Los Films del Búho.

En lo que respecta a la historia narrada por Edgar Neville, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950. Volumen F-4,* realiza el siguiente resumen argumental:

> La joven viuda Mercedes toma el tren hacia Madrid, tras haber pasado los años de su matrimonio en un pueblo de provincias. Su inesperada compañera de departamento resulta ser la maga y adivina Dupont […] Madame Dupont asegura poder adivinar que habría ocurrido si, en un determinado momento del pasado, una persona hubiera tomado una decisión distinta a la que tomó. Por ejemplo: Mercedes conoció al que luego sería su marido, Ramón, cuando aceptó su invitación a llevarla en su coche, a pesar de que, poco antes, había rechazado una similar de Miguel Ángel. De haberla aceptado su marido hubiese sido este último y su vida muy distinta. La adivina le relata cómo la monotonía y el aburrimiento de su matrimonio con el ingeniero de puentes Ramón se habría transformado, con el escultor Miguel Ángel, en un estado de permanente alegría y felicidad. El pasado real y el ficticio van desfilando ante los ojos de Mercedes en una situación de contrastes, demostrándole lo equivocado de su elección. Cuando llegan a Madrid, el destino quiere que de nuevo vuelven a cruzarse los caminos de Mercedes y Miguel Ángel. Otra vez, éste la invita a su coche y ella repite su negativa. Pero ahora, Mercedes, que conoce a la perfección la

vida y la personalidad del escultor, juega con ventaja: recapacita y corre al encuentro de su futuro y todavía un tanto incrédulo marido (p. 414).

Antes de continuar con el estudio de la obra a estudio en este epígrafe, se debe señalar que actualmente la obra de 1945 cuenta con ejemplares conservados de la misma, lo que facilita el visionado directo y personal del material filmado. De este modo, se podrán conocer los diversos aspectos técnicos, artísticos y argumentales que están presentes en la narración.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar, esta cinta muestra el sello cómico y refinado del realizador madrileño, retomando así un género cinematográfico poco frecuente en la filmografía del director. Así, y como señala el investigador Ramón Sala Noguer (1997) en el libro *Antología crítica del cine español 1906 -1995,* Neville logra "una obra de sorprendente modernidad, tanto por el asunto como por su tratamiento, inéditos en la época, que es claramente la clave de su resistencia al paso del tiempo y la razón" (p. 189). De este modo, el cineasta realiza una cinta "única y singular por la audacia insólita de su crítica explícita a algunos de los valores más vigentes de ese momento en la España recién salida de la guerra. Por tanto, intemporal, pero al mismo tiempo precisamente datada" (p. 189).

En este sentido, el investigador Ramón Sala (1997) afirma que la película de 1945 cuenta con un guión que es "a todas luces espléndido, tanto por la imaginativa solución con la que solventa el tránsito entre planos temporales diferentes y entre vida real y vida virtual de la protagonista, como por sus diálogos" (p. 189). Así, Neville logra "un argumento desdramatizado y provocador: el azar y su influencia sobre los pequeños acontecimientos que deciden vidas y destino" (p. 189).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Horacio Sáenz Guerrero analiza para el diario *La Vanguardia Española* (30/10/1945) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto cinematográfico destaca la original del argumento, su sencillez a la hora de mostrar los acontecimientos, la fluidez con la que todo ocurre en la obra y el humor limpio con el que cuenta el metraje.

Por otro lado, y como sostiene Sáenz Guerrero, "los méritos del argumento han trascendido al guión, ágil, correctísimo, y se han plasmado en la gracia de los diálogos y en el curso enterizo de la cinta, sin fisuras ni baches" (p. 17). Además, este periodista no duda en

alabar el trabajo de Conchita Montes, Rafael Durán y Guillermo Marín, entre otros, llegando a sostener que "la perfecta y acoplada interpretación" (p. 17) de dichos actores "compone una de las facetas más conseguidas de la cinta" (p. 17).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Miguel Ródenas, del diario *ABC* (27/04/1945), también profundiza en la cinta a estudio en este epígrafe, asegurando que la película de 1945 cuenta con una gran cantidad de aciertos técnicos, elementos que muestran los avances de la realización fílmica. Además, Ródenas también afirma que Edgar Neville imprime "a su obra una agilidad excelente, llena de garbo cinematográfico, ya que en colaboración con Enrique Barryne, a cámara, la sucesión de planos encuentra la precisa flexibilidad y rapidez" (p. 16).

En lo que respecta al argumento, este crítico cinematográfico califica esta historia como una fábula ingeniosa que "encierra una filosofía que mueve a meditación" (p. 16). Además, asegura que los diálogos del *film* capean "un fino humor, donde se destaca con áticos perfiles esa vida provinciana, donde muchas veces lo gazmoño y la cursilería corren parejas" (p. 16). Por último, Ródenas valora positiva la calidad fotográfica de la cinta y la interpretación de los actores protagonistas, destacando el trabajo del trío protagonista.

Por otro lado, en 1992[274], cuarenta y siete años después del estreno de la obra original, el director, escenógrafo y actor madrileño Gerardo Vera estrena su nueva película titulada *Una mujer bajo la lluvia*. Esta obra, una comedia romántica protagonizada por Ángela Molina y Antonio Banderas, basa su argumento en la historia narrada por Edgar Neville en 1945[275]. Así, el cineasta madrileño decide cambiar el título de la obra original para hace referencia al momento en el que la protagonista debe tomar una importante decisión en su vida.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe destacar el trabajo realizado por Gerardo Vera, director y guionista de la misma. No obstante, y en lo que respecta a la redacción del guión de la película, el cineasta madrileño contó con la

[274] Profundizando en el *film* de 1945, se ha podido conocer que en 1959, "la película es trasladada al escenario" (Bardzinska, 2000, p. 109). En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, la nueva cinta de Neville adapta inicialmente a la gran pantalla la obra de teatro de Miguel Mihura pero, con el paso del tiempo, es el guión de dicho largometraje el que sirve de base argumental para una nueva obra de teatro.

[275] Existe una primera adaptación mexicana de la obra de 1945 titulada *Mi noche de bodas* y dirigida por José Díaz Morales en 1952. No obstante, al ser una producción extranjera no será analizada en esta investigación.

ayuda de Miguel Hidalgo y Carmen Posadas. Atendiendo al resto de departamentos, Mariano Díaz, José Luis López Linares, Pablo G. del Ama y Ana Alvargonzález fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por último, el elenco actoral de este nuevo largometraje estuvo formado por Ángela Molina, Antonio Banderas, Imanol Arias, Kiti Mánver, Marta Fernández Muro, Mary Carmen Ramírez, Carlos Hipólito, Jeannine Mestre y Manuel Alexandre, entre otros.

Con esta obra, Vera presenta una comedia romántica rodada en color y con una duración de 89 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la película de 1992 fue llevada a cabo por Atrium Productions, Sociedad General de Televisión (Sogetel) y Sogepaq.

Atendiendo al argumento de la obra, Gerardo Vera narra la historia de Mercedes, una joven que vive en Madrid. Durante una tarde lluviosa de otoño, mientras se encuentra comprando flores, dos desconocidos se ofrecen para llevarla a casa en su coche. Así conoce a Ramón, un hombre serio y formal, y a Miguel, un artista bohemio y despreocupado por el que Mercedes se siente rápidamente atraída. A pesar de sus sentimientos, Mercedes rechaza la invitación de Miguel y se marcha con Ramón. A lo largo de la película, la protagonista ve como sería su vida con cada uno de ellos. En este sentido, y al igual que las personalidades de Ramón y Miguel, la vida que tendría Mercedes sería totalmente distinta con uno que con otro. Así, la joven decide casarse con Ramón, y aunque esta decisión que le proporciona una vida acomodada, Mercedes nunca es capaz de olvidar a Miguel. Finalmente, y tras el fallecimiento de su marido, la protagonista se vuelve a encontrar con su otro pretendiente y la película termina con un beso entre ambos personajes.

Como se puede comprobar, y siguiendo las palabras de la investigadora Joanna Bardzinska (2000), "al simplificar la estructura del relato y empobrecer toda la dimensión significativa del contenido (del largometraje), resulta fallido y desposeído del encanto de la creación original" (p. 171).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista César Santos Fontenla analiza para el diario *ABC* (01/03/1992) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto no duda en calificar el *film* de 1992 como un *remake* cinematográfico de la película *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945), asegurando que Vera "lo ha realizado con tanto amor y

respeto al original como libertad" (p. 104). Por otro lado, Santos Fontenla también sostiene que el nuevo trabajo de Gerardo Vera es un "homenaje a su ilustre precedente […] (ya que) responde en todos los aspectos a las expectativas creadas por el siempre imaginativo trabajo previo" (p. 104).

En otro orden de cosas, este periodista categoriza la cinta a estudio como una obra "a caballo entre la comedia romántica y la sátira […] de costumbres" (p. 104), y señala el uso "de una estructura tan sabia como brillante, alternativamente basada en el puntillismo y en la elipsis, gracias a un excelentemente construido guión y a una puesta en escena […] magistral" (p. 104). Como último punto a estudio, Santos Fontenla alaba el trabajo interpretativo de los actores, en quienes se encuentra todo el peso de la obra.

Una vez finalizado el análisis individual estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se trata, o no, de la práctica cinematográfica a estudio en esta investigación. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color por parte del *film* de 1992. Sin embargo, y a pesar de dicha discrepancia, estos dos largometrajes están categorizados dentro del cine sonoro español, pertenecen al mismo género cinematográfico, basan su argumento en una pieza de teatro común y tienen una duración similar.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, estas dos cintas transcurren en épocas distintas, ya que cada una de ellas adecúa su historia al momento en el que fueron filmadas. De este modo, y debido al periodo de tiempo que existe entre ambas, se ha podido comprobar que dichos largometrajes retratan sociedades completamente distintas, siendo el *film* de 1992 el que refleja una gran evolución social, política y cultural. En este sentido, y mientras Egdar Neville muestra a una población más recatada, cautelosa y estricta, Gerardo Vera recoge a una sociedad dinámica, alegre, abierta y carente de censura. Por otro lado, y extrapolando dicha evolución al resto de elementos presentes en la cinta, la obra de Vera muestra cambios en los medios de transporte, el uso del avión, el teléfono móvil y nuevas formas seducción. Profundizando en dichos aspectos, la investigadora Joanna Bardzinska (2000) sostiene que:

> La nueva ambientación de la historia en consonancia con la época de fin de siglo […] lleva al también polifacético adaptador a cambiar la vestimenta de los personajes y su manera de expresarse. De este modo, los rasgos habituales y las costumbre de la sociedad de los cincuenta, lógicamente, desaparecen y precisamente en la actualización de este cuadro en cuyo seno surge la historia *nevillesca* […] es donde Vera no logra preservar el espíritu del creador primigenio (pp. 170 – 1971).

Por otro lado, y continuando con las diferencias entre estas dos obras, se ha podido comprobar que en la cinta de 1992 es Mercedes quien imagina como sería su vida si se hubiese ido con Miguel. Así, Gerardo Vera elimina la presencia de la vidente y su trama secundaria. Además, el cineasta madrileño también cambia la estructura narrativa de la obra incorporando la presencia de un narrador, un personaje que aparece al principio y al final del metraje. Este hombre habla directamente a los espectadores y lo hace encima de un escenario teatral. De este modo, y una vez que el presentador ha concluido su discurso, las cortinas del escenario se abren y en la pantalla que hay detrás de ellas se proyecta la película. Poco a poco, Vera introduce al espectador en la historia que están viendo, eliminando la presencia de los elementos teatrales.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos obras mantienen como protagonistas a Mercedes, Ramón y Miguel. Atendiendo a las figuras eliminadas, Gerardo Vera suprime la presencia de don Anselmo, la pitonisa e Isabel. Sin embargo, esta cinta incorpora a Alicia, la agente de Miguel; Patricia, una clienta rica que le encarga diversos trabajos; Emilio, el padre de Patricia; y al narrador de la obra, ya mencionado anteriormente. Con la incorporación de estos nuevos personajes, el cineasta madrileño también añade nuevas tramas, de carácter secundario, a su proyecto cinematográfico.

Atendiendo a las similitudes argumental, y como se ha comentado a lo largo de este epígrafe, estas dos películas cuentan una misma historia, ya que ambas utilizan un esquema narrativo común en el que se mantienen y respetan los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia. De este modo, dichos largometrajes recogen la historia de Mercedes, una joven que tras tomar una simple decisión, se imagina como sería su vida si no hubiese seguido ese camino. Así, estas dos cineastas se enfrentan a una obra que narra, en un mismo metraje, dos historias totalmente distintas. En este sentido, el espectador contempla la vida

monótona y aburrida que hubiese tenido Mercedes con Ramón, frente a la diversión, la locura y el estilo bohemio que tendría con Miguel.

Continuando con las semejanzas narrativas, Neville y Vera muestran como Mercedes se va con Ramón, las primeras citas de ambos, su boda y la vida lineal y aburrida que la protagonista vive al lado de su marido. Además, estas dos películas también reflejan el fallecimiento de Ramón, la vida alocada y bohemia que la susodicha hubiese tenido con Miguel si él hubiese sido el elegido, la nueva posibilidad que ambos tienen de enamorarse cuando vuelven a encontrarse por casualidad, y el desenlace positivo y feliz de Mercedes y Miguel fundiéndose en un beso.

Por otro lado, en lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo largometraje, Gerardo Vera suprime la presencia de la pitonisa que interactúa con la protagonista durante gran parte de la primera obra; el viaje de Mercedes en el tren; el trabajo que Miguel debe realizar en Huesca y al que van ambos personajes; las escenas del cuadro de Miguel, y su posterior venta para poder regalarle un abrigo a Mercedes; y los acontecimientos protagonizados por Isabel, la amiga liberal de Mercedes. Además, esta nueva cinta muestra menos discusiones entre la protagonista y su marido, ya que se reduce la monotonía y la pedantería del personaje de Ramón. Así, Vera también elimina la estancia de la joven en el pueblo, donde la protagonista se aburre y descubre que no tiene nada en común con su esposo.

Profundizando en las alteraciones narrativas, la película de 1992 muestra, de una forma más sencilla, las dos vidas que hubiese tenido Mercedes, evitando intercalar de forma continuada ambas narraciones. Además, se modifica la profesión de Miguel, quien ahora es escultor y no pintor. Atendiendo al comienzo de la obra, Gerardo Vera inicia su narración como si el espectador fuese a ver una obra de teatro, ya que durante los primeros minutos del *film* se incorpora un narrador/presentador que habla directamente al público y que está situado encima de un escenario teatral.

Continuando con los elementos de la cinta original modificados en esta nueva narración, se ha podido comprobar que la cinta del cineasta madrileño muestra el fallecimiento de Ramón a causa de un infarto, mientras que en la obra de 1945 fallece por una pulmonía. Cabe señalar que dicha información se da a través de un *flashback*. Por otro

lado, se sustituye la voz en *off* de la pitonisa en la película de Edgar Neville por la del narrador masculino presente en la cinta de 1992; y se varía el medio de transporte donde Mercedes y Miguel vuelven a encontrarse al final de ambas narraciones, siendo un avión en la pieza de Gerardo Vera y no un tren como en la obra original.

En lo que respecta a las incorporaciones, el cineasta madrileño desarrolla de una forma más lenta y detallada la relación entre Miguel y Mercedes, introduciendo tramas personales de los nuevos personajes de la obra. Así como los celos que Alicia tiene a la protagonista, el viaje que Mercedes y Ramón realizan a Bilbao, y la cena que la pareja protagonista tiene en casa de unos amigos de los padres de Ramón.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y a pesar de las actualizaciones argumentales y sociales debidas al amplio margen temporal entre ambas obras, se debe afirmar que la obra de Gerardo Vera es un *remake* semipuro de actualización temporal de la cinta de 1945 dirigida por Edgar Neville. Coincidiendo con ello, el investigador Carlos Heredero (1998) afirma que es un "*remake* explícito de la inolvidable comedia de Edgar Neville" (p. 385). También defiende esta categorización José María Caparrós (2005) en su libro *La Pantalla Popular* (p. 16).

La Lola se va a los puertos

- Original: *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)
- Segundo *remake*: *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

En 1947, el director, productor y actor madrileño Juan de Orduña estrena su nueva película titulada *La Lola se va a los puertos*. Esta obra, un drama romántico con tintes musicales protagonizada por Juanita Reina y Manuel Luna, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por los hermanos Machado en 1928.

Profundizando en la obra de referencia, se trata de una comedia estructurada en tres actos y escrita en verso. Cabe destacar que el estreno de esta pieza tuvo lugar el 8 de noviembre de 1928 en el Teatro Fontalba de Madrid y estuvo a cargo de Lola Membrives, Esperanza Ortiz, Manuel Aragonés y Luis Roses, entre otros. Atendiendo a esta puesta en

escena, y como apunta el investigador y profesor Rafael Utrera (2007), el estreno de este nuevo trabajo de los hermanos Manchado se produce en una época de crisis teatral, lo que no impidió que la obra de 1928 lograse "un caluroso éxito de público" (p. 123). Por otro lado, se debe señalar que esta comedia fue concebida como "una exaltación de la copla andaluza, recreando personajes, temas y ambientes" (Vilches y Dougherty, 1997, p.169). En ella, se muestran el amor, el rencor y la resignación con la que los protagonistas viven los acontecimientos.

Por otro lado, y en lo que respecta al argumento de la misma, los hermanos Machado narran la historia de Lola, una cantaora andaluza que es contratada junto a su compañero el guitarrista Heredia para cantar en el cortijo de don Diego, un viudo ricachón. Durante el trascurso de la fiesta, éste se enamora de la joven cantaora, pero no es el único, ya que su hijo José Luis también sucumbe a los encantos de la susodicha, a pesar de estar comprometido con su prima Rosario. Ante esta situación, la pasión y los celos por Lola provocan una gran rivalidad entre padre e hijo, quienes no dudan en luchar por el amor de la joven gitana. No obstante, y ante este complicado escenario, Lola asegura a don Diego que su única pasión es el cante y dejándole claro que no corresponderá al amor de ninguno de los dos. Finalmente, y con la conciencia muy tranquila, la protagonista se marcha a América junto a Heredia.

En otro orden de cosas, y atendiendo al universo retratado por los hermanos Machado en la obra de 1928, se ha podido comprobar que transcurre en la Andalucía de la época. Por otro lado, cabe señalar que esta pieza teatral está lejos de poder ser considera una españolada, al contrario que la mayoría de proyectos estrenados en aquella época. En este sentido, se deben tener en cuenta las reflexiones que aporta el profesor e investigador Rafael Utrera (2007) en su investigación:

> El microcosmos andaluz en el que se mueven los personajes está lejos de caer en el tópico localismo propio de géneros literarios menores donde los temas de la Andalucía eterna responden a un folklore barato simbolizados en la pandereta, la navaja, el torero y la navaja, el torero y la bailadora; por el contrario, la obra machadiana universaliza unos personajes, básicamente Lola y Heredia, símbolo del utópico matrimonio entre el "Cante" y el "Toque", contextualizando entre dos clases antológicas, los ricos latifundistas y los asalariados campesinos; los primeros, representados por Don Diego y su familia, están descritos en sus circunstancias

> socioeconómicas y criticados por su dudosa moralidad y exacerbado egoísmo; los segundos, más allá de una mínima representación en el entorno del terrateniente, pertenecen al pueblo soberano y por ellos, los autores, defienden y ensalzan sus valores […] (p. 130).

Por otro lado, y en lo que respecta al terreno cinematográfico, actualmente dicha pieza teatral ha sido llevada en dos ocasiones a la gran pantalla. De este modo, la primera adaptación de la obra de 1928 fue estrenada en 1947 de la mano de Juan de Orduña, mientras que la segunda versión fue dirigida por Josefina Molina en 1993.

Atendiendo a la primera de estas dos películas, y como se ha comentado anteriormente, en 1947, el cineasta madrileño Juan de Orduña estrena *La Lola se va a los puertos*. En esta ocasión, y como se puede comprobar, el director mantiene el título de la pieza teatral de referencia. No obstante, y en lo que respecta al argumento de este nuevo largometraje, Orduña realiza una versión libre de la obra de 1928, situando la historia en 1860, una fecha que nada tiene que ver con la establecida por los hermanos Machado.

En otro orden de cosas, y profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en el *film* de 1947, se debe destacar el trabajo realizado por Juan de Orduña, director, guionista y productor de este nuevo proyecto fílmico. No obstante, y en lo que respecta al guión de este largometraje, el cineasta madrileño contó con la ayuda del guionista Antonio Mas Guindal a la hora de redactar este documento. Atendiendo al resto de departamentos, Jesús García Leoz, José F. Aguayo, Petra de Nieva y Enrique Alarcón fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorado de la cinta, respectivamente. Además, y como se ha comentado anteriormente, la obra de 1947 fue protagonizada por Juanita Reina, Nani Fernández, Manuel Luna, Ricardo Acero, Jesús Tordesillas, Faustino Bretaño, María Isbert y Maria Cañete, entre otros.

Con esta obra, Orduña presenta una película rodada en blanco y negro, y con una duración de 120 minutos. En lo que respecta a la producción del *film*, este largometraje fue llevado a cabo por las compañías Juan de Orduña , P.C., y P.O.F.

Por otro lado, y atendiendo al argumento de este largometraje, el investigador y profesor Rafael Utrera (2007) resume de la siguiente manera la historia filmada por el cineasta madrileño:

> Andalucía, 1870. La *cantaora* Lola y su guitarrista Heredia se despiden de la Isla de San Fernando aplaudidos por el público. Se dirigen al cortijo de Don Diego Guzmán para animar la fiesta que éste organiza a fin de celebrar la petición de mano de su sobrina Rosario, recién llegada del extranjero, para su hijo José Luis. Las atenciones del joven para con Lola suscitan los celos de su novia, de su padre y de Heredia. El enamoramiento de José Luis y Lola se hace evidente una noche de luna; ella está dispuesta a dejar el cante y él a hacerse torero para igualarse en clase a la *cantaora* y, al tiempo, distanciarse de su padre. Ante la Virgen de la Ermita, Lola y José Luis se prometen. Ella, retirada en Chipiona, será visitada por Heredia y por Rosario quienes le advierten sobre su responsabilidad ante el posible enfrentamiento de padre e hijo. Lola viaja a Sevilla para solicitar a Don Diego que deje libre a su hijo; el padre arrulla a la *cantaora* y en la intimidad de la escena son sorprendidos por José Luis; la discusión entre padre e hijo se cruza con el insulto que Panza Triste hace a Lola; al defenderla, José Luis es apuñalado por el leal sirviente de su progenitor. La gravedad del enfermo y el probable triste desenlace une a unos y a otros. Lola, ante Rosario, promete a la Virgen dejar a José Luis si éste se salva. El milagro se produce y la creyente cumple su palabra. Rosario queda junto al convaleciente y la *cantaora* se dispone a hacer las Américas junto al fiel Heredia (pp. 134 – 135).

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1947, permitiendo un visionado directo del contenido filmado. De este modo, esta investigación podrá profundizar en este epígrafe en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de este largometraje.

Con esta obra, Juan de Orduña presenta un melodrama musical ambientado en la España de 1870, trasladando la acción de la pieza teatral de referencia a una época anterior. De este modo, el cineasta evita retratar el momento en el que se filma la cinta. Por otro lado, este nuevo proyecto cinematográfico presenta un historia marcada por el patriotismo, los elementos religiosos y un llamativo tono mitificador. Por un lado, el director potencia los elementos vinculados a la española (los toros, la Semana Santa, la fe cristina, …),

incorporando el folclore a lo largo de toda la narración. Por otro, Orduña también impregna la obra de los ideales franquistas, llegando incluso a mostrar cierta xenofobia contra los extranjeros.

Atendiendo a la estructura de la obra, Rafael Utrera (2007) sostiene que esta nueva película se narra en forma de anillo, utilizando al principio y al final secuencias con grandes parecidos (p. 138). Además, este investigador asegura que Orduña "organiza una narración donde la cadena de canciones cumple la doble función tanto de justificar el oficio del personaje como de ejemplificar los diversos avatares de situación personal e íntimo sentimientos" (pp. 138 – 139). De este modo, las canciones o, partes musicales de la película, cuentan con una gran importancia en el metraje, pudiéndose considerar como un elemento primordial.

Por otro lado, cabe señalar que Juan de Orduña realiza una película sencilla, sin complicadas tramas narrativas, donde el amor, los celos y el poder son pilares básicos sobre los que se sustenta esta pieza cinematográfica. En ella, el cineasta madrileño no duda en mostrar a personajes con una fuerte personalidad e ideas claras, otorgando una mayor fuerza y pasión a la historia narrada.

En otro orden de cosas, y como último punto a estudio, se debe incidir en que esta obra es una adaptación libre de la pieza teatral escrita por los hermanos Machado en 1928. Profundizando en este planteamiento, la investigadora Pilar Nieva de la Paz (2009), autora del libro *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, señala que las modificaciones llevadas a cabo por el cineasta sirven "para reforzar elementos ideológicos que en aquel momento eran propugnados por el régimen" (p. 157). Continuando con esta matización, el profesor Rafael Utrera sostiene que esta adaptación pretende "la autonomía respecto de su original basándose sustancialmente en tres puntos: modificación de los elementos del texto, organización y estructura dramática y transformación de los valores espacio-temporales" (pp. 133 – 134).

Profundizando en la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (02/03/1945) analiza para sus lectores la nueva película de Juan de Orduña. En dicha publicación, este diario incide en la escasa relación que existe entre el nuevo trabajo del cineasta madrileño y la obra teatral de los hermanos Machado, asegurando que esta película

carece de la "trémula vibración poética original" (p. 11) y del "soberbio fondo lírico de exaltación a la copla flamenca", entre otras cosas. Por otro lado, este periódico no duda en afirmar que Orduña "se ha equivocado esta vez" (p. 11).

No obstante, y en relación a los aspectos técnico y artísticos del *film*, dicha publicación destaca la ambientación empleada en la obra, los números musicales y la forma en la que el director "persigue el aroma formal del pasaje" (p. 11). Sin embargo, y en lo que respecta a las interpretaciones actorales, este artículo considera que no están a la altura.

Continuando con la prensa del momento, el periódico *ABC* (30/12/1947) publica una crítica cinematográfica totalmente contraria a la recogida anteriormente. En este artículo, firmado bajo la inicial N., se valoran positivamente todas y cada una de las decisiones tomadas por el cineasta madrileño y su equipo cinematográfico, destacando los cambios llevados a cabo con respecto a la pieza teatral original, los cuales son comprendidos e incluso justificados. Además, también se alaban los escenarios y las interpretaciones actorales de este *film*. Como último punto, este diario sostiene que esta película "es una prueba más, no ya de la pericia […] de Orduña, sino de su extraordinaria capacidad de conducir, en forma coherente y clara, una acción dramática y poética, sin mengua ni decaimiento del interés del espectador" (p. 23).

Como se puede comprobar, el nuevo trabajo del director madrileño despierta opiniones enfrentadas entre los expertos de la época, a pesar de que el público no duda en apoyar al cineasta acudiendo a las salas cinematográficas a disfrutar de esta nueva película.

Por otro lado, en 1993, la directora y guionista cordobesa Josefina Molina estrena su nueva película titulada *La Lola se va a los puertos*. Esta obra es la segunda adaptación cinematográfica de la pieza teatral titulada de igual forma y escrita por los hermanos Machado en 1929. Cabe destacar que este largometraje es la última película que la cineasta realiza para la gran pantalla, ya que posteriormente orienta su carrera a la pequeña pantalla, donde filmará algunos capítulos de series nacionales.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1993, se debe destacar el trabajo de Josefina Molina, directora y guionista de este nueva obra. No obstante, y en lo que respecta al guión cinematográfico de este largometraje, la cineasta contó con la ayuda de

José Manuel Fernández, Romualdo Molina y Joaquín Oristrell. Profundizando en el resto de departamentos, Teo Escamilla y Carmen Fries fueron los encargados de la fotografía y el montaje del *film*; mientras que Diego Carrasco, Juan Manuel Cañizares y Ricardo Pachón fueron los responsables de la música utilizada en esta cinta. Además, y en lo que respecta al elenco actoral, el nuevo trabajo cinematográfico de Josefina Molina estuvo protagonizado por Rocío Jurado, Francisco Rabal, José Sancho, Beatriz Santana, Jesús Cisneros, Mary Begoña y Ramón Lillo, entre otros.

Con esta obra, Molina presenta un drama musical rodado en color y con una duración de 105 minutos. Por otro lado, y en relación a la producción de la cinta, esta película fue llevada a cabo por las compañías Lotus Films Internacional S.L. y Canal Sur.

En lo que respecta al argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, el investigador Rafael Utrera (2007) resume de la siguiente manera la historia narrada en este largometraje:

> Andalucía, 1929. En una sala de fiestas sevillana actúa la *cantaora* Lola acompañada por el guitarrista Heredia. Un terrateniente, Don Diego, tan entrado en años como entendido en juergas, contrata a la artista para que actúe en su cortijo con motivo de la petición de mano de su sobrina Rosario, prometida de su hijo José Luis. Lola, entregada a su arte, vive condicionada por la enfermedad de su padre, un anciano tetrapléjico a quien cuida con cariño. En la hacienda, antes de la fiesta, se hacen evidentes las agitaciones campesinas del agro andaluz, la actitud del propietario, las modernas aficiones de José Luis y sus amigos y el carácter altivo de Rosario; durante ella, se ponen de manifiesto las tenciones paterno-filiales acrecentadas ahora por la común atracción que ambos hombres sienten por el artista. La proposición amorosa de Don Diego no será aceptada por Lola mientras que los sentimientos de su hijo van calando en el corazón de la mujer tras participar, conjuntamente, en la fundación del partido Andalucista. La atormentada memoria de Lola va dejando entrever su tragedia personal: la muerte de su novio a manos de un señorito matón y la enfermedad de su padre, producida por el golpe recibido cuando intentó defender a su futuro yerno. El amor apasionado de Lola y José Luis enturbia la relación con Don Diego y cancela su noviazgo con Rosario. La muerte del anciano enfermo supone una nueva situación para Lola y un replanteamiento de sus relaciones.

> La fiesta que el terrateniente organiza para coronar a la emperadora del cante acaba en dramática reunión donde se han dado cita los amigotes del acaudalado propietario juntamente con José Luis, Rosario, Heredia y Lola. Cuando esta rechaza la diadema y la cede a Rosario, Don Diego no puede soportar la afrenta; a la vez, el honor cuestionado de Lola y defendido a sangre por Heredia, acaba en desaforada trifulca aunque con la reconciliación de la joven pareja. El cante de Lola y el toque de Heredia emprenden viaje a Sudamérica donde triunfarán en aquellos escenarios (pp. 140 – 141).

Con esta obra, Molina adecúa la historia de los hermanos Machado a la Sevilla de 1929, eliminando así la presencia de la ciudad gaditana de San Fernando de la trama principal. Además, la cineasta andaluza incorpora, a lo largo de la película, una contextualización de la biografía de la cantaora. De este modo, la cinta de 1993 incide, de una forma más clara y directa, en la trama familiar de la protagonista, su pasado amoroso y su vinculación política. En este sentido, y como afirma Rafael Utrera (2007), la nueva película de Josefina Molina está inscrita en "la órbita de una Andalucía trágica (reivindicaciones, huelgas, lucha de clases)" (p. 142).

Continuando con el estudio de este largometraje, se debe señalar que Josefina Molina moderniza la narración, dejando atrás la estética teatral de referencia y humanizando al personaje de la joven protagonista, gracias a una mayor profundidad en su trama personal. Por otro lado, el flamenco y el cante siguen presenten, pero Molina huye de la española folclórica de Orduña y apuesta por el verdadero cante y toque.

Profundizando en la prensa de la época, el critico e historiador cinematográfico César Santos Fontenla analiza para el diario *La Vanguardia Española* (12/09/1993) la nueva película de la cineasta cordobesa Josefina Molina. En este artículo, Santos afirma que la realizadora andaluza "ha dirigido con profesionalidad y momentos de inspiración, sin atreverse a darle a la historia el tratamiento melodramático que le correspondía y que sin duda hubiese dado a la protagonista mayores y mejores ocasiones y lucir su poderío" (p. 104). No obstante, Santos considera que los responsables de esta obra se sintieron "atemorizados ante la posibilidad de que pudiera el filme ser tachado de folclórico y/o melodramático […] y, en consecuencia, han suprimido elementos que debieron permanecer y añadido, en contrapartida, una innecesarias pinceladas pretendidamente "progres"" (p. 104)

que no aportaban nada a historia que se narra. Además, este experto cree que si el guión y la puesta en escena del *film* se hubiesen perfilado un poco más, la obra resultaría "más gratificante y creíble" (p. 104). A pesar de ello, este crítico cinematográfico no duda en valorar positivamente el trabajo interpretativo de los actores y los momentos musicales con los que cuenta el nuevo *film* de la cineasta andaluza.

Una vez finalizado el análisis individual de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se ha producido, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que ambas piezas cuentan con ciertas diferencias, ya que la cinta de 1945 fue rodada en blanco y negro, mientras que el largometraje de 1993 incorpora el color a sus imágenes. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, estas dos películas pertenecen al cine sonoro de la época, basan su argumento en una obra común y están dentro del mismo género cinematográfico. En lo que respecta a la duración de cada una de ellas, la obra de 1945 tiene un metraje mayor que el *film* de Josefina Molina.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, estas dos cintas transcurren en épocas distintas, ya que obra original tiene lugar en 1870, mientras que la de 1993 se desarrolla a finales de los años 20. De este modo, ambos proyectos cinematográficos presentan dos sociedades con muy pocas semejanzas situadas en climas políticos diferentes. No obstante, estas dos piezas mantienen el cante, el baile y la temática andaluza de la pieza teatral de referencia como pilares fundamentales en su narración. Por otro lado, cabe señalar que también se alteran los lugares donde se desarrollan las tramas principales de estas dos obras ya que la acción de la obra de 1993 tiene lugar en Sevilla y alrededores, mientras que la obra de 1945 muestra, además de la capital andaluza, la ciudad de San Fernando.

En lo que respecta a la estructura, estas dos obras transcurren de forma lineal y cronológica, con la incorporación de pequeñas elipsis temporales a lo largo de las narraciones. De este modo, el espectador comprende mejor los acontecimientos presentes en ambas cintas.

Profundizando en los personajes principales, estas dos películas están protagonizadas por Lola, Heredia, don Diego, José Luis y Rosario, respetándose así el quinteto original de la

pieza teatral de referencia. Por otro lado, Molina no duda en eliminar la presencia de Curro, Mercedes, Paco y Don Guillermo de su metraje e incorpora a Federico y Narciso, entre otros. Con este planteamiento, la cineasta suprime las tramas personales de los personajes ausentes en su cinta e introduce nuevas situaciones y acontecimientos vividos por los recién llegados. Además, Josefina Molina también cambia el nombre de Panza Triste por el de Chipiona.

Atendiendo a las semejanzas argumentales entre estas películas, se ha podido comprobar que ambas narran una misma historia ya que utilizan un esquema base común establecido previamente por la obra de teatro de referencia. En dicha estructura narrativa, los hermanos Machado fijan una serie de acontecimientos clave que serán también utilizados a lo largo de estos dos proyectos cinematográficos.

De este modo, y profundizando en todas estas similitudes, Orduña y Molina narran la historia de Lola, una joven cantaora que, junto a su compañero Heredia, es contratada para cantar en una fiesta organizada por don Diego. Durante esta celebración, éste se enamora de la joven e intenta por todos los medios ser correspondido. No obstante, lo que don Diego no sabe es que su hijo José Luis, prometido con su prima Rosario, también se ha quedado prendado de la protagonista. A partir de este momento, ambos personajes lucharán por el amor de la joven, quien únicamente corresponderá a José Luis. Ante estos acontecimientos, Rosario no duda en enfrentarse a la cantaora, con quien logrará aclarar sus diferencias. Finalmente, Lola decide abandonar a José Luis e irse con Heredia a América.

Una vez detalladas las tramas principales, se incidirá en aquellos acontecimientos secundarios que también son comunes en ambas narraciones. De este modo, se ha podido comprobar que estos dos directores no dudan en mostrar los sentimientos de Heredia por Lola, un amor oculto y que nunca llega a confesarse. De hecho, y en el momento en el que la cantaora comienza su relación con José Luis, la amistad entre ambos se ve afectada y Heredia decidirá alejarse de la joven. Además, ambas películas muestran la maldad de don Diego con su hijo, la ruptura de Rosario y José Luis, los chantajes que don Diego le hace a su hijo a cuenta de la herencia de su madre y el tema de la herencia de Lola con respecto al fallecimiento de su padre. Como último punto, estas dos cintas también narran una pelea entre padre e hijo, un acontecimiento en el que el joven resulta herido de gravedad. Dicho enfrentamiento es el detonante que la cantaora utiliza para poner punto y final a su relación e irse lejos con Heredia.

Profundizando en las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, la cineasta cordobesa suprime todos aquellos acontecimientos que transcurren en San Fernando, en el puerto, el mar y la playa. Además, Molina también obvia la voz en *off* presente en la película de 1945, el interés taurino de José Luis y su incursión en dicho mundo, así como las escenas de la protagonista en la ermita rezando. Continuando con las escenas suprimidas, Molina también excluye de su metraje el momento en el que Rosario entrega un anillo a Lola como pago por sus servicios y las secuencias donde se ven a José Luis y a la protagonista viviendo juntos como pareja. Además, cabe destacar que se reduce la presencia religiosa en el nuevo largometraje.

En lo que respecta a los cambios narrativos, Molina modifica el lugar donde los protagonistas se besan por primera vez, se reduce la presencia de la joven en el cortijo de don Diego y se cuenta de otra forma la herencia que recibe Lola de su padre. Por otro lado, esta obra también realiza ciertas alteraciones en las escenas en las que la joven canta, pasando de actuar rodeada de gente a pequeñas situaciones íntimas y en solitario de la protagonista. Además, al final de esta nueva obra, la joven cantaora se marcha a América con Heredia, y lo hace sin despedirse de sus enamorados, un hecho que no ocurre así en la cinta original.

Por último, y atendiendo a las incorporaciones, la directora cordobesa introduce diversas escenas de una avioneta sobrevolando el cortijo, pudiendo verse que José Luis y Lola vuelan en ella y disfrutan de la ciudad de Sevilla desde el cielo. Además, la cinta de 1993 presenta nuevas tramas vinculadas con la situación política andaluza del momento, mostrándose el malestar social con las quemas de varias cosechadoras propiedad de José Luis, y se introduce una nueva trama familiar con respecto al personaje de Lola. Estas situaciones no se desarrollan en la obra original debido a que en la época en la que se filma dicha obra no podían tratarse ciertos temas políticos, culturales o sociales como si ocurre en la película de 1993.

Prosiguiendo con este nuevo contenido cinematográfico, Molina aumenta las fiestas a las que acuden los protagonistas, se puede ver a Lola cantado el himno de Andalucía, los intentos de don Diego por comprar a la joven y el recrudecimiento del temperamento de éste. Profundizando en dicho personaje, la cineasta cordobesa también aumenta el poder que tiene sobre la gente, llegando incluso a hacer que despidan a la pareja de artistas. Por último, la

cinta de 1993 también incorpora las escenas de la pelea final entre don Diego y su hijo, las cartas de despedida que escribe la joven y la partida de ésta.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar las diferencias y semejanzas existentes entre estas dos obras, se debe establecer que la película de Josefina Molina estrenada en 1993 es un *remake* semipuro de actualización temporal y actualización técnica de la obra de 1945 filmada por Juan de Orduña.

Canción de cuna

- Original: *Canción de cuna* (José María Elorrieta, 1961)
- Primer *remake*: *Canción de cuna* (José Luis Garci, 1994)

En 1961, el director y guionista madrileño José María Elorrieta estrena su nueva película titulada *Canción de cuna.* Esta obra, un drama religioso ambientado a finales del siglo XIX, basa su argumento en una pieza teatral homónima escrita por María de la O Lejárraga[276] en 1911.

Atendiendo a la obra de teatro de referencia, una pieza dramática estructurada en dos actos, ésta narra la historia un niña abandona a las puertas de un convento de monjas. La joven, a la que posteriormente llamarán Teresa, aunque se cría con las monjas, es adoptada por don José, el médico del pueblo. Más tarde, la protagonista se enamora de Antonio, un muchacho con el que termina casándose. Finalmente, ambos se marchan a vivir a América y dejan una gran tristeza y melancolía en el convento.

Por otro lado, casi cincuenta años después del estreno de la obra teatral sobre el Teatro Lara de Madrid, José María Elorrieta adapta a la gran pantalla la historia de Teresa, don José, Antonio y las monjas del convento. Se debe tener en cuenta que actualmente existen cinco[277] obras cinematográficas basadas en dicha historia, pero tan sólo dos[278]

[276] Durante años se atribuyó erróneamente dicha obra a Gregorio Martínez Sierra, esposo de la autora. Debido a las imposiciones de la época, la pieza teatral fue firmada por el dramaturgo a pesar de haber sido escrita por ella.
[277] Las cinco obras ordenadas por fecha de estreno son: *Canción de Cuna* (Mitchell Leisen, 1933), *Canción de Cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941), *Canción de Cuna* (Fernando Fuentes, 1953), *Canción de Cuna* (José María Elorrieta, 1961) y *Canción de Cuna* (José Luis Garci, 1994). Además, existe una *TV Movie* realizada en 1960 por George Schaefer y titulada *Cradle Song*.

cumplen con los requisitos establecidos en la metodología de esta investigación. Así, y en lo que respecta al séptimo arte nacional, Javier Elorrieta fue quien, en 1961, adaptó por primera vez la obra de 1911. En este sentido, el cineasta orienta el argumento base hacia el melodrama musical, un género influenciado por el cine de cuplés de la época.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1961, se debe destacar el trabajo realizado por José María Elorrieta, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, Elorrieta contó con la ayuda de H.S. Valdés y José Antonio Verdugo a la hora de redactar dicho documento. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Modesto Rebollo, Pablo Ripoll y Gaby Peñalba fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. En cuanto al elenco actoral, la cinta de 1961 estuvo protagonizada por Lina Rosales, Soledad Mirando, Jaime Avellán, Antonio Garisa, Katia Loritz, Lina Yegros y Tota Alba, entre otros.

Con esta obra, Elorrieta presenta un drama religiosos rodado en color y con una duración de 93 minutos. En lo que respecta a la producción de esta obra, la empresa Cooperativa Cinematográfica Unión fue la encargada de llevar a cabo este proyecto; mientras que la distribución del *film* estuvo en mano de Cinedía.

Profundizando en el argumento de la película de 1961, y debido a que este nuevo largometraje narra los mismos acontecimientos que la pieza teatral de referencia escrita por María de la O Lájarraga, esta investigación ha decidido suprimir el resumen narrativo de dicha obra para evitar caer en la reiteración de contenido.

Antes de proseguir con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1961, lo que permite realizar un visionado directo y personal del material filmado. De este modo, se ha podido comprobar que Elorrieta narra una historia carente de acción y conflicto, centrada en las emociones, la maternidad y la vida en un convento de clausura. En este sentido, el cineasta muestra a un grupo de mujer que no

[278] Cabe señalar que la adaptación cinematográfica realizada por el propio Gregorio Martínez Sierra en 1941 no será analizada en esta investigación debido a que dicha cinta fue rodada en Argentina y, además, es considerada una película argentina.

pueden ser madres, y que deciden hacerse cargo de una pequeña que ha sido abandonada a su suerte a las puertas de su convento.

Con esta primera adaptación nacional de la obra teatral de 1911, este director presenta una película amable y, como señala el investigador Fernando Méndez-Liete (1965) en su libro *Historia del cine español. Vol II*, con la que "quiso dar un nuevo giro al archiconocido asunto" (p. 478). Para ello, el madrileño realiza un guión que "no ha sido trazado con la necesaria escrupulosidad, ya que ni siquiera intenta soslayar su presencia teatral" (p. 478), y en el que "se conserva el espíritu de la obra y subsiste íntegro su bellísimo diálogo" (p. 478).

Sin embargo, la profesora e investigadora Barbara Zecchi (2012), autora del libro *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, sostiene que "parte del mensaje de la obra original ha sido neutralizado" (p. 307) con el fin de "generar un contexto en el que desarrollar una película de amor al uso" (p. 307). Además, Zecchi (2012) también afirma que dichas modificaciones estaban vinculadas con "la mutilación social del franquismo, de la necesidad de llenar el terrible silencio con canciones vacuas y alegría impostada" (p. 310). Por este motivo, y como ya se ha comentado anteriormente, "el concepto de hermandad de mujeres y maternidad que ofrecía el original queda neutralizado" (p. 313).

En definitiva, cabe señalar que José María Elorrieta debe realizar actualizaciones en el argumento base de la obra de teatro de referencia atendiendo a la situación política, social y cultural de los años 60. Así, se incorpora la enorme evolución social y política ocurrida desde el estreno de la pieza teatral en 1911 hasta dicha adaptación. Sin embargo, estos cambios se realizan siempre dentro de los límites marcados por el régimen franquista.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomas analiza en el diario *La Vanguardia Española* (09/02/1962) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha crítica, este experto fílmico afirma que este nuevo largometrajes es una "trasposición a la pantalla de la famosa comedia de Martínez Sierra "Canción de cuna"" (p. 26). No obstante, y a pesar de que "el realizado ha procurado mantener casi literalmente la línea argumental, los resultados han sido algo diferentes" (p. 26). De este modo, Martínez Sierra asegura que "el "shock" emocional que nos produce el film es mucho menor que el que produjera la comedia en su tiempo. (Además), una cierta frialdad del ritmo narrativo, que se ciñe excesivamente a la urdimbre escénica, ha hecho que se evapore una parte de su fuerza dramática" (p. 26).

Por otro lado, y en lo que respecta a los aspectos positivos del *film*, Martínez Tomas alaba el trabajo interpretativo del elenco actoral, la "bella y resplandeciente plasticidad (del largometraje), los bellos escenarios naturales en que la acción transcurre y la revalorización de un cierto número de figuras […] que en el teatro lucían mucho menos" (p. 26). Además, esta publicación también incide en la sencillez de la historia narrada y en el "delicado patetismo" (p. 26) con el que Elorrieta recoge los acontecimientos del *film*.

Continuando con las valoraciones cinematográfica de la película a estudio, el diario *ABC* (14/12/1961) califica esta obra como "una delicada y bien cuidada adaptación de la gran comedia de Martínez Sierra" (p. 43). No obstante, este periódico también señala que dicho largometraje "difiere bastante del desarrollo teatral (en) la intervención de ciertos personajes creadores de un clima artificioso o acomodativo" (p. 43).

Por otro lado, esta critica cinematográfica alaba que el nuevo *film* de Elorrieta respete "el bello y emotivo diálogo" (p. 43) de la pieza teatral de referencia y lo haga "con rotunda y precisa exactitud, no exenta del adecuado ambiente, para que el transcurso descriptivo adquiera caracteres de autenticidad" (p. 43). De este modo, y como señala este diario, se demuestra "la grandeza discursiva de "Canción de cuna" y la exquisita sensibilidad de las situaciones y escenas que hicieron mundialmente famosa la producción primigenia" (p. 43). Finalmente, esta publicación también alaba el trabajo interpretación de las actrices y actores partícipes en la obra ya que considera que aportaron matices y detalles a la narración.

Por otro lado, en 1994, el director, productor y guionista José Luis Garci estrena su nueva película titulada *Canción de Cuna*. Esta obra, un melodrama religioso protagonizado por Fiorella Faltayano, Amparo Larrañaga y Maribel Verdú, basa su argumento en una pieza teatral titulada de igual forma y escrita por María de la O Lejárraga en 1911. Con esta obra, Garci realiza la segunda adaptación nacional de la obra teatral de referencia, trasladando de nuevo a la gran pantalla la historia de un grupo de monjas que cuidan a una pequeña niña abandonada.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe señalar el trabajo realizado por José Luis Garci, director, guionista, productor y montador de este nuevo proyecto cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, el cineasta madrileño contó con la ayuda de Horacio Valcárcel. Atendiendo al resto de

departamento, Manuel Balboa, Manuel Rojas, Miguel González Sinde[279] y Gil Parrondo fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados utilizados en el *film*, respectivamente. Por último, la obra de 1994 estuvo protagonizada por Fiorella Faltoyano, Amparo Larrañaga, Maribel Verdú, Alfredo Landa, Carmelo Gómez, María Massip, Virginia Mataix, Diana Peñalver y María Luisa Ponte, entre otras.

Con esta obra, Garci presenta un melodrama religioso rodado en color y con una duración de 101 minutos. En lo que respecta a la producción de esta obra, las empresas encargadas de llevar a cabo este nuevo proyecto cinematográfico fueron Canal +, Nickel Odeón Dos y TVE.

En otro orden de cosas, y atendiendo al argumento de esta cinta, se debe señalar que Garci mantiene fielmente la historia narrada en la obra teatral de referencia. De este modo, y para evitar una reiteración innecesaria de contenido, esta tesis doctoral omitirá la sinopsis de dicha película.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar a través del visionado directo de la cinta a estudio, Garci apuesta por una película carente de acción y conflicto, ya que todo el protagonismo recae en los sentimientos, el melodrama y los silencios. Además, este cineasta evita introducir dobles lecturas o tramas complejas, incidiendo en la sencillez de la historia original, un matiz característico de la misma.

No obstante, y atendiendo a la estructura narrativa, se debe señalar que Garci otorga una mayor importancia a la despedida de Teresa y reduce las imágenes vinculadas a su niñez en el convento. Además, este cineasta también suprime las canciones de la película original ya que busca una estética contenida donde poder recrearse en lo íntimo frente al folclore mostrado en el *film* de 1960. Así, cabe destacar que el director cuida la ambientación empleada en la obra, los decorados, el vestuario y el *atrezzo* utilizado, logrando una atmósfera solemne y nostálgica. De este modo, Garci potencia los mensajes que transmite con esta historia, incidiendo en la amistad, la ternura y la felicidad en una vida sencilla.

[279] En lo que respecta al montaje de esta largometraje, Garci y González Sinde serán los encargados del mismo, participando ambos en dicho proyecto.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista César Santos Fontenla analiza, en el diario *ABC* (17/04/1994), la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto cinematográfico no duda en insinuar que esta cinta puede ser probablemente la "mejor y más arriesgada película hasta la fecha, […] en la que no se sabe si admirar más la magistral puesta en escena, la irresistible emotividad o el soberbio trabajo de siete maravillosas actrices " (p. 103). Además, Santos Fontenla afirma que el nuevo trabajo de Garci es "fiel al texto de partida sin […] dejar de hacerlo propio. Conservando e incluso potenciando, su carácter de melodrama, pero sin caer en el folletín" (p. 103).

Por otro lado, esta periodista también alaba el trabajo interpretativo del elenco actoral, la forma en la que transmiten las vivencias de sus personajes, sus registros interpretativos, los matices descritos en ellos y la utilización adecuada que hace Garci de diálogos "magistrales" (p. 103).

En otro orden de cosas, y antes de continuar con las reseñas cinematográficas relacionadas con el *film* de 1994, esta investigación debe detenerse en la desconfianza que muestran los expertos de la época ante la vuelta de Garci a la gran pantalla tras siete años sin dirigir ninguna obra cinematográfica, y las dudas cosechadas al regresar con una nueva adaptación de la pieza teatral *Canción de cuna* (María de la O Lejárraga, 1911). Así, este trabajo tan personal y contrapuesto a lo realizado hasta la fecha por el cineasta madrileño, despertó incredulidad e inquietud en mucho ámbitos.

Prosiguiendo con la prensa de la época, el periodista Lluís Bonet Mojica, del diario *La Vanguardia* (27/04/1994), afirma que "la película podía resultar chirriante, ser un melodrama decididamente grotesco. En cambio, la capacidad visual de Garci, su clasicismo y su soberbia de actrices […] convierten (esta cinta) en una obrita maestra" (p. 46).

Por otro lado, y a pesar de las dudas despertadas, la película de 1994 obtuvo buenas críticas por parte de los expertos cinematográficos y el apoyo del público, tanto a nivel nacional como internacional. En lo que respecta a los festivales, dicho largometraje consiguió cuatro Premios Goya[280] y cinco medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos. Además, también logró el Gran Premio Especial del Jurado, la Mejor Dirección Artística y el

[280] Se debe señalar que la obra de 1994 estuvo nominada en seis categorías más, en las que no obtuvo el galardón.

Premio Ecuménico[281] en el Festival de Montreal 1994 y fue elegida por la Academia de las Ciencias y Artes Cinematográficas como candidata española al Oscar.

Una vez finalizado el análisis individual de cada obra, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estas dos películas guardan grandes semejanzas, ya que ambas fueron rodadas color, pertenecen al cine sonoro nacional, se encuentran categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y basan su argumento en una pieza teatral común. Sin embargo, y en lo que respecta a la duración del metraje, la cinta de 1994 es mayor que la obra original.

Por otro lado, cabe señalar que estos dos largometrajes transcurren en la misma época, situando la acción a finales del siglo XIX. De este modo, ambas cintas también utilizan localizaciones similares, desarrollándose dentro de un convento de clausura, así como en el jardín y el huerto propiedad de las monjas. Por otro lado, y en lo que respecta a la estructura narrativa, estas dos películas muestran los acontecimientos de una forma cronológica y lineal, incorporando ciertas elipsis temporales que permiten al espectador conocer el crecimiento de la joven protagonista.

Atendiendo a los personajes principales, ambas obras están protagonizadas por don José, sor Marcela, la madre vicaria, madre Teresa, sor Juana y Teresa. Por otro lado, cabe destacar que la cinta de 1994 elimina la presencia de Elena, don Pedro y Delia, e incorpora a la madre priora. Además, y como se ha podido comprobar, la nueva película de José Luis Garci modifica el nombre de Antonio, quien pasa a llamarse Pablo.

Profundizando en las semejanzas argumentales, estas dos cintas narran una misma historia, ya que ambas narraciones mantienen los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia, respetando así el esquema narrativo base de la obra de 1911. También se debe señalar que ambas cintas cuentan con escenas, diálogos, situaciones y acontecimientos idénticos. De este modo, Elorrieta y Garci cuentan la historia de Teresa, una joven abandonada a las puertas de un convento poco después de nacer. Tras las dudas iniciales, las monjas de clausura deciden hacerse cargo de la pequeña criatura. Teresa es criada por las

[281] Premio que concede un jurado formado por católicos, protestantes y cuáqueros.

monjas gracias a la ayuda de don José, el médico de la zona que decide adoptarla. Con el paso del tiempo, ella crece y la vida en el convento no le es suficiente. Así, un día, la protagonista conoce a Antonio/Pablo, un chico del que rápidamente se enamora. Finalmente, Teresa abandona el lugar para casarse con su enamorado, dejando una gran tristeza y melancolía entre las monjas que cuidaron de ella.

Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas de la película original omitidas en este nuevo metraje, Garci suprime los celos y las inseguridades que tiene Teresa respecto a Antonio/Pablo, ya que el cineasta madrileño elimina de su historia la presencia de Elena, una joven con la que el muchacho tontea en la cinta original. De este modo, y ante dicho cambio, Teresa no llega a querer ser monja, una decisión sí se contempla en la obra original y que Garci obvia por completo. Además, esta película también excluye de su historia la fiesta a la que don José y Teresa acuden, y las escenas musicales de la joven.

Atendiendo a los cambios narrativos, se debe señalar que las únicas modificaciones incorporadas están relacionadas con el enamoramiento de la pareja protagonista, ya que en la obra de 1994 aparecen nuevas formas de seducción y distintas situaciones entre Teresa y Antonio/Pablo. Por último, y en lo que respecta a las incorporaciones argumentales llevadas a cabo en la nueva cinta de José Luis Garci, se ha podido comprobar que únicamente se introducen las escenas de preparación del futuro vestido de novia de Teresa y el fallecimiento de la Madre Teresa.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y como se ha podido comprobar, estas dos obras narran una misma historia ya que las alteraciones narrativas recogidas anteriormente no modifican el mensaje de la película. De este modo, se establece que la película de 1994 dirigida por José Luis Garci es un *remake* puro de la cinta de 1961 filmada por José María Elorrieta.

A tiro limpio

- Original: *A tiro limpio*[282] (Francisco Pérez-Dolz, 1963)
- Primer *remake*: *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996)

En 1963, el director y guionista madrileño Francisco Pérez-Dolz estrena su nueva película titulada *A tiro limpio*. Con esta obra, un *thriller* policiaco protagonizado por José Suárez, Luis Peña y Carlos Otero, el cineasta debuta en el mundo del séptimo arte español. Cabe destacar que la carrera como director cinematográfico de Pérez-Dolz será breve, contando con tan sólo cuatro obras[283]. En este sentido, el investigador Augusto M. Torres (2004), autor del libro *Directores españoles malditos*, asegura que la cinta de 1961 es la mejor obra del madrileño, a pesar de estar "demasiado manipulado por la censura del general Franco" (p. 262).

Por otro lado, y como señala Ángel Comas (2005) en su libro *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, La Guerra Civil i el Franquisme. (1930 - 1975)*, esta cinta es "uno de los filmes más emblemáticos del género criminal barcelonés, a pesar de su bajo presupuesto y la autocensura de los productores" (p. 33). Además, Comas afirma que este *film* "utiliza preferentemente los exteriores, lo que le da en algunos momentos un aire casi documental, y no renuncia a profundizar en la problemática personal y social de los delincuentes" (p. 33).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Pérez-Dolz, director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, el cineasta madrileño contó con la ayuda José María Ricarte y Miguel Cussó. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Federico Martínez Tudó, Francisco Marín, Teresa Alcocer y Juan Alberto Soler fueron los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la cinta respectivamente. Además, la obra de 1964 estuvo protagonizada por José Suárez, Luis Peña, Carlos Otero, Joaquín Navales, Gustavo Re, María Julia Díaz, Pedro Gil y Carolina Jiménez, entre otros.

[282] Inicialmente, la nueva obra Pérez-Dolz iba a titularse *Los resentidos*. Sin embargo, dicha narración modificó su título por el *Encuentro con la muerte*, hasta que finalmente se presentó a los espectadores, de forma definitiva, como *A tiro limpio.*
[283] Como director, Francisco Pérez-Dolz realizado dos películas después de *A tiro limpio* (1963). Ese mismo año dirige *El mujeriego* (1963) y, dos años después, *Gedeón y Sansón* (1965).

Con esta obra, Pérez-Dolz presenta un *film* policiaco, rodado en blanco y negro, y con una duración de 86 minutos. En lo que respecta a la producción de la obra de 1964, esta película estuvo a cargo de la empresa Balcázar Producciones Cinematográficas; mientras que la distribución fue realizada por la compañía SC Entertainment.

Profundizando en el argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, Pérez-Dolz narra la historia de Román, un joven al que quieren fichar para su banda de ladrones Martín y Antoine, dos comunistas a los que él conoce y que regresan de Francia. Estos le ponen como condición que consiga armas y un cuarto integrante, para así cometer nuevos crímenes por la ciudad de Barcelona. Para ello, Román convence a Picas, un antiguo atracador retirado que no duda ante la posibilidad de ganar dinero fácil. Tras varios atracos, la Policía comienza a cercarlos gracias a que un agente reconoce a Picas. Finalmente, entre los atracadores surgen discrepancias y conflictos que acaban en sangrientas luchas internas.

Antes de continuar con el estudio de este *film*, se debe señalar que actualmente la cinta de 1964 cuenta con ejemplares conservados, lo que permite el visionado directo del contenido filmado por el cineasta madrileño. De este modo, esta investigación podrá profundizar en los aspectos técnicos, artísticos y argumentales de dicha cinta.

En otro orden de cosas, y como se ha podido comprobar a través de la sinopsis argumental de esta obra, Pérez-Dolz introduce al espectador en un mundo de atracos, delincuencia, traiciones y venganzas. En ella, el cineasta narra de forma lineal y cronológica, los robos que comete una banda de delincuentes, los ajustes de cuentas que se producen entre los malhechores y la actuación policial. Además, y como recoge el investigador Esteve Riambau (1997), en este largometraje "apenas aparecen personajes colaterales […] que distraigan la atención de los cuatro protagonistas en su lucha contra la sociedad, contra la Policía y contra ellos mismos (p. 536).

Continuando con el estudio de este *film*, y profundizando en el género cinematográfico al que pertenece, Pérez-Dolz no duda en combinar elementos policiacos con situaciones características del cine negro, respetando así la estética base del metraje. De este modo, la cinta de 1963 se desarrolla por lugares y situaciones propias de este género, como son las reuniones de la banda de atracadores, la planificación del golpe, el éxito al obtener el

botín, las complicaciones posteriores, los disparos, las tradiciones y las persecuciones de los delincuentes a manos de la Policía.

Por otro lado, el cineasta madrileño busca el realismo en sus imágenes, transmitiendo dicha sensación a lo largo de todo el largometraje. Para ello, este realizador rueda su película en blanco y negro, juega con las sombras y con el poder de los sonidos extradiegieticos presentes en la obra. En este sentido, y atendiendo a los elementos realista del *film*, Pérez-Dolz no duda en retratar la Barcelona de los años 60, ubicando a sus personajes por las calles de la Ciudad Condal, el metro, los mercados, los barrios pobres o el puerto. Así, se puede considerar que la utilización de todos estos elementos incorporan un cierto tono documental al metraje.

Profundizando en el guión de esta cinta, el investigador Augusto M. Torres (1997) asegura en su libro *El cine español en 119 películas* que en este largometraje "no es difícil adivinar un trasfondo político que prácticamente ha desaparecido a manos de la censura del general Franco" (p. 221). En este sentido, Torres recoge en su investigación ciertos acontecimientos o situaciones poco habituales en el cine de la época, pero que sí están presentes en esta nueva cinta:

> En un determinado momento se habla de Touluse, uno de los protagonistas es francés y otro ha pasado cuatro años en la cárcel por un robo y tiene escondidas unas ametralladoras, además de que llega a insinuarse que un viejo secundario es de izquierdas y está relacionado con el protagonista, elemento que hubiese enriquecido mucho la situación y habría explicado la relación existente entre los protagonistas, además de justificar el pesimismo de los personajes, en particular, y de la película, en general (p. 222).

De este modo, y tras el visionado directo de la obra, se ha podido comprobar que el guión de la cinta de Pérez-Dolz no duda en reflejar ciertos aspectos controvertidos para el régimen, como es el uso del catalán, algo poco común durante el régimen franquista. Por otro lado, aparecen escenas con ciertas insinuaciones homosexuales y se incorpora una gran violencia en otras tramas, llegando a mostrar el asesinado explícito de dos Policías a manos de la banda de ladrones.

Sin embargo, cabe destacar que la censura de la época elimina dos escenas del guión original. Gracias a los informes censores y al estudio que el profesor e investigador Francesc Sánchez Barba (2007) publica en el libro *Bruma del franquismo: el auge del cine negro español (1950 – 1965)*, se ha podido conocer que la película Pérez-Dolz tuvo que suprimir "una panorámica del cuerpo de Antoine y una caída de la combinación de Marisa en la cama. La exposición del cuerpo de Antoine muerto no será, como pretendía, un plano medio o general" (p. 419).

En otro orden de cosas, se debe señalar que la obra de 1964 obtuvo una escasa distribución, ya que su estreno se produjo en verano, en un programa doble, dificultando que el espectador de la época se interesase por dicha historia. Sin embargo, y con el paso del tiempo, la cinta de Pérez-Dolz se ha llegado a convertir en una película de culto y un gran referente del cine negro/policiaco del séptimo arte nacional.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (04/09/1963) publica una breve reseña cinematográfica de la cinta a estudio. En este artículo, firmado con las iniciales A.M.T, se describe el largometraje de 1964 como "un film que reproduce escenas de una Barcelona suburbana y malviviente, que pasa por momentos de una cierta intensidad dramática" (p. 25). Además, se afirma que la cinta fue "realizada con notoria pericia" (p. 25).

Antes de continuar con el estudio la obra de 1996, esta investigación debe señalar que no se han encontrado más noticias, críticas o reportajes vinculados con la cinta de Francisco Pérez-Dolz analizada anteriormente. Esto se puede deber a que la película contó con una escasa distribución lo que provocó que el público de la época no llegase a interesarse en ella.

Por otro lado, en 1996, el director y guionista madrileño Jesús Mora estrena su nueva película titulada *A tiro limpio*. Esta obra, un cinta policiaca protagonizada por Toni Cantó, Adolfo Fernández y Roman Luknár, basa su argumento en el *film* de 1964 titulado de igual forma y dirigido por Francisco Pérez –Dolz. Cabe destacar que se trata del primer largometraje de ficción que el madrileño realiza como director cinematográfico[284].

[284] No obstante, en 1987, Mora estrena un breve cortometraje de comedia titulado *Si lo sé, no vengo*, con el que este cineasta comienza su carrera en el séptimo arte nacional.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1996, se debe destacar el trabajo realizado por Jesús Mora, director de este nuevo proyecto cinematográfico. En lo que respecta a los guión de este *film*, José Ángel Esteban y Carlos López fueron los encargados de la redacción del mismo. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Caelo del Río, Federico Ribes e Iván Aledo fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de la obra respectivamente. Además, la cinta de 1996 estuvo protagonizada por Toni Cantó, Adolfo Fernández, Roman Luknár, Luís Rodriguez, Laura Pamplona, Diana Peñalvar, Francesc Orella y Daniel Martín, entre otros.

Con esta nueva película, Mora presenta una obra policiaca rodada en color y con una duración de 87 minutos. En lo que respecta a la producción de este proyecto cinematográfico, la empresa encargada de la misma fue Sociedad de Estudio y Desarrollo Audiovisual S.L.

Profundizando en el argumento de este *thriller* policiaco dirigido por Jesús Mora, se debe señalar que éste refleja fielmente el argumento base narrado en la película original. Por lo tanto, y para evitar caer en una reiteración de contenido, esta investigación no recogerá dicha sinopsis. Sin embargo, esta tesis doctoral sí incidirá en aquellos elementos diferenciadores entre ambas obras como son el cambio de localización y el periodo temporal en el que transcurren estas dos películas. En este sentido, Mora actualiza la historia original, trasladándola al presente y ubicándola en tierras de Canarias, mientras que el film de 1965 tiene lugar en la Ciudad Condal de los años 60.

En otro orden de cosas, y a diferencia del largometraje dirigida por Francisco Pérez-Dolz, esta película trata todos aquellos temas que, debido a la censura franquista, en la obra original únicamente podían ser intuidos. De este modo, Mora presenta una película de atracadores, con elementos sociales y un llamativo componente LGTBI. Además, el cineasta incide en el deseo de los protagonistas por tener una vida acomodada y sin preocupaciones, a pesar de que para ello tengan que recurrir a la delincuencia. Por último, y debido a la evolución de la situación política, la obra de 1996 elimina las connotaciones anarquistas presentes en la cinta original.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario de *ABC* (12/06/1998) recoge una breve reseña cinematográfica en la que se explican diversos aspectos de la cinta a estudio en este epígrafe. En dicho reportaje se afirma que la obra de 1996 es "un *remake* del filme del mismo

título dirigido por Francisco Pérez Dolz en 1963" (p. 118). Con esta categorización, se establece una vinculación con la película de principios de los años 60.

Además, y según unas declaraciones del propio director recogidas en dicho artículo, Mora tenía un gran interés y fascinación por el trabajo de Pérez-Dolz, ya que en él veía un *film* "moderno, duro, fatalista y con garra" (p. 118). Profundizando en este aspecto, este cineasta asegura que lo que más le llamó la atención fue "la lucha por superar un destino férreamente marcado" (p. 118). Por esto motivo, Mora lleva de nuevo a la gran pantalla la historia narrada en película de 1963, y con ella realiza un largometraje "donde los hombres dominan la acción" (p. 118).

Por otro lado, y como señala *La Vanguardia Española* (04/02/1999) el director de esta cinta "no se ciñó enteramente a la película original, sino que la puso al día, incorporándole nuevo escenarios o hallazgos narrativos de otros directores de cine policiaco" (p. 10).

Una vez finalizado el análisis individual de cada obra, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre estas dos cintas con el objetivo de establecer si se produce, o no, de la práctica cinematográfica a estudio en esta investigación. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos obras cuentan con ciertas diferencias, ya que Jesús Mora incorpora el color a su metraje. Sin embargo, ambas películas se encuentran dentro del cine sonoro español, pertenecen al mismo género cinematográfico y tienen una duración similar.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, cada una de estas cintas transcurren en la época en la que fueron filmadas. Así, en los más de treinta años de diferencia entre una y otra, se ve una clara evolución social, cultural y política. En este sentido, el *film* de 1996 introduce la historia original en una nueva atmósfera centrada en los años 90. Gracias, entre otras cosas, a que la obra carece de las limitaciones de la censura franquista, se muestra una sociedad más actual y moderna. Incluso, como ya se ha comentado anteriormente, se refleja la orientación sexual de ciertos personajes de forma más abierta y se elimina la tensión política de la obra original.

No obstante, y a pesar de los cambios estéticos y visuales presentes en ambas cintas, estas dos obras continúan narrando la historia de varios jóvenes de clase media que desean

mejorar su nivel de vida y para ello no dudan en recurrir a la delincuencia como una vía rápida para alcanzar sus sueños. De este modo, Pérez-Dolz y Mora incorporan a sus narraciones atracos, drogas, disparos, persecuciones y asesinatos.

En lo que respecta a la estructura narrativa de estas dos películas, ambos directores muestran una película lineal y cronológica, carente de saltos en el tiempo, y a la que se le incorporan pequeñas elipsis temporales. De este modo, el espectador tiene la posibilidad de comprender mejor la historia.

Profundizando en los personajes principales, ambas obras están protagonizadas por Román, Marisa, Martín y Picas. Además, estas cintas también muestran a la madre de Picas y al padre de Román. Por otro lado, señalar que Jesús Mora suprime la presencia de la hermana de Román, y modifica los nombres de Antoine y María, quienes pasarán a llamarse Nuno y Mónica. En lo que respecta a las incorporaciones, la película de 1996 cuenta con Emilio, Fito y Julia.

Atendiendo a las semejanzas, esta dos obras recogen una misma historia ya que los acontecimientos base establecidos en la cinta original de 1964 permanecen invariables en ambas narraciones. En este sentido, se ha podido comprobar que estos dos cineastas utilizan una misma estructura argumental sobre la que se sustentan todos las situaciones filmadas en ellas. Así, ambas cintas narran la historia de un grupo de jóvenes que deciden formar una banda y cometer actos delictivos. Tras varios hurtos pequeños, la organización desea cometer un gran robo. No obstante, la cosa se complica, y los atracadores empiezan a pelearse y a traicionarse entre sí. Finalmente, todos los protagonistas fallecen sin lograr su sueño de una vida mejor. Además, estas dos películas también muestran la historia de amor entre Marisa y Román; la relación homosexual entre Antoine/Nuno y Martín, y los malos vicios de Picas.

En lo que respecta a las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, Mora suprime la trama de la hermana de Román, los diálogos en catalán de varios de los personajes, los temas o situaciones políticas y se omite el reconocimiento del cuerpo de Picas en el forense. Profundizando en los cambios narrativos, y como se ha comentado anteriormente, la película de 1996 modifica la ciudad donde transcurren los acontecimientos, trasladando la acción principal a Las Palmas de Gran Canarias. Además, Román pasar a ser responsable de una fábrica de hielos y no de unos lavaderos como en la cinta original, y Picas cambia las drogas por el alcohol.

Continuando con estas modificaciones, esta nueva película también cambia el robo inicial en un banco por un supermercado y otorga una mayor importancia a Mónica, mujer de Picas, entregándole a ella el dinero robado y no a la madre de éste. Por otro lado, se muestra de una forma más directa la relación homosexual entre los Antoine y Martín. En cuanto al segundo gran robo, Jesús Mora decide que los protagonistas roben en un concierto y no una casa de apuestas. De este modo, el cineasta presenta un plan mucho más preparado ya que Román y Picas se hacen pasar por Policías que van a por la recaudación de las taquillas, mientas que Nuno bloquea el tráfico y Martín disfruta de una cena con la dueña del lugar donde se celebra el concierto. Por último, este nuevo largometraje también cambia la forma en la que mueren ciertos personajes. Así, en la película de 1996, Martín no ahoga a Picas, sino que le dispara; Román no mata a Antoine/Nuno, lo hace Martín; y el protagonista fallece en el puerto y no en el andén del metro de Barcelona.

Atendiendo a las incorporaciones, la película de 1996 cuenta con nuevas escenas en la comisaría, una mayor investigación por parte de la Policía y se muestran más momentos de amor y cariño entre la pareja protagonista. Además, esta cinta también introduce una trama familiar ausense en la película original y vinculada al personaje de Martín, que presenta a su primo y a la mujer de éste. Continuando con las nuevas aportaciones, Mora incorpora escenas en la discoteca de Fito, explica la mala relación que Martín tiene con su familia y se introduce la futura compra de un barco por parte de Román.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que ambas cintas narran una misma historia a pesar de la actualización temporal que existe entre ambas y las pequeñas modificaciones secundarias que se incorporan en este nuevo metraje. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, dichas diferencias narrativas no interfieren en el mensaje narrativo de la obra original, ya que no alteran la estructura base que ambos cineastas utilizan en sus películas. Por lo tanto, se establece que la cinta de 1996 dirigida por Jesús Mora es un *remake* semipuro ampliación de 1964 rodado por Francisco Pérez-Dolz.

La Celestina

- Original: *La Celestina* (César Fernández Ardavín, 1969)
- Primer *remake*: *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996)

En 1969, el director y guionista madrileño César Fernández Ardavín[285] estrena su nueva película titulada *La Celestina*. Esta obra, un drama romántico protagonizado por Julián Mateos, Elisa Ramírez y Amelia de la Torre, basa su argumento en una de las novela más famosas de la literatura española titulada de igual forma y escrita por Fernando de Rojas en 1499. Por otro lado, cabe destacar que este proyecto cinematográfico es una coproducción hispano alemana.

Atendiendo a la novela de referencia, y a pesar de las innumerables investigaciones vinculadas a ella, este epígrafe tan sólo centrará su estudio en el argumento de la misma y no en los distintos tipos de adaptación que cada cineasta hizo con dicha novela, ya que el objetivo de esta tesis doctoral es el analizar el concepto de *remake* cinematográfico y no del proceso de adaptación. En este sentido, se debe señalar que la pieza literaria de referencia en este epígrafe es una novela titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, una obra estructurada en 16 actos y atribuida al escritor toledano Fernando de Rojas. No obstante, dicha composición se remonta a los últimos años del siglos XV, en concreto, al primer ejemplar conservado data de 1499. Por otro lado, se ha podido comprobar que existe una segunda versión titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* publicada en torno a 1506 y que cuenta con 21 actos.

Continuando con el estudio de *La Celestina*, forma cotidiana con la que actualmente se conoce a la obra de Fernando de Rojas, dicha novela se desarrolla en torno a dos pilares fundamentales: el amor y la muerte. Atendiendo a estos elementos, la pieza comienza mostrando los sentimientos amorosos que existen entre los jóvenes protagonistas, y concluye con el fallecimiento de gran parte de sus personajes (Celestina, Tristán, Sosia, Calisto y Melibea). Profundizando en estos aspectos y como señala la investigadora María del Pilar Puig Mares (1999):

> *La Celestina* es obra fronteriza entre dos tiempos, la Edad Media y el Renacimiento, por ello participa cabalmente de los conflictos generados por esta

[285] En la obra de 1969 el cineasta aparece con el nombre de César Ardavín, utilizando únicamente su segundo apellido.

> crisis, así como de las cualidades, literarias y espirituales, peculiares de ambos tiempos: su temática, ideología y rasgos de conducta de sus personajes, lo confirman (p. 6).

En lo que respecta al argumento narrativo de esta obra literaria, Dorothy Sherman (1969), autora de la edición de 1969 de la obra de Fernando Rojas (1499), resume, de la siguiente forma, esta famosa historia de amor:

> Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre, Pleberio, y de su madre, Alisa, muy amada.
>
> Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito de ella, entreviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados, y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que les ministraron, en amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea (p. 45).

En relación al recorrido de la novela por el séptimo arte nacional, el investigador y profesor Rafael Utrera (2007) puntualiza que "ni una sola versión en treinta años de cine mudo y dos sonoras parecen un saldo excesivamente escaso para una obra de semejante popularidad y prestigio" (p. 15). Por el contrario, y en lo que respecta al terreno teatral, esta pieza ha contado con múltiples adaptaciones sobre las tablas de los escenarios. La primera de ella se produjo en 1940 bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, llegando a mantener el interés del público hasta la actualidad.

Como se ha comentado anteriormente, la primera adaptación nacional de la novela de Fernando de Rojo fue realizada por el cineasta madrileño César Fernández Ardavín en 1969 y se trata de una coproducción hispano alemana. De este modo, Ardavín[286] es el primer director

[286] Se debe señalar que este director contaba con experiencia a la hora de adaptar a la gran pantalla grandes mitos de la literatura española ya que en 1960 estrenó una nueva versión cinematográfica de la novela *El Lazarillo de Tormes* (1554).

español que lleva a la gran pantalla la famosa historia de Calisto, Melibea y Celestina. Cabe destacar que para la realización de esta obra, y como señala el profesor e investigador Rafael Utrera (2007), se contó con el asesoramiento literario "del profesor Manuel Criado de Val" (p. 28).

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva obra, se debe destacar el trabajo realizado por César Fernández Ardavín, director, guionista, productor y miembro importante de la dirección de arte de este *film*. En lo que respecta al resto de departamentos, Ángel Arteaga, Raúl Pérez Cubero y Petra de Nieva fueron los encargado de la música, la fotografía y el montaje, respectivamente. Atendiendo al elenco actoral, la cinta de 1969 estuvo protagonizada por Julián mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Úrsula Mellin, Eva Lissa y Konrad Wagner, entre otros.

Con esta obra, Ardavín presenta un drama romántico rodado en color y con una duración de 123 minutos. En lo que respecta a la producción de la cinta, y debido a que se trata de una coproducción hispano alemana, el *film* de 1969 fue llevado a cabo por empresas de los dos países. De este modo, Aro Films, Berlin Television System, Hesperia Films S.A, Manfred Durniok Filmproduktion y Quaron Films fueron las compañías encargadas.

Atendiendo al argumento de la obra a estudio en este epígrafe, se debe señalar que Ardavín mantiene y respeta fielmente la historia literaria de referencia, evitando realizar modificaciones o cambios llamativos. Por este motivo, y debido a que ambas piezas cuentan unos mismos hechos, esta tesis doctoral ha decido no incorporar la sinopsis argumental de la película de 1969 con el objetivo de evitar la reiteración de contenido.

Por otro lado, y en lo que respecta a la realización de esta obra, el cineasta madrileño presenta una película donde se combina el clasicismo y la modernidad bajo un llamativo tratamiento teatralizado de la obra, propiciado por la escenografía, los decorados, el vestuario y la fotografía de la cinta, ya que dichos elementos potencian la sensación de estar viendo una obra de teatro. Profundizando en estos aspectos, el investigador Rafael de España (2007) destaca la "estética pictórica" que busca el cineasta madrileño con el uso del color, pero critica que "los muy artificiosos decorados, -mal ensamblados con los exteriores naturales toledanos- y la mediocre resolución del color le daban (a la cinta) un tono muy envarado" (p. 23). Por su parte, el profesor Rafael Utrera (2007) considera que la combinación de los elementos externos "propios de una indefinida ciudad de abundantes torres catedralicias,

entoldadas más por necesidad de ocultar lo inverosímil que por dar ambiente a lo coetáneo, con los interiores exigidos por la argumentación" (pp. 29 – 30) guardan una gran relación con "la pintura del cuatrocento italiano" (p. 30).

En lo que respecta al contenido narrado en esta película, Ardavín se encontró con "una censura de aparente flexibilidad en lo sexual aunque se mantiene cerrilmente cicatera en lo político o religioso" (Utrera, 2007, p. 30). Debido a esta cierta permisividad, el público puede contemplar varias imágenes, de prolongada duración, del escote de Melibea, la pantorrilla de Areusa, un beso pasional entre los protagonistas y disfrutar, como señala Rafael de España (2007), de "la carga erótica implícita al texto de Rojas […] y que la censura no podía reprimir sin hacer ininteligible la intriga" (p. 23). No obstante, la cinta de 1969 no pudo hacer "referencia a la lascivia del eclesiástico o a tantos tejemanejes sobre una virginidad que nada tiene que ver con el dogma de fe" (Utrera, 2007, p. 31).

Atendiendo a los diálogos de la obra, Ardavín no duda en suavizar el contenido de la pieza literaria de referencia, eliminando todo el estilo farragoso de la época original pero manteniendo la esencia de la misma. Por último, esta investigación ha querido destacar que la obra de 1969 cuenta con pequeños rótulos sujetados por ángeles que anuncian el número del acto por el que va la narración.

Profundizando en la prensa de la época, el crítico Juan Peret Muntañola analiza para el diario *La Vanguardia Española* (16/05/1969) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto cinematográfico afirma que la película de Ardavín "ha tenido el valor de afrontar una postura estética, teatral y por supuesto cinematográfica totalmente personal, pero avalada por una indiscutible solidez erudita" (p. 52). Además, y atendiendo a la estética de la obra, Peret Muntañola no duda en señalar el tono teatral incorporado al metraje, llegando a calificar la obra de 1996 como "casi teatro filmado, lo cual representa cierta mente un grave inconveniente cinematográfico, pero una grata sorpresa teatral o artístico-literario" (p. 52). Por otro lado, este artículo también alaba la decisión del director madrileño por realizar "una reconstrucción histórico-estética" de la novela de referencia, en la que se ha contado "con un gusto exquisito, con un estudio admirable de la época que se refleja en la ambientación y con una idealización poética-romántica, a través de los decorados […] que resultan ciertamente sugeridores y atractivos" (p. 52).

Continuando con *La Vanguardia Española* (22/05/1969), el critico literario e historiado barcelonés Guillermo Díaz-Plaja asegura que nuevo trabajo del cineasta madrileño no guarda el sentido de la novela de referencia, ya que se "carga el acento en las escenas prostibularias, convierte a la vieja taimada, en una gozadora enfermiza de los placeres de los jóvenes, más que en una sórdida acumuladora de los tesoros que esos placeres le producen" (p. 13). Además, y continuando con las palabras de Díaz-Plaja, el catalán destaca como la pieza cinematográfica de 1969 deja en un segundo plano "la clave revolucionaria de la obra" (p. 13), al no otorgar toda la importancia requerida "a la imposición […] del derecho de dos enamorados al goce de la carne […] (y) a la decisión de Melibea de quitarse voluntariamente la vida" (p. 13).

En otro orden de cosas, el diario *ABC* (06/04/1969) también analizada, en una extensa y detallada crítica cinematográfica, la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este periódico alaba el trabajo del cineasta, asegurando que la película a estudio se trata de "una producción que honra a España" (p. 72), ya que con ella Ardavín logra "una bella obra, con buen gusto, un amor y una vocación que le ponen en un primerísimo puesto de nuestro cine, internacionalmente" (p. 72). Además, esta crítica cinematográfica también alaba los elementos incorporados al metraje, la forma en la que la obra trabaja con la luz huyendo de lo tenebroso y la correcta combinación de exteriores e interiores.

Por otro lado, dicho diario destaca las tramas de los personajes, el lenguaje empleado y los planos utilizados en el *film*, asegurando que en ciertas ocasiones se producen "una sucesión de cuadros primoroso, […] sin menoscabo de la acción que fluye por un cauce seguro" (p. 72). Por último, y continuando con los elogios publicados en este artículo, el periódico *ABC* también pone en valor la fotografía, los decorados y la interpretación de los actores protagonistas de esta obra.

En otro orden de cosas, en 1996, el director, escenógrafo y actor madrileño Gerardo Vera estrena su nueva película titulada *La Celestina*. Así, esta obra es una nueva versión cinematográfica de la famosa novela literaria titulada de igual forma y escrita por Fernando de Rojas en 1499. De este modo, Vera realiza la segunda adaptación nacional de dicha pieza, y en esta ocasión cuenta con actores y actrices de la talla de Penélope Cruz, Terele Pávez, Juan Diego Botto, Maribel Verdú y Jordi Molla, entre otros. Cabe destacar que, al igual que en la obra original de 1969, Gerardo Vera fue asesorado por el profesor Francisco Rico, quien además se encargara de redactar los diálogos complementarios de este *film*.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la cinta de 1996, se debe destacar el trabajo realizado por Gerardo Vera, director y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta a la redacción del guión de este *film*, dicho cineasta cuenta con la ayuda de Rafael Azona y Francisco Rico, con quienes redacta dicho documento. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, José Luis López Linares, Pedro del Rey y Alejandro Massó fueron los encargados de la fotografía, el montaje y la música de la película, respectivamente. Además, y como se ha comentado anteriormente, este largometraje fue protagonizado por Penélope Cruz, Terele Pávez, Juan Diego Botto, Maribel Verdú, Jordi MollÁ, Nancho Novo, Carlos Fuentes, Candela Peñas y Anna Lizaran, entre otros.

Con esta obra, Vera presenta un drama romántico rodado en color y con una duración de 109 minutos. En lo que respecta a la producción de la cinta, esta película estuvo a cargo de las empresas Sogetel, Lolafilms y Canal + España.

Profundizando en el argumento de esta obra, Gerardo Vera narra los mismos acontecimientos que la historia original escrita por Fernando de Rojas en 1499. De este modo, y debido a que el cineasta madrileño mantiene y respeta las tramas principales de la pieza literaria de referencia, se ha decidido no plasmar la sinopsis argumental de esta nueva adaptación con el objetivo de evitar caer en la reiteración de contenido, ya que no se estaría aportando ningún tipo información nueva.

En otro orden de cosas, y como se puede comprobar tras el visionado directo de esta obra, Gerardo Vera lleva de nuevo a la gran pantalla la famosa historia de amor con final trágico protagonizada por Calisto y Melibea. Profundizando en el enfoque aportado a esta nueva cinta, y como señalan los investigadores Josetxo Cerdán y Jaime Pena (2007), el trabajo de Vera se encuentra "entre el erotismo y el nuevo género teen" (p. 29). Para ello, este largometraje cuenta con jóvenes estrellas del panorama internacional, con el objetivo de atraer a las salas de cine al gran público. Además, y debido a que el *film* de 1996 carece de las limitaciones políticas y culturales que sufrió Ardavín durante el régimen franquista, el cineasta madrileño no duda en incorporar a su metraje desnudos, escenas de sexo y otros elementos que hubiesen estado censurados anteriormente.

Por otro lado, y atendiendo al guión de la cinta a estudio, Vera no duda en eliminar de su metraje la parte cómica y paródica del texto literario de referencia. De este modo, el cineasta madrileño decide enfocar su adaptación de una forma más seria y dramática, un tono

que mantendrá a lo largo de toda la historia.

Continuando con el estudio de esta obra, y en lo que respecta a los decorados utilizados en la obra, el profesor Rafael Utrera (2007) afirma que "no tienen específica significación y carecen de simbologías complementarias más allá de su mera funcionalidad" (p. 32). En este sentido, el cineasta madrileño suprime la teatralidad presente en la película original, mejorando los decorados utilizados en la obra y puliendo tanto el color de la imagen como el *atrezzo*.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Diego Muñoz publica en el diario *La Vanguardia* (26/08/1995) una entrevista al director de esta obra. En ella, Gerardo Vera afirma que la obra tiene "todo el perfume de la de De Rojo, además de su auténtica carga de sexualidad y brutalidad, ya que fue escrita desde el rencor" (p. 21). Finalmente, este cineasta también defiende que "en cuanto a posibilidades de traducción cinematográfica, 'La Celestina' es la obra cumbre de la literatura española" (p. 21).

Continuando con las palabras de este director, esta vez publicadas por José Arenas en el periódico *ABC* (03/11/1996), el santanderino sostiene que su intención "no ha sido reconstruir una obra del siglo VXI, sino reflejar un mensaje que sigue siendo actual, algo que no es frecuente" (p. 98), y esto se debe, según el cineasta, a que "la obra de Rojas […] estaba escrita desde un punto de vista distinto, desde la rebeldía y la transgresión" (p. 98). Además, Arenas califica esta narración como una película "vital brillante en luz y color" (p. 98).

Una finalizado el análisis individual de estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos películas guardan semejanzas ya que ambas fueron rodadas en color, pertenecen al cine sonoro nacional, basan su argumento en una pieza teatral común y se encuentran categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. Sin embargo, y en lo que respecta a la duración del metraje, la cinta de 1964 es mayor que la obra de 1996.

Por otro lado, cabe señalar que estos dos largometrajes transcurren en la misma época, ya que ambas historias tienen lugar a finales del siglo XV. Además, también se utilizan localizaciones similares como son las calles de la ciudad de Toledo y las viviendas de los

personajes protagonistas. No obstante, el enfoque que Gerardo Vera aplica a su obra es mucho menos teatral que la cinta original.

Profundizando en la estructura narrativa, estas dos cintas muestran los acontecimientos de forma cronológica y lineal, incorporando pequeñas elipsis temporales que permiten al espectador conocer el desarrollo de la historia de amor entre Calisto y Melibea. Sin embargo, Gerardo Vera muestra los hechos filmados de una forma más directa y dinámica, adecuando el contenido al público de la época.

Atendiendo a los personajes principales, estas dos obras no suprimen, cambian o incorporan a ningún personaje, ya que ambas mantienen, sin variación, a los mismo personajes descrito por Fernando de Rojas en su obra. Así, Melibea, Tristán, Sempronio, Elicia, Celestina, Pármeno, Crito, Lucrecia, Aureusa y Sosia, aparecen en ambos largometrajes.

Profundizando en las semejanzas narrativas, estas dos películas narran una misma historia ya que ambas utilizan un esquema narrativo común establecido previamente por la novela de referencia. En él, Fernando de Rojas marca unos acontecimientos claves que son respetados, con gran fidelidad, en estas dos adaptaciones cinematográficas. De este modo, Ardavín y Vega narran la historia de Calisto, un joven toledano que conoce a la bella Melibea, de quien se enamora al instante. Tras varios intentos de seducción, y ante el rechazo de la protagonista, el joven no duda en recurrir a los servicios de una vieja alcahueta llamada Celestina, quien embrujará a Melibea para que sucumba a los encantos del protagonista. A partir de ahí, los amantes comienzan a verse a escondidas y dan rienda suelta a su amor pasional, llegando a mantener relaciones sexuales. No obstante, y tras diversos encuentros furtivos, Calisto fallece al intentar huir de casa de la joven, un hecho que destroza a la protagonista, quien no duda en también quitarse la vida. Además, estas dos películas también muestran la vida de la vieja Celestina, sus negocios con dos de los criados de Calisto y la forma en la que este personaje fallece traicionada por sus compinches.

Por otro lado, y en lo que respecta a los cambios narrativos, Gerardo Vera realiza ciertas modificaciones entre las que destaca que los protagonistas ya se conocen al comienzo de la película, mientras que en la película original se muestra cómo se ven por primera vez durante una misa, momento en el comienzan a interesarse el uno por el otro. Por otro lado, y

en lo que corresponde al final de ambas películas, Vera muestra como el padre de Melibea es quien intenta que su hija no se tire de la torre, subiendo rápidamente por las escaleras mientras la madre de la protagonista habla con ella desde el suelo. No obstante, en la cinta de 1969, es la madre de la joven quien sube en su auxilio. Además, la obra de 1996 potencia la mala relación entre Pármeno y la hechicera; se da una mayor importancia a la trama del joven criado de Calisto y al triángulo amoroso entre Elicia, Aurúsa y Centuro. En otro orden de cosas, y teniendo en cuenta la censura que sufrió la cinta original, se ha podido observar que la obra de 1996 sí incorpora a su metraje diversos desnudos y escenas sexuales más explícitas.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar que ambas narraciones muestran una misma historia, en la que a penas se realizan modificaciones argumentales, se establece que la película de 1996 filmada por Gerardo Vera es un *remake* semipuro ampliado y actualizado técnicamente de la cinta de 1969 dirigida por César Fernández Ardavín. Cabe destacar que entre ambos *films* se refleja una evolución clara en la forma de ejecutar las técnicas cinematográficas, especialmente en aspectos como la fotografía y los decorados.

La vuelta de El Coyote

- Original: *El Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1955)
- Primer *remake: La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998)

En 1955, el director y guionista madrileño Joaquín Luis Romero Marchent estrena su nueva película titulada *El Coyote*. Esta obra, una cinta de acción y aventuras protagonizada por un famoso personaje enmascarado de origen español, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por José Mallorquí Figuerola 1943. Cabe señalar que Romero Marchent contará con la colaboración de este escritor para la realización del guión del *film*.

Profundizando en el escritor catalán, en un primer momento, dicha novela es publicada por Mallorquí bajo el seudónimo de Carter Mulford, en la colección *Novelas del Oeste* de la Editorial Clíper. Posteriormente, en 1944, y ante el éxito cosechado, el autor decide profundizar en las andanzas del personaje con una nueva historia titulada *La vuelta del Coyote*. No es sin embargo hasta 1953, cuando se intenta relanzar la saga con el nombre de

Nuevo Coyote. De hecho, Mallorquí llega a escribir casi doscientos títulos basados en las aventuras de este hombre enmascarado.

Atendiendo a esta pieza de referencia, se debe señalar que El Coyote es un personaje de ficción creado por el escritor barcelonés José Mallorquí Figuerola en 1943 e inspirado en *El Zorro*, un famoso hombre enmascarado del oeste americano ideado por el periodista y escritor Jhonston McCulley en 1919. Ambos personajes cuentan con las mismas características físicas: son hombres jóvenes, de buena forma física y hábiles para pelear, cabalgar e incluso escapar de cualquier situación de peligro. Además, dichos personajes comparten una vestimenta similar, ya que ambos llevan ropa negra, capa, sombrero y antifaz, lo que les permite llevar una segunda vida sin que nadie les conozca. Así, la única diferencia entre ambos es que El Coyote utiliza la pistola como método de protección y defensa, mientras que El Zorro se decanta por el látigo y la espada.

A pesar de que la historia de ambos personajes se desarrolla en California, el periodo temporal es distinto ya que las hazañas de El Coyote son anteriores a las de El Zorro. En la época en la que El Coyote comienza su andadura, California se ha independizado de España para depender, en esta ocasión, de Estados Unidos. Así, el protagonista a estudio en este epígrafe lucha para librar al pueblo hispano, que ahora vive en California, de las injusticias del poder norteamericano.

Profundizando en el argumento narrado por el escritor barcelonés en 1943, Mallorquí recoge la historia de César de Echagüe, hijo de un rico hacendado californiano que regresa a California en 1851. Este nuevo Estado norteamericano acaba de incorporarse recientemente a los EEUU después de haber pertenecido al imperio español. En estos momentos, la sociedad hispana que habita en la zona se encuentra intimidada por los invasores yanquis, que pretenden expropiar sus tierras y apoderarse de las minas de oro.

En cuanto al protagonista, César no es querido por la sociedad de la zona debido a su carácter tranquilo e incluso, según la gente del lugar, afeminado. Estos comentarios negativos provienen hasta de Don César, su padre, y de Leonor de Acevedo, su propia prometida. Lo que ellos no sabes es que el joven César cuenta con una doble vida ya que él es El Coyote, el justiciero enmascarado que lucha por los derechos de los menos favorecidos y por aquellos que sufren los abusos de la autoridad.

Así, El Coyote se enfrenta a la tiranía del general Clarke, conquistador de California, quien ha utilizado su poder para apropiarse sistemáticamente de las mejores tierras. Además, su siguiente objetivo son las propiedades de las familias Echagüe y Acevedo, grandes poseedores de una parte significativa de California.

Por su parte, César cuenta con la ayuda de Edmonds Greene, prometido de su hermana y delegado de California, quien respeta y aprecia la cultura hispana. Poco a poco, juntos consiguen que los crímenes de Clarke queden al descubierto y el malvado general deba exiliarse. Tras alcanzar su objetivo, El Coyote decide ausentarse y dejar que el rumor de su repentina muerte corra por las tierras del país. Sin embargo, su criado Julián, Greene y Leonor llegan a descubrir la doble identidad de César. De hecho, Leonor había llegado a romper su compromiso con el joven debido a su forma de ser pero gracias a este descubrimiento accede finalmente a casarse con él.

En otro orden de cosas, se debe señalar que el éxito de este personaje no queda limitado únicamente al ámbito editorial, sino que el personaje de El Coyote llega a conquistar el séptimo arte, la radio y hasta en el universo del cómic. Sin embargo, esta investigación centra su interés en la presencia del justiciero enmascarado en la gran pantalla nacional. Así, cabe destacar que El Coyote cuenta con tres películas de origen español: *El Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1955) y su secuela[287] *La justicia del Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1956), y la cinta de 1998 titulada *La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998).

Atendiendo a la obra de 1955, once años después del estreno de la novela de referencia, el cineasta madrileño Joaquín L. Romero Marchent estrena la primera adaptación literaria de El Coyote. Esta nueva película se trata de una coproducción hispano mexicana de las productoras Unión Films (España) y Oro Films (México). Inicialmente, esta obra iba a ser dirigida por el realizador mexicano Fernando Soler pero debido a unos problemas con los productores su participación en el *film* fue suspendida.

Por otro lado, cabe destacar que mientras se filma la película 1955, los productores deciden comenzar el rodaje, en paralelo, de la cinta *La justicia del Coyote*, una secuela de dicha obra en la que participa el mismo equipo artístico y el elenco actoral de la película

[287] Denominada así por Michael R. Pitts (2013) en el libro *Western Movies: A Guide to 5,105 Feature Films,* p. 107.

original. De este modo, se busca rentabilizar la historia inicial, y aprovechar los materiales, actores y demás elementos del rodaje.

Atendiendo al equito técnico y artístico partícipe en la obra de 1955, se debe destacar el trabajo de Romero Marchent, director de este nuevo proyecto cinematográfico. En lo que respecta al guión de la misma, Jesús Franco, Antonio Abad Ojuel y José Mallorquí fueron los profesionales encargados de redactar este documento. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Odón Alonso, Ricardo Torres, Antonio Himenro y Eduardo Torre de la Fuente fueron los responsables de la música, el fotografía, el montaje y los decorados utilizados en el *film*, respectivamente. Además, la obra de 1955 contó con un numeroso elenco actoral encabezado por Abel Salazar, Gloria Marín, Manuel Monroy, Rafael Bardem, Santiago Rivero, Antonio García Quijada, Mario Moreno y Julio Goróstegui, entre otros.

Con esta obra, Romero Marchent presenta una película de aventuras rodada blanco y negro, y con una duración de 75 minutos. En lo que respecta a la producción de este *film*, las empresas encargadas de llevar a cabo esta obra fueron Oro Films, Palacio Films, Ufilms S.A. y Unión Films.

Antes de continuar con el estudio de esta obra, se debe señalar que actualmente se conservan ejemplares de la cinta de 1955, lo que permite realizar un visionado directo del contenido filmado por el cineasta madrileño Romero Marchent. De este modo, se podrán analizar los diversos aspectos técnicos, artísticos y argumentales de la cinta.

Profundizando en el argumento del largometraje, la nueva obra de Romero Marchent centra su trama en 1848, una época en la Estados Unidos inicia la invasión de California, un territorio del imperio español. Así, el capitán Potts, miembro de la caballería norteamericana, llega prometiendo paz y cordialidad a la gente de la zona. Sin embargo, Valdés y Artigas acusan a Potts de varios crímenes. No obstante, los jóvenes deben huir del lugar, ya que son perseguidos por la gente del capitán.

Ante esta situación, don César de Echagüe, un rico hacendado del lugar, pide a su hijo César que regrese de su estancia en Europa y ayude a los patriotas a defender sus tierras frente al invasor. Sin embargo, don César pronto descubre que su hijo es poco combativo, algo que frustra las expectativas que tenía sobre él. Por su parte, Leonor de Acevedo, novia del joven César, descubre que éste mantiene amistad con los invasores. Lo que no sabe es que

César pretende ganarse su confianza de los norteamericanos para conocer sus movimientos. Algo que utilizará para defender a su familia y las tierras que poseen.

Más adelante, César acude a unas ruinas abandonadas a visitar a Valdés y Artigas, lugar donde se esconden tras ser perseguidos. Sin embargo, Valdés se encuentra visitando a una cantante del Salón Internacional, pero ésta lo delatará y Potts no dudará en ahorcarlo. Por otro lado, la suerte de Artigas tampoco será buena y terminará preso en la cárcel creyendo que su amigo César lo ha traicionado.

Todos estos acontecimientos hacen que el protagonista se convierta en El Coyote, un hombre enmascarado que hace frente a las injusticias de Potts. Así, su primera acción es pedir al capitán que libere a Artigas, pero al ver que éste no cumple su palabra, es el propio Coyote quien rescata a su amigo. Posteriormente acude a ver a Leonor, aunque un mendigo que escucha la conversación, no duda en contársela al capitán. Así, Potts tenderá una trampa a la joven enviándole un mensaje haciéndose pasar por El Coyote, pero éste finalmente la salva de Sullivan, un matón al servicio de Potts.

Más adelante, El Coyote continúa truncando los planes de Potts y sus secuaces, ya que se le une Greene, el representante diplomático de los Estados Unidos en California, quien también odia las fechorías de Potts. Así, César, con su doble identidad, logra conocer de antemano los movimientos del capitán e impide que cometa más maldades. Greene, por su parte, logra que el gobierno sustituya a Potts. Sin embargo, antes de su partida, el capitán quiere matar a El Coyote, pero será éste quien termine matando a Potts. Finalmente, y tras haber liberado al pueblo, César hace desaparecer a su alter ego enmascarado. Así, el joven intentará luchar ahora por el amor de Leonor, ya que ella está enamorada de El Coyote.

En otro orden de cosas, cabe señalar que esta nueva cinta supone un precedente de los hispano-italianos *spaghetti-westerns*, un tipo de películas que posteriormente se rodarán, en su gran mayoría, en España. Atendiendo a las palabras de Anselmo Núñez (2006), autor del libro *Western a la europea… Un plato que se sirve frío,* este investigador considera que con el director madrileño Romero Marchent "comienza la historia del genuino western europeo" (p. 65).

Por otro lado, y profundizando en este largometraje, se debe señalar que esta cinta incorpora en su narración el humor castizo de la época, algo que no llega a encajar del todo con la temática de aventuras. Además, existen ciertas irregularidades en el ritmo de la obra, una escasa calidad técnica de la fotografía del *film* y unas injustificables elipsis temporales que muestran una narración carente de coherencia y una acción que avanza a saltos.

Atendiendo a la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (07/09/1955) recoge una breve reseña cinematográfica, firmada con las iniciales H.S.G., en la que se detallan ciertos aspectos del *film* de 1955. En ella, se hace referencia a las similitudes existentes entre esta película y otras obras similares que precedieron al trabajo de Romero Marchent, y se destaca la interpretación del actor Abel Salazar. Además, este diario asegura que la nueva cinta del cineasta madrileño muestra exactamente lo que los amantes del género desean ver, ya "con fortuna variable, "el Coyote" deshace entuertos a troche y moche en una apelotonada sucesión de andanzas que hacen y harán las delicias del público a que va destinada" (p. 16).

Por otro lado, el periodista G. Bolín también analiza la obra a estudio en este epígrafe. En esta ocasión, el diario que publica esta reseña cinematográfica es el periódico *ABC* (06/05/1955), y en ella, Bolín considera que "toda la obra es una graciosa broma que a veces degenera en parodia quizá involuntaria" (p. 54). No obstante, la nueva película de Romero Marchent cuenta con "el ritmo vertiginoso y trepidante que el asunto exigía" (p. 54). Continuando con esta crítica, Bolín asegura que las interpretaciones del *film* son discretas, e incide en aquellos momentos sobrecargados de la obra donde las escenas se convierten "casi en viñetas de semanario infantil" (p. 54).

Por otro lado, en 1998, el director y guionista santanderino Mario Camus estrena su nueva película titulada *La vuelta de El Coyote* (1998)[288]. Esta obra, un *western* de aventuras protagonizado por José Coronado, Nigel Davenport y Ramón Langa, basa su argumento en la historia del famoso enmascarado español El Coyote. Cabe destacar que ésta será la tercera película nacional que lleve a la gran pantalla las aventuras del mencionado justiciero.

[288] También conocida como *El Coyote, la película.*

En esta ocasión, Mario Camus y César Mallorquí, hijo de José Mallorquí, fueron los responsables del guión cinematográfico de esta película. Profundizando en este aspecto, se debe señalar que esta nueva historia combina las tres novelas del famoso enmascarado: *El Coyote* (1943), *La vuelta del Coyote* (1944) y *La primera aventura del Coyote* (1945). Debido a esta fusión de obras, el argumento de la obra cuenta tramas, personajes y acontecimientos de estas tres novelas.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra de 1998, se debe destacar el trabajo realizado por Mario Camus, director y guionista de este proyecto cinematográfico. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta madrileño contará con la ayuda de César Mallorquí a la hora de redacta el guión fílmico de esta obra. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Sebastián Mariné, Jaume Peracaula, José María Biurrún y Julio Gavilanes, fueron los responsables de la música, al fotografía, el montaje y el *casting* de la obra, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral del *film* de 1998, este largometraje estuvo protagonizado por José Coronado, Nigel Davenport, Ramón Langa, Ray Lovelock, Isabel Serrano, Neil Boorman, Simón Andreu, Paul Codman y Manuel Alexandre, entre otros.

Con esta película, Mario Camus presenta un *western* de aventuras rodado en color y con una duración de 100 minutos. En lo que respecta a la producción de esta obra, las empresas encargadas de llevar a cabo este largometraje fueron Antena 3 Televisión, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., Gonafilm y Cía Digital; mientras que la distribución de la cinta estuvo a mano de Columbia TriStar.

Profundizando en el argumento de esta película, el nuevo trabajo cinematográfico de Mario Camus centra su narración en 1852, después de la guerra entre México y Estados Unidos en la que California pasa a ser dominio norteamericano. La situación después del conflicto es complicada debido a los saqueos y asesinatos de campesinos a manos de soldados. Así aparece El Coyote, un hombre enmascarado, que ayuda a la gente de la zona frente a los abusos de los poderosos.

Por su parte, Anselmo Salinas, propietario de finca "La Mariposa", es amigo de César de Echagüe, hijo de don César de Echagüe, uno de los mayores propietarios de tierras del lugar. Hace tiempo que Salinas tuvo un duelo con el capitán Potts pero que, debido al

desconocimiento de éste en el manejo de las armas, se canceló. Sin embargo, el capitán continuó hostigando a la familia de Salinas, llegando incluso a intentar matarlo, pero fue El Coyote quien impide tales acontecimientos y acabando con el capitán. Después de este conflicto, Salinas y su familia fingen su muerte, desapareciendo del lugar y entregando sus tierras a la familia Echagüe.

Tiempo después, reaparecen la familia Salinas, quienes reclaman sus tierras a don César, y el hijo de éste, que se encontraba en Cuba. Una vez juntos, toda la familia se reúne y hablan de El Coyote, un personaje que a todos agrada menos al recién llegado. Así, Leonor, la prometida de César, se muestra defraudada por la actitud que está tomando su enamorado. No obstante, lo que ella no sabe es que su prometido es El Coyote.

Sin embargo, y antes de que Salinas y Antonia puedan recuperar su hacienda, ambos son secuestrados por McAdams y Snake Walker, dos matones a ordenes del gobernador Clarke. Así, llevan a Salinas al bar donde deberá formalizar el traspaso de sus tierras a Luis Montalbán, un empleado del gobernador. No obstante, todo resulta una encerrona en la que Snake dispara a Greene. Tras lo ocurrido, Salinas es considerado culpable y condenado a la horca por un tribunal presidido por Clarke.

Finalmente, y con la ayuda de los hermanos Lugones, El Coyote libera a Antonia, que se encuentra prisionera en una cueva, y a su amigo Anselmo, quien está en prisión. Además, el joven enmascarado logra que Snake confiese su culpabilidad.

Con esta nueva obra, Mario Camus lleva de nuevo la figura del enmascarado español a la gran pantalla. Cabe destacar que este proyecto cinematográfico surge del productor Enrique Cerezo, quien propone al cineasta santanderino realizar una nueva adaptación de las novelas del escritor barcelonés José Mallorquí. Además, se debe señalar que en un primer momento este trabajo iba a ser una serie de televisión, pero posteriormente se apostó por el formato fílmico.

Por otro lado, y atendiendo al largometraje de 1998, Camus narra una historia sencilla y convencional, en la que no está presente la espectacularidad de las producciones norteamericanas. Profundizando en la narración, el espectador se encuentra solo con leves referencias a la estética utilizada en los *spaghetti western* de los años 60 y 70, ya que el guión

de este largometraje incide más en la psicología de los personajes que en las acciones. Además, esta obra se caracteriza por su dualidad, tanto en el personaje de César/El Coyote como en las representaciones del bien y del mal presentes en el *film*.

Atendiendo a la estructura narrativa, cabe señalar que Mario Camus realiza una película carente de complicadas tramas argumentales, en la que se incorporan pequeños *flashbacks* con los que se explica el pasado de los personajes.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Jordi Battle Caminal analiza para el diario *La Vanguardia Española* (14/08/1998) el nuevo trabajo del director santanderino Mario Camus. En este artículo, Battle asegura que los detalles de la cinta de 1998 desconciertan al espectador, trasladándolo a los cines de barrio de los años 60 ya que los elementos que recoge la obra restituyen "los aromas de aquellas películas de aventuras" (p. 34) clásicas. Por último, este crítico cinematográfico no duda en englobar este nuevo largometraje en "aquel cine español bautizado en las Convenciones de Salamanca de 1955 como "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico"" (p. 34).

Por otro lado, el periódico *ABC* (30/07/1998) recoge una pequeña entrevista al director de la obra cinematográfica de 1998 en la que habla de diversos aspectos vinculados al *film*. Esta publicación está firmada por José Eduardo Arenas y se abordan temas como el tratamiento de la película, la distribución de la obra en televisión o las posibles comparaciones de este personaje con otros muy similares. Incidiendo en la realización de la obra, Mario Camus califica su película como "una adaptación fiel a las novelas de Mallorquí […] en la que se (refleja) […] la época en que se desarrolla la acción" (p. 87). Además, este cineasta asegura que ha "mantenido un tipo de aventura con cierta ingenuidad más propia del cine de los años cuarenta que del que se puede ver ahora" (p. 87).

Continuando con esta entrevista, Camus reconoce que el interés por adaptar esta historia a la gran pantalla venía de lejos, e incluso, asegura que la idea inicial del proyecto era realizar una serie de televisión de once capítulos, pero que posteriormente se apostó por "un gran largometraje para la gran pantalla" (p. 87).

Una vez finalizado el análisis individual de estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica cinematográfica a estudio en este epígrafe.

No obstante, y antes de comenzar con el análisis detallado y comparativo de ambas cintas, se debe recordar que la obra original se basa en una única pieza literaria, mientras que la cinta de 1998 mezcla en su argumento, las tramas, personajes y aventuras de tres novelas distintas. Entre estas tres novelas se encuentra también la obra que sirve de base para la primera adaptación cinematográfica nacional del personaje enmascarado. Debido a esto, las diferencias entre ambas películas son obvias. Independientemente de ello, ambos *films* guardan ciertos puntos en común, respetando personajes, situaciones y tramas.

Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre ambas es la incorporación del color por parte de la cinta de 1998. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, se debe señalar que estos dos largometrajes son películas sonoras, protagonizadas por un personaje común, cuyo argumento se basa en una serie de novelas común y, además, ambas también están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. Sin embargo, y en lo que respecta a la duración del metraje, la cinta de 1998 es mayor que la obra de original dirigida por Romero Marchent.

Por otro lado, cabe señalar que estos dos largometrajes transcurren en la misma época, situando la acción a mediados del siglo XIX. Además, también utilizan localizaciones similares, ya que ambas se desarrollan en California, lugar que recientemente había dejado de ser del Imperio español para pasar a manos norteamericanas. De este modo, estas dos cintas muestran un importante choque cultural.

En lo que respecta a la estructura narrativa, ambas películas recogen una historia sencilla y sin grandes pretensiones, donde se busca el entretenimiento del público. Sin embargo, y mientras la película de Romero Marchent muestra los acontecimientos sin saltos en el tiempo, de forma cronológica y lineal, la obra de 1998 incorpora pequeños *flashbacks* en su metraje para aportar información del pasado de los personajes. Además, la nueva película de Camus también añade un pequeño texto introductorio donde se explica la situación política y social del lugar, un elemento del que carece la cinta original.

En relación a los personajes, los directores Romero Marchent y Camus mantienen a Edmond Greene, Leonor, Beatriz, don César, el capitán Potts y César, El Coyote. Por otro lado, el director santanderino elimina la presencia de Valdés y Artigas, amigos de César en la obra original. Con dichas ausencias, también se suprimen sus tramas y la vinculación que ambos guardan con el protagonista. No obstante, Camus incorpora a múltiples y nuevos personajes a su cinta, como: Anselmo Salinas, Antonia Salinas, Luis Montalbán, Charlie McAdams, Snake Walker, Julián, Guadalupe y Diego.

Atendiendo a las semejanzas narrativas, estas dos obras mantienen una misma estructura argumental en la que están presentes ciertos acontecimientos clave que se repiten en ambos metrajes. El elemento principal de estas dos películas es El Coyote, un joven enmascarado que ayuda a los más desfavorecidas a luchar contra las injusticias. Este protagonista será el nexo de unión entre ambas y asentará las bases sobre las que se desarrollarán estas narraciones. De este modo, Francisco Romero Marchent y Mario Camus comienzan sus largometrajes con el regreso del joven César a California, un lugar que se encuentra en un complicado momento político y social. Además, ambos cineastas presentan al joven de una misma forma, un chico tranquilo y moderado. Por otro lado, cabe señalar que César y Leonor están prometidos en ambos metrajes, respetándose así la trama amorosa de la cinta original.

Con el transcurso de la historia, el espectador descubre que César es El Coyote, quien ayudará a defender al pueblo californiano ante las injusticias de los norteamericanos. A pesar de ello, el pueblo no duda en reírse de él, insultarlo o incluso encararlo. Así, con la llegada de este personaje, comienzan los problemas para el gobierno norteamericano, las peleas y la lucha por los derechos del pueblo. Además, estas dos películas cuentan con Potts, el antagonista que no descansará hasta acabar con El Coyote. Sin embargo, en ambas piezas fallece sin conseguirlo.

Por otro lado, Romero Marchent y Camus también muestran la importancia de Greene a la hora de denunciar los abusos que están sufriendo los ciudadanos a las autoridades norteamericanas, la admiración de este personaje hacia El Coyote y el amor que siente por Beatriz, hermana del protagonista, así como el interés amoroso de Leonor hacia el joven enmascarado.

En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Mario Camus suprime las tramas personales de los dos amigos de El Coyote, las escenas en las que el protagonista se esconde en una casa abandonada que utiliza como refugio y el secuestro que sufre Leonor. Profundizando en los cambios, Camus no duda en mostrar como Leonor descubre la doble vida de su prometido. Cabe señalar que esta revelación no tiene lugar en la cinta de 1955, haciendo que César tenga que luchar por recuperar el amor de su enamorada, quien tiene sentimientos por el enmascarado.

Atendiendo a los incorporaciones narrativas, la cinta de 1998 introduce en su metraje la trama del matrimonio de Anselmo Salinas y Antonia, una pareja que huye de California por sus problemas con la justicia y que ha decidido regresar para recuperar sus tierras. Además, se añade el asesinato de Grim, la presencia de Clarke y los daños físicos sufridos por Edmond Greene. Por otro lado, el cineasta santanderino otorga en este nuevo metraje un mayor peso argumental a los problemas sociales de la gente de la zona, potenciando el clasismo de los norteamericanos y las diferencias entre ricos y pobres. Así, se incide en la soberbia, el menosprecio y la imposición por parte de los nuevos dueños del territorio californiano.

Una vez finalizado el análisis comparativo, se debe señalar que a lo largo de estas dos cintas ambos directores narran las aventuras del Coyote, un joven enmascarado fruto de la imaginación del escritor catalán José Mallorquí Figuerola. Los directores de las mismas parten de una historia común a la que Mario Camus añade el argumento y las tramas de dos piezas literarias más. La incorporación de estas nuevas aventuras y de las líneas argumentales procedentes de esas dos novelas, hacen que la obra del director santanderino se separe de la obra original realizada por Moreno. Sin embargo, a pesar de estas diferencia, ambos directores basan su narración en un mismo personaje, con unas características idénticas y un arco argumental común. Por tanto, se debe afirmar que la película de 1998 dirigida por Mario Camus es un *remake* libre de personaje de la obra de Romero Marchent estrenada en 1955.

El celo

- Original: *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985)
- Primer *remake*: *El celo* (Antoni Aloy, 1999[289]).

En 1985, el director y guionista vasco Eloy de la Iglesia estrena su nueva película titulada *Otra vuelta de tuerca*. Esta obra, un *thriller* de terror y fantasía protagonizado por Pedro Mari Sánchez, Queta Claver, Asier Hernández y Cristina Goyanes, basa su argumento en una novela homónima titulada *The Turn of the Screw* y escrita por el crítico norteamericano Henry James en 1898.

Atendiendo a la novela de referencia, cuyo título en castellano es *Otra vuelta de tuerca*[290], cabe señalar que inicialmente esta historia fue publicada, desde el 27 de enero hasta el 16 de abril de 1898, de forma serial en la revista semanal *Collier's*. En lo que respecta a la narración de la misma, James presenta una historia categorizada como ficción gótica, ya que la trama principal tiene toques de misterio, intriga y fantasía. Así, James comienza su historia mostrando a un grupo de amigos reunidos ante un fuego y contando historias de miedo.

La trama principal arranca cuando uno de ellos explica que tiene un manuscrito de una conocida suya que recoge un terrible suceso que le ocurrió a la autora del documento y sus amigos le piden que lo lea. Dicho manuscrito narra la historia de una joven londinense que responde a un anuncio en el que se solicita una institutriz. El hombre que la entrevista, el tío de los niños que la joven debe cuidar, impone diversas condiciones, entre la que se encuentra que a él no se le moleste bajo ninguna circunstancia, pase lo que pase. Una exigencia que a la protagonista le resulta muy extrña.

Una vez contratada, la joven acude a la mansión Bly donde residen los pequeños Miles y Flora. En esta casa también trabaja la señorita Grose, que se encarga de cuidar y mantener el hogar, con la que la institutriz forjará una amistad. Así, las primeras vivencias que tiene ésta en la mansión victoriana son de felicidad, gracias a la amabilidad de todos las personas que residen en aquel lugar.

[289] La obra se estrena el Deauville Film Festival en 1999, a partir de ese momento la película de Aloy entre en un circuito de festivales y eventos cinematográficos que pospondrán el estreno nacional de la cinta hasta 2001, fecha en la que llega a las grandes pantallas españolas. Por este motivo existen diversas fechas asociadas con el estreno del *film*.
[290] Otros títulos en castellano de la novela son *La vuelta de tuerca* o *Vuelta de tuerca.*

Sin embargo, poco a poco descubre que la dulzura que recorre la casa es antinatural, ya que la casa parece estar ocupada por unos antiguos moradores y los niños comienzan a cambiar su comportamiento. En este sentido, Miles es expulsado del colegio, Flora tiene una actitud agresiva y la joven institutriz comienza a ver diferentes apariciones. Debido al giro de los acontecimientos, la muchacha decide investigar lo que ocurrió en aquella mansión y descubre que los fantasmas que se le aparecen son dos antiguos trabajadores de la mansión.

La señorita Jesse, la antigua institutriz, y Peter Quint, un amigo del amo de la mansión, son dos personajes que mantenían una secreta y turbia relación. A pesar de ello, ejercían una gran influencia sobre los niños, algo que parece que perdura incluso después de muertos. Finalmente la institutriz decide conducir hacia la luz a dichas almas y cuando vuelve a aparecer el señor Quint, ella le hace frente, conteniendo el miedo y logrando así que se marche para siempre. Sólo en ese momento, se da cuenta de que el alma del Quint ha estado poseyendo al joven Miles y por eso, cuando éste se marcha, el niño muere.

Una vez conocido el argumento de la obra literaria, se debe puntualizar que, como señala Mauricio Montiel (2003), actualmente existen seis adaptaciones cinematográficas de esta novela a nivel internacional, varias versiones televisivas y una ópera (p. 137). No obstante, esta investigación tan sólo se centrará en aquellas películas que cumplan con los requisitos de esta tesis doctoral.

En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, la primera adaptación cinematográfica nacional de esta novela de referencia fue realizada por el cineasta Eloy de la Iglesia en 1985. En esta ocasión, el director vasco respeta el título en castellano de la pieza literaria de 1898 y mantiene la esencia, el argumento y las tramas descritas por el escritor norteamericano en dicha obra. Sin embargo, también se debe señalar la existencia de ciertas modificaciones y adecuaciones respecto a la historia original. No obstante, y debido a que el objeto de estudio de esta tesis doctoral es el *remake* cinematográfico, no se profundizará en dicho proceso de adaptación.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, cabe destacar el trabajo realizado por Eloy de la Iglesia, director y guionista de dicha cinta. No obstante, este cineasta contó con la ayuda de Gonzalo Goikoetxea y Ángel Sastre a la hora de redactar el guión cinematográfico de este nuevo largometraje. Por otro

lado, y atendiendo al resto de departamentos, Luis Iriondo, Julio Peña y Simón Peña fueron los encargados de la música, el montaje y los decorados utilizado en el *film*, respectivamente. Además, Andrés Berenguer y Juan Gelpí, fueron los responsables de la imagen de la obra; mientras que Gonzalo Goikoetxea también ocupó el puesto de productor de la cinta. Profundizando en el elenco actoral de este largometraje, la obra de 1985 estuvo interpretada por Pedro Mari Sánchez, Queta Claver, Asier Hernández, Cristina Goyanes, Ramón Reparaz, Luis Iriondo, Juan María Segues, Paco Sagarzuzu y José Javier Goikoetxea, entre otros.

Con esta obra, De la Iglesia presenta una película fantástica con tintes de terror, rodada en color y con una duración de 119 minutos. En lo que respecta a la producción de la obra, la película de 1985 estuvo en manos de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, el Ministerio de Cultural, Gaurko Kilmeak S.A y Euskal Irrati Telebista (EiTB).

Profundizando en el argumento de esta obra, De la Iglesia narra la historia de Roberto, un joven seminarista que deja su vida religiosa y comienza una nueva etapa cuidando niños. Sin embargo, y a pesar de que todo comienza de una forma idílica, poco a poco empiezan a suceder acontecimientos extraños. En este punto, Roberto no duda en indagar en el pasado de la casa y descubre la relación secreta que mantenía la fallecida institutriz y su pareja antes de morir. Además, también se percata de la fuerte influencia que los fallecidos ejercían en los niños, un poder que continúan teniendo a día de hoy. No obstante, Roberto rompe este vínculo, provocando sin querer la muerte de Miles.

Con esta obra, Eloy de la Iglesia realiza una adaptación libre y personal de la pieza literaria de referencia, cambiando la ubicación donde se desarrolla la historia principal y el sexo del personaje protagonista. Además, uno de los pilares base de esta nueva narración es el cuestionamiento de la represión, tanto religiosa como social, que hace el director, llegando a introducir una ambigua relación homosexual. Atendiendo a estos aspectos, los investigadores Antonio Lara García y Norberto Mínguez-Arranz (2002) aseguran que "el film es absolutamente transgresor con la obra original" (p. 183).

De este modo, y tras visualizar de una forma directa la cinta de 1985, se ha podido comprobar que el director vasco deja de lado por completo sus anteriores trabajos, para presentar una película misteriosa, oscura y espiritual, lejos de sus temáticas habituales. Así, y atendiendo a los aspectos estéticos del metraje, De la Iglesia desarrolla su narración en un

ambiente antiguo e irreal, con diálogos excesivamente largos y con la utilización de encuadres muy abiertos que dificultan la visualización de los rostros de los personajes. Esto hace que la obra resulte en ciertas ocasiones carente de fuerza, con una acción lenta y tediosa.

Atendiendo a la prensa de la época, José Luis Guarner analiza para el diario *La Vanguardia Española* (23/08/1986) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este periodista califica la cinta de 1985 como una "nueva y particular versión" (p. 24) de la novela del escritor norteamericano Henry James. No obstante, Guarner asegura que esta película "no da otra vuelta a la tuerca del horror, sino que se queda en una interminable y sonámbula historia para no dormir" (p. 24). Además, este experto no duda en criticar la falta de talla de los actores protagonistas, a pesar de que cuenta con mucha voluntad.

Por otro lado, el periódico *ABC* (20/10/1985) recoge las palabras del crítico e historiador cinematográfico César Santos Fontenla, quien también profundiza en el nuevo trabajo del cineasta vasco. Atendiendo a las palabras de este experto cinematográfico, Santos Fontenla describe la cinta de 1985 como una "nueva versión, en exceso académica y exenta de misterio, de la fascinante novela homónima de Henry James, realizada con corrección artesanal, pero sin inspiración" (p. 94).

Continuando con dicha crítica cinematográfica, este periodista no duda en afirmar que la película de 1985 está más dominada que los antiguos trabajos del cineasta, pero "carece por completo del clima de misterio que el tema requería, resultando obra además de excesivamente larga […] pasablemente académica, que ni hace vibrar al espectador ni conmueve o inquieta en ningún momento, pese a lo atractivo de la situación" (p. 94). Por otro lado, y atendiendo a los aspectos positivos del *film*, Santos Fontenla alaba la fotografía del metraje, los decorados y la interpretación de Pedro Mari Sánchez quien "hace un meritorio esfuerzo por dar credibilidad a su personaje" (p. 94). Finalmente, este periodista concluye su artículo señalando que este "filme hace añorar su inmediato precedente (el del director), y, aun siguiendo dentro de la libertad de adaptación, las líneas maestras del relato de Henry James, le es, en última instancia, ajeno, y le hace, en consecuencia, un flaco servicio" (p. 94).

Por otro lado, en 1999, el director y guionista mallorquín Antoni Aloy[291] estrena su nueva película titulada *El Celo*. Esta obra, un *thriller* dramático protagonizado por Sadie Frost, Lauren Bacall, Ella Jones y Nilo Zimmerman, basa su argumento en la novela titulada *The Turn of the Screw* y escrita por el crítico norteamericano Henry James en 1898. Cabe destacar que este largometraje es una coproducción hispano-norteamericana, cuya distribución en inglés se realizó bajo el título *Presence of Mind*. Además, se debe señalar que la nueva cinta Antoni Aloy fue rodada inicialmente en inglés y tuvo que ser doblada al castellano para su posterior consumo en España.

En otro orden de cosas, y en lo que respecta al trabajo del cineasta mallorquín, se debe señalar que esta largometrajes es su ópera prima, y con ella comienza su breve[292] andadura por el séptimo arte nacional.

Profundizando en el equipo técnico y artísticos partícipe en la cinta de 1999, se debe señalar el trabajo de Antoni Aloy, director y guionista de la obra. No obstante, el cineasta mallorquín cuenta con Barbara Gogny y Mitch Brian para la redacción del guión cinematográfico utilizado en esta película. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Richard Halsay y David Carretero fueron los encargados del montaje y de la fotografía del *film*, respectivamente; mientras que la música de la misma estuvo a cargo de Ángel Illarramendi y Robb Navrides. Además, y en lo que respecta al elenco actoral, este nuevo trabajo cinematográfico fue protagonizado por Sadie Frost, Lauren Baccall, Ella Jones, Nilo Zimmerman, Harvey Keitel, Agustí Villaronga, Jude Law y Jack Taylor, entre otros.

Con esta obra, Aloy presenta una película dramática con elementos fantásticos y de terror que fue rodada en color, y cuenta con una duración de 94 minutos. Atendiendo a la producción de la misma, esta película fue llevada a cabo por las siguientes compañías: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., Presence of Mind LLC, Televisión Española (TVE) y Canal+ España.

Profundizando en el argumento de este *film*, y debido a que el cineasta mallorquín no realiza ninguna variación narrativa con respecto al texto literarito de referencia, esta

[291] También conocido como Toni Aloy.
[292] Aloy tan sólo grabará una película y tres cortometrajes más como director cinematográfico.

investigación ha decidido no incorporar la sinopsis argumental de dicha obra para así evitar caer en la reiteración de contenido.

Como se ha comentado anteriormente, *El Celo* (Antoni Aloy, 1999) es la segunda adaptación cinematográfica nacional de la famosa novela homónima del escritor norteamericano Henry James. Con ella, el cineasta santanderino lleva de nuevo a la gran pantalla la historia original sin apenas modificaciones, respetando el texto de referencia y evitando incorporar nuevo elementos que alteren la esencia de la novela. De este modo, y como señala el investigador Pedro Javier Pardo (2010), este cineasta logra "contar la historia (la de la novela) de nuevo para mostrar su vigencia y validez en parámetros culturales totalmente diferentes, para acercar en vez de suplementar" (p. 82).

Continuando con el estudio de la misma, se debe señalar que el cineasta mallorquín combina diversos elementos del cine de la época, logrando una narración en la que se muestran situaciones dramáticas, amorosas, terroríficas e incluso eróticas. Además, Aloy suprime las sutilezas del texto literario, mostrando los hechos de manera más explícita, y logrando así que el espectador comprenda la historia de manera más clara.

Atendiendo a la estructura narrativa de la obra, este cineasta presenta los acontecimientos iniciales a través de un prólogo que sirve para conocer el pasado de la nueva institutriz. A partir de este momento, la narración transcurre de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales. Cabe destacar que la cinta de 1999 cuenta con la voz en *off* como un elemento narrativo más del *film*, con la que se narra e introducen ciertos acontecimientos.

Profundizando en la prensa de la época, el diario *La Vanguardia* (22/04/2001) asegura que la obra fue "espléndidamente ambientada, decorada y fotografiada […], aunque algo torpe en sus momentos más dramáticos" (p. 60). Continuando con este medio de comunicación, el 7 de febrero del 2002, dicho periódico afirma que el nuevo trabajo de Aloy "mantiene las líneas básicas del relato y juega la baza del estupendo reparto que tiene entre manos, aunque su dirección se revela falta de pulso" (p. 10). Además, este breve artículo también destaca que esta película contó con "una producción […] interesante por lo insólita, que tuvo una escasa distribución comercial" (p. 10).

Una vez analizadas de forma individual estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que estas dos películas son obras rodadas en color, pertenecen al cine sonoro nacional y se encuentran dentro del mismo género cinematográfico. Por otro lado, y en lo que respecta a la duración del metraje, cabe destacar que la cinta original es mayor que la película de 1999.

En otro orden de cosas, ambas piezas cinematográficas transcurren en una misma época, situando la acción principal a mediados del siglo XIX. Además, y en lo que respecta a los lugares elegidos para el desarrollo de los acontecimientos, se debe destacar que ambas cintas suceden en localizaciones distintas, ya que la de 1985 traslada la acción al País Vasco, mientras que el largometraje de 1999 utiliza una isla imaginaria del Mediterráneo llamada Raixa.

En lo que respecta a la estructura narrativa, estas dos obras comienzan con un pequeño prólogo que muestra las situaciones cotidianas que vive el cuidador/la institutriz, para posteriormente narrar como logran el trabajo de profesor/institutriz. A partir de ese momento, estos largometrajes transcurren de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales a lo largo de ellos. Además, estos dos trabajos cinematográficos también incorporan la voz en *off* como elemento narrativo en sus metrajes.

En otro orden de cosas, y profundizando en los personajes principales, se debe señalar un cambio fundamental entre ellas ya que en la obra de 1985 el personaje protagonista es un profesor llamado Roberto, mientras que en el *film* de 1999 este papel está interpretado por una mujer llamada Governess. Así, ambos tendrán las mismas funciones dentro de la obra, pero su sexo es distinto. Por otro lado, cabe destacar que estas dos cintas están protagonizadas por los mismos personajes pero con nombres distintos. Así, Cristina, Antonia y Pedro, pasan a llamarse Jessel, Mado Remai y Fosc, respectivamente. Las únicas excepciones son Flora y Miles que mantienen sus nombres en ambas cintas. En lo que respecta a las incorporaciones, Aloy introduce en su obra al padre de la institutriz, un personaje ausente en la cinta obra original, y que como señala Pardo García (2010), “es una evidente expansión externa, homodiegética y analéptica, que altera radicalmente el significado de la historia, generando una reescritura lineal” (p. 80).

Profundizando en las semejanzas narrativas, se ha podido comprobar que estas dos películas narran una misma historia ya que ambas utilizan un esquema narrativo común y unos acontecimientos clave establecidos previamente por la novela de referencia. De este modo, De la Iglesia y Aloy narran la historia de un profesor/institutriz que será contratado para hacerse cargo de la educación y el cuidado de dos niños pequeños. Poco a poco, este personaje comienza a percatarse de que nada es lo que parece en esta casa, llegando a descubrir lo que le sucedió a la antigua institutriz y a su pareja. De este modo, se desvela la secreta y oscura historia de amor entre ambos y el dominio que aún ejercen sobre los niños. Finalmente, y cuando el profesor/institutriz consigue expulsar a los fantasmas, Miles fallece debido a su vinculación con ellos.

En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Aloy suprime los momentos vinculados con el pasado religioso del protagonista, al igual que su orientación sexual y sus reflexiones en voz alta. Por otro lado, esta cinta también excluye las escenas en las que el profesor y los niños salen de la iglesia y visitan la tumba de la institutriz fallecida. Además, la cinta de 1999 reduce la presencia de la muñeca de Flora y se omite la extraña atracción existente entre don Roberto y Miles.

Atendiendo a las modificaciones llevadas a cabo en esta nueva cinta, Aloy cambia las localizaciones de su obra y sustituye, por tanto, las escenas de la cinta original que se desarrollan en la playa por diversas visitas a la orilla de un lago. En otro orden de cosas, el cineasta también presenta a una institutriz carente de pasado religioso y recrudece las maldades que realizan los niños, presentando a estos personajes con personalidades más duras, complejas y sádicas que sus antecesores.

Por otro lado, y profundizando en las incorporaciones narrativas de esta obra, el mallorquín introduce nuevas escenas de los dos niños jugando entre sí. Cabe destacar que, en un momento determinado, estos personajes se besan, un hecho que la institutriz reprocha rápidamente. Por otro lado, este cineasta también incorpora al principio de la cinta una breve referencia a la vida de la muchacha antes de ser contratada. Continuando con los nuevos elementos presentes en la cinta de 1999, se debe destacar el fervor religioso de la protagonista; la escena en la que los niños entierran a su mascota y la visita frustrada del tío de los jóvenes, un plan que nunca pudo llegar a cumplirse y que entristeció a los muchachos.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que estas dos películas utilizan la novela de referencia como base argumental. No obstante, estos directores no dudan en modificar e incorporar nuevos elementos a la historia original, aportando así un punto de vista personal. De hecho, se llega a cambiar el sexo del protagonista, pero debido a que la narración base, los arcos argumentales de los protagonistas y el desarrollo de los acontecimientos son muy similares entre los dos *films*, esta investigación considera que se trata de un *remake* semipuro de perspectiva de autor.

Terceros *remakes*

El abuelo

- Original: *La duda* (Domènec Ceret, 1916)
- Primer *remake: El abuelo* (José Buchs, 1925)
- Segundo *remake*: *La duda* (Rafael Gil, 1972)
- Tercer *remake*: *El abuelo* (José Luis Garci, 1998)

En 1998, el director, guionista y productor madrileño José Luis Garci estrena su nuevo proyecto cinematográfico titulado *El abuelo*[293]. Esta obra, una película dramática protagonizada por Fernando Fernán-Gómez, Rafael Alonso y Cayetana Guillén Cuervo, basa su argumento en una novela titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo canario Benito Pérez Galdós en 1897. Cabe destacar que esta cinta es la cuarta adaptación cinematográfica de dicha pieza literaria y con ella Garci recupera el título original establecido por Galdós.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo realizado por José Luis Garci, director, productor y guionista de la cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, cabe destacar este cineasta contó con la ayuda de Horacio Valcárcel a la hora de redactar dicho texto. Profundizando en el resto de departamentos, Manuel Balboa, Raúl Pérez Cubero, Miguel González Sinde y Gil Parrondo son los encargados de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la obra, respectivamente. Por otro lado, la cinta de 1998 contó con un destacado elenco actoral encabezado por Fernando Fernán-Gómez, Rafael Alonso, Cayetana Guillén Cuervo, Agustín González, Cristina Cruz, Alicia Rozas, Fernando Guillén, Francisco Piquer, María Massip, entre otros.

Con esta largometraje, José Luis Garci presenta una nueva adaptación de la famosa novela galdosiana, rodada en color, categorizada dentro del cine sonoro español y con una duración de 151 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la empresa encargada de llevara a cabo este proyecto cinematográfico fue Nickel Odeon con la colaboración de Televisión Española.

[293] En otro orden de cosas, y profundizando en la pieza a estudio, se debe señalar que varios años después de su estreno, este largometraje fue dividido en dos capítulos y emitido en 2001 como una miniserie por Televisión Española. De este modo, y debido al nuevo formato empleado, los responsable del mismo ampliaron la duración de la cinta original.

Profundizando en el argumento de esta obra, el investigador José María Caparrós (1999), autor del libro *El cine de nuestros días (1994 – 1998),* resume de la siguiente manera la historia narrada en este largometraje:

> España, principios del s. XX. A una villa del Principado de Asturias, llega un viejo indiano venido a menos, Don Rodrigo, conde de Albrit. Su primordial objetivo es recuperar a sus dos nietas, enfrentándose con su nuera, Lucrecia Richmond, quien había engañado al hoy fallecido hijo del conde. En su granja señorial, la aún joven y bella condesa someterá a Don Rodrigo a la indolencia. Pero al descubrir éste que una de las niñas es ilegítima, tendrá que luchar ente el sentido del honor y el amor verdadero (p. 26).

Continuando con la obra a estudio, y como señala el investigador José María Caparros (1999) en su libro, este proyecto cinematográfico es una "pulcra adaptación" (p. 26) de la novela de referencia, ya que en ella se respeta el estilo naturalista del autor canario y se recupera la doble lectura de la pieza literaria de 1897. Profundizando en este último aspecto, se deben tener en cuenta las afirmaciones de este autor:

> Por un lado, evoca […] el espíritu de la España eterna, con sus sentimientos encontrados –desde la nobleza a la ruindad, del orgullo al perdón, del amor a la venganza, de la pasión al dolor, de la furia a la ternura, del egoísmo a la amistad, de la infelicidad al arrepentimiento- que, a la vez, muestran lo más genuino de la condición humana y cobran un carácter universal. Por otro, el enfrentamiento entre el espíritu calderoniano – ese exacerbado sentido del honor- y el más caritativo shakesperiano […]. Por eso se ahonda en el tema de la ingratitud –que cae en los cruel- de los familiares directos […] (p. 26).

De este modo, y como recoge el escritor Luis García Jambrina en el diario *ABC* (19/12/1998), Garci narra "una historia en la que los sentimientos, las pasiones y emociones están siempre por encima de cualquier otro aspecto y en la que los conflictos personales aparecen perfectamente mezclados con los conflictos sociales" (p. 20). Así, esta película no solo muestra intriga, drama y secretos, sino que también plasma "la radiografía de una época especialmente crítica, la España de finales del XIX" (p. 20).

En lo que respecta a la estructura narrativa de esta película, cabe destacar que Garci presenta los acontecimientos de una forma no lineal, ya que incorpora diversos *flashbacks* a lo largo de la obra. De este modo, el cineasta muestra al espectador algunas de las situaciones vividas por los personajes en el pasado y aporta información de dichos hechos. Por otro lado, se debe señalar que el cineasta no duda en incorporar planos largos a su metraje, movimientos suaves de cámara, una fotografía con tintes dorados y escenarios naturales donde se desarrolla la acción principal.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Lluís Bonet Mojica analiza para el diario *La Vanguardia Española* (16/11/1998) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto cinematográfico asegura que el nuevo trabajo fílmico de Garci es "una película ejemplar, envolvente y transitada por intérpretes que, o entregan el último tramo de su vida por el papel de su vida […] o se permiten el lujo de dar otra vuelta de tuerca a su genialidad" (p. 40). Además, Bonet también alaba el trabajo realizado por Fernando Fernán-Gómez a lo largo de todo el metraje y el enfoque que este actor aporta a su personaje.

Por otro lado, el periódico *ABC* (19/12/1998) también incide en el nuevo trabajo cinematográfico del director José Luis Garci y lo hace con un artículo escrito por Luis García Jambrina. En él, este profesor zamorano asegura que todos los elementos característicos de la novela de Pérez Galdós están recogidos en esta nueva adaptación, e incluso, como señala García Jambrina, se podría decir que dichos aspectos están potenciados a lo largo de este metraje. Además, esta publicación afirma que Garci "ha sabido ser fiel al espíritu y a la letra del original […] y, al mismo tiempo, ha sido capaz de hacer una "lectura" personal, muy coherente con sus planteamientos y con el resto de su filmografía" (p. 20).

En otro orden de cosas, la nueva película de José Luis Garci obtuvo muy buenas críticas durante su estreno, llegando a convertirse en un clásico del cine español. Además, esta cinta estuvo nominada en la categoría de Mejor Película de habla no inglesa a los Premios Oscar; Fernando Fernán-Gómez obtuvo el Goya a Mejor Actor protagonista[294] y la cinta de 1998 también se alzó con los galardones del Círculo de Escritores Cinematográficos en las categorías de Mejor Película, Mejor Actriz, Mejor Actor[295] y Mejor Guión Adaptado.

[294] Además, la película de 1998 también estuvo nominada a 12 categorías más dentro de dicho certamen de premios.
[295] En esta categoría ganaron Fernando Fernán-Gómez y Rafael Alonso.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de José Luis Garci, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la novela titulada *El abuelo* y publicada por Benito Pérez Galdós en 1897. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se podrá conocer si entre dichas piezas fílmicas se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 1998 será comparado con la película original de 1916, la cinta de José Buchs estrenada en 1925 y, posteriormente, con la obra de 1972 dirigida por Rafael Gil. No obstante, cabe destacar la película de 1916 carece de ejemplares conservados, lo que imposibilita el visionado directo de la misma. Sin embargo, esta tesis doctoral ha podido conocer el argumento de dicho largometraje, facilitando el estudio del *film* y permitiendo establecer una visión general de esta obra.

De este modo, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estos dos largometrajes cuentan con grandes diferencias, ya que la película de 1998 incorpora el sonido, el color y una duración mayor a su metraje. Además, este *film* también recupera el título de la novela de referencia, un nombre no utilizado por Domènec Ceret en su obra. Sin embargo, estas películas están categorizadas dentro del melodrama cinematográfico, basan su argumento en una misma pieza literaria y se desarrollan en espacios geográficos idénticos.

Por otro lado, el nuevo trabajo de José Lui Garci cuenta con una mayor calidad cinematográfica, incorporando los avances técnicos y narrativos desarrollados a lo largo de los años. Así, y debido a los más de ochenta años de diferencia entre ambas cintas, Garci cuida con mayor detalle las transiciones, la calidad de la imagen e incorpora el sonido a la obra. Además, este cineasta también mejora la narración de la cinta, agilizando la historia y otorgándole un mayor dinamismo a los acontecimientos filmados.

Atendiendo al argumento, estas dos películas mantienen y respetan la trama principal de la novela de referencia. Así, ambos cineastas muestran los intentos de un abuelo desconsolado por conocer, después del fallecimiento de su hijo y tras descubrir que su nuera había sido infiel en su matrimonio, cuál de sus dos nietas lleva su sangre. Para ello, este personaje no duda en interrogar e investigar a sus familiares con el único objetivo de conocer la verdad.

En otro en orden de cosas, y debido a la ausencia de ejemplares del *film* de 1916, esta investigación no podrá detallar las escenas eliminadas e incorporadas en este nuevo metraje. A pesar de ello, y atendiendo a la sinopsis argumental de la película de Ceret, se pueden establecer la existencia de semejanzas y diferencias entre ambas obras. Así, cabe destacar que Garci presenta a dos nietas pequeña en su obra, y no a un chico y a una chica como en la cinta original, y suprime tanto las tramas amorosas de estos personajes, como los problemas económicos de uno de ellos. No obstante, y a pesar de estas modificaciones, se debe resaltar que ambos proyectos cinematográficos mantienen la trama principal de la pieza literaria de referencia, respetando la estructura argumental de la misma y los acontecimientos clave recogidos en ella. De este modo, se establece que la cinta de 1998 dirigida por José Luis Garci es un *remake* libre de base argumental de la pieza original de 1916 filmada por el director Domènec Ceret.

Una vez finalizado este primer análisis comparativo, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 1998 y las segunda adaptación cinematográfica de la novela de 1897 estrenada en 1925. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que ambos largometrajes cuentan con ciertas discrepancias, ya que el nuevo trabajo de José Luis Garci es una obra sonora, rodada en color y con una duración superior al *film* de José Buchs. Sin embargo, estas dos películas están categorizadas dentro del género melodramático, basan su argumento en una novela galdosiana publicada en 1897, cuentan con personajes protagonistas idénticos, se desarrollan a finales del siglo XIX y ambas comparten el mismo espacio geográfico. Por otro lado, cabe destacar que la película de 1998 tiene una calidad cinematográfica superior a la del *film* de 1925, ya que se mejora la forma de hacer cine, plasmando una historia más fluida y dinámica e incorporando nuevos medios fílmicos, elementos narrativos y técnicos.

Atendiendo al argumento, y tras la visualización directa de estos dos largometrajes, se debe señalar que ambas cintas narran una misma historia, ya que mantienen el esquema narrativo de la obra literaria de referencia y respetan los acontecimientos clave de la misma. Además, estas obras también comparten tramas, personajes protagonistas, localizaciones, objetivos personales, personalidades y mismo el mensaje que la novela de Benito Pérez Galdós transmite al lector. Así, Buchs y Garci llevan de nuevo a la gran pantalla la historia familiar de Rodrigo, un pobre anciano que tras el fallecimiento de su hijo descubre que una de sus nietas es ilegítima, ya que fue fruto de una infidelidad cometida por su nuera. Esto

hace que el protagonista decida investigar personalmente dicho asunto. Finalmente, y tras resolver el misterio, Rodrigo se queda al lado de la joven que no comparte su sangre debido a que ella es la única que le ha demostrado su amor.

Continuando con las semejanzas, estas dos obras también comparten la trama personal y familiar de Pío, la presencia de Senén, los malvados planes de Lucrecia para encerrar a Rodrigo en un convento, el deseo de la protagonista por marcharse lejos con sus hijas y las conversaciones que las dos niñas mantienen con su abuelo. Sin embargo, e incidiendo en las diferencias que existen entre estas dos obras, José Luis Garci no duda en incorporar la presencia de Consuelo y Esperanza. Además, Garci suprime los intertítulos presentes en la obra de José Buchs, la llegada de Rodrigo a España y la conversación que éste mantiene con un amigo suyo antes de conocer el fallecimiento de su hijo. Por otro lado, también obvia las escenas en la que se ve como Rafael descubre la infidelidad de su mujer, los coqueteos de ésta con un pintor y las imágenes de los vecinos del pueblo enloquecidos por la llegada de la condesa. Finalmente, cabe señalar que esta nueva cinta no muestra el cuerpo de Rafael, ni a la Policía buscando a Dolly.

En lo que respecta a los cambios narrativos, se debe señalar que la cinta de 1998 otorga un mayor peso a la mala relación entre Lucrecia y Rodrigo, modifica la forma en la que el abuelo descubre que Nelly es su verdadera nieta y muestra nuevos intentos por encerrar al anciano protagonista. Por otro lado, y profundizando en las incorporaciones, Garci comienza su obra con una breve escena en la que se puede ver la complicada relación entre Rafael y Lucrecia, introduce la imagen de Rodrigo visitando la lápida de su difunta esposa y los intentos por parte de Lucrecia para que el padre de su difunto marido sea encerrado en una casa de salud. En definitiva, Garci aporta nuevos detalles y tramas secundarias, añadiendo escenas que refuerzan las características de los personajes. De este modo, y tras realizar este segundo análisis, se puede comprobar que ambas obras narran una misma historia, manteniendo el esquema argumental de la pieza literaria de referencia y respetando los acontecimientos clave de la misma. Así, esta tesis doctoral establece que la película de 1998 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la cinta de 1926 dirigida por José Buchs.

Por otro lado, y en lo que respecta al último estudio cinematográfico, esta tesis doctoral comparará la película de 1998 dirigida por José Luis Garci con la obra de 1972

filmada por el cineasta madrileño Rafael Gil y protagonizada por Fernando Rey y Analía Gadé. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, cabe destacar que estas dos obras guardan grandes semejanzas entre ellas, ya que son películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del género del melodrama, narran los acontecimientos de una forma lineal y cronológica, y ambas basan su argumento en una misma pieza literaria. Sin embargo, se debe señalar que la cinta de 1998 tiene una duración mayor que el *film* de Rafael Gil y que estas dos películas tienen títulos distintos. Por otro lado, se debe señalar que ambas narraciones transcurren en el mismo espacio geográfico, Jerusa y La Pardina, pero en distintas épocas. Esto se debe a que el *film* de 1998 está contextualizado a finales del siglo XIX, mientras que la película de 1972 se desarrolla en la segunda década del siglo XX.

En otro en orden de cosas, y debido a los más de veinte años de diferencia entre estas dos películas, Garci muestra una evolución cinematográfica y narrativa en su metraje. De este modo, el cineasta no duda en utilizar los avances que se han llevado a cabo en el séptimo arte nacional, incorporando nuevos recursos narrativos y otorgando a la historia base un gran dinamismo. Además, la obra de Garci cuenta con una mayor calidad de imagen y sonido.

Atendiendo al argumento, y tras la visualización directa de ambas obras, esta tesis doctoral debe señalar que estas dos películas mantienen y respetan la trama principal de la novela de referencia. Para ello, Gil y Garci utilizan un esquema narrativo idéntico en el que permanecen, de forma invariable, los acontecimientos clave de la pieza literaria de 1897. De este modo, e independientemente de las modificaciones o incorporaciones realizadas por cada uno de los cineasta, la historia filmada por ambos directores no varía. Sin embargo, Garci no duda en modificar e incorporar diferentes escenas. Así, suprime la llegada de Rodrigo en barco, las escenas en las que éste visita la pensión donde vivía su hijo y el cementerio en el que está enterrado. Además, elimina la carta que el abuelo envía a su nuera avisándole de que irá a ver a sus nietas, el viaje de ésta al balneario o las escenas con su amante. También reduce las discusiones de Rodrigo con los nuevos dueños de la casa que tenía la familia en el pueblo y las escenas de éste y sus nietas resguardándose de la lluvia en una cueva.

Continuando con este estudio comparativo, y en lo que respecta a los cambios llevados a cabo en este nuevo metraje, Garci no duda en suavizar el carácter tosco de Rodrigo y presenta a una Lucrecia carente de apego hacia su suegro. Además, el cineasta no muestra

al hombre con el que la protagonista mantiene una relación extramatrimonial, evitando profundizar en esta parte de la historia.

Como último punto, y profundizando en las incorporaciones narrativas, la obra de 1998 añade una introducción en la que se puede ver la mala relación existente entre el matrimonio formado por Rafael y Lucrecia, se potencia la importancia y el reconocimiento que Lucrecia tiene en el pueblo, la buena relación de ésta con los altos cargos del lugar y sus intentos por internar a su suegro. Además, esta película también muestra las habilidades de Nelly con la pintura y la confrontación entre Rodrigo y las personas más importantes del pueblo cuando intentan ayudar a su nuera para que sea retenido en un convento.

Una vez finalizado este tercer análisis comparativo, y al igual que en los anteriores estudios, estas dos obras continúan narran una misma historia, ya que respetan todos los elementos base de la pieza literaria de referencia. Así, y a pesar de que Garci no duda en otorgar a su nuevo proyecto su toque personal, eliminado, modificando e incorporando nuevos acontecimientos a la historia, estos elementos son complementarios y no modifican el sentido global de la narración. Así, y debido a que estas dos cintas comparten tramas principales y secundarias, personajes protagonistas, localizaciones y cuentan con un desenlace idéntico, esta tesis establece que la cinta de 1998 es un *remake* semipuro de ampliación del *film* de 1972 dirigido por Rafael Gil.

5.11. Años 2000 (2000 – 2009)

Con la llegada de esta nueva década, la primera del siglo XXI, comienza una etapa de cambios en el séptimo arte español ya que se adentra en una periodo marcado por la aparición de otras formas de consumir cine. De este modo, y a pesar de que el cine nacional continúa teniendo un peso importante en la sociedad, la aparición de nuevas plataformas online de consumo, el auge de la piratería, el cierre de los videoclubs y la subida del precio de las entradas, ocasionan altibajos en lo que respecta a la recaudación y al número de espectadores que acuden a las salas de cine. Además, en esta década, el peso de las producciones internacionales aumenta considerablemente y supera, por mucho, la recaudación y el número de espectadores de las obras nacionales.

Por otro lado, los directores españoles se enfrentan a un mercado que está continuamente en evolución, desarrollando nuevas ideas y adaptándose a los gustos del espectador. En este sentido, los cineastas tienen que hacer frente a novedosos recursos técnicos y, también, a un público cada vez más exigente tanto en la calidad de los *films*, como en sus argumentos. En lo que respecta a dichos avances, se debe señalar el gran cambio que supuso la llegada del cine digital al séptimo arte español. De hecho, esta tecnología provocará el desuso, paulatino, del negativo. Además, durante esta década también se empiezan a desarrollar las primeras películas en tres dimensiones, se profesionalizan los sistemas de sonido, se mejora la calidad de la imagen con cámaras más profesionales y se extiende el uso de los efectos especiales.

Profundizando en la evolución del séptimo arte nacional, y gracias a los datos facilitados por el Ministerio de Cultura y Deporte, se ha podido comprobar que el estreno de películas españolas durante esta década se mantiene en una tendencia estable e, incluso, en ocasiones ascendente, situándose entre 94 y 139 nuevos largometrajes al año. Por otro lado, y en lo que respecta al público que acude a las salas de cine para ver los largometrajes nacionales, se debe señalar un llamativo descenso desde el año 2005 hasta 2008, pasando de 21,28 millones espectadores a 14,36. A pesar de ello, también cabe destacar que en el año 2009 los datos remontan parcialmente. Estas cifras están ligadas directamente con la situación de crisis económica que atraviesa el país durante estos años y que, como se puede comprobar, también llega a afectar a la industria cinematográfica española.

En otro orden de cosas, se debe señalar que en esta década existen canales de televisión que comienzan a interesarse por la producción cinematográfica, llegando incluso a realizar ellos mismos nuevos proyectos fílmicos. De este modo, las cadenas de televisión nacionales diversifican sus intereses y comienzan a explorar nuevos terrenos audiovisuales.

Por otro lado, y atendiendo a las producciones nacionales estrenadas en esta década, se ha podido comprobar que el cine español comienza a abordar nuevas realidades sociales y reflejar la diversidad cultural o lingüística de la sociedad del momento. A modo ejemplo se deben señalar películas como *El bola* (Achero Mañas, 2000), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) o *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002).

Continuando con el cine español de estos primeros años del siglo XXI, se debe señalar que gran parte de los cineastas, actores y actrices nacionales que triunfaron en los años 90, continúan su carrera en esta nueva década. Además, el cine patrio sigue siendo una cinematográfica valorada en el extranjero, logrando grandes reconocimientos internacionales, tanto a nivel de crítica como de público. Varios de los cineastas más importantes de esta década son Alejandro Amenábar, Pedro Almodóvar, Juan Antonio Bayona y Álex de la Iglesia. En este sentido, algunas de las obras más exitosas de la década pertenecen a dichos directores como por ejemplo *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) o *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). Sin embargo, también cabe destacar otras películas como *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006) o *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002).

Por otro lado, y atendiendo a la práctica a estudio en esta tesis doctoral, se ha podido comprobar que a lo largo de estos diez primeros años del siglo XXI el número de *remakes* cinematográficos producidos se mantiene en la línea de la década anterior. En esta ocasión, se estrenan nueve versiones nuevas de obras ya filmadas, de las cuales cinco son primeros *remakes*, dos son segundos, uno es tercero y otro es un cuarto. En otro orden de cosas, cabe señalar que el *remake* cinematográfico estrenado en los primeros años del siglo XXI se distribuye de forma uniforme a excepción de los últimos dos años donde no se lleva a cabo dicha práctica fílmica. Además, y en lo que respecta a los géneros más utilizados, se ha podido comprobar que la gran mayoría son historias dramáticas, a excepción de las divertidas

comedias como *Cásate conmigo, Maribel* (Ángel Blanco2003) y *Ninette* (José Luis Garci, 2005).

En cuanto al origen de la historia a narrar, cabe destacar que seis de estas cintas basan su argumento en piezas literarias, teatrales y musicales de referencia. En este sentido, se debe afirmar que en esta década también se mantiene esta tendencia característica del *remake* español. Respecto a las otras tres obras restantes, *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003), *Teresa, el cuerpo de cristo* (Ray Loriga, 2007) y *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2001), parten de guiones originales.

Profundizando en esta última película, cabe señalar que *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2001) se trata de un nuevo tipo de *remake* cinematográfico, ya que la obra original en la que se basa es un cortometraje. Esta nueva categoría de *remake* es definida por la investigadora Linda Seger (1993), en su libro *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, como "Cortometrajes que se rehacen como largometrajes" (p. 96 – 97). En este sentido, dichos largometrajes parten de un cortometraje de ficción previo que establece la base argumental de ambas narraciones. Además, estos cortometrajes son, en su mayoría, obras de alumnos de escuelas de cine o proyectos de final de carrera.

Continuando con el estudio de este tipo de *remakes*, se debe señalar que el principal motivo por el que inicialmente se realiza el cortometraje base es para alcanzar, poco a poco, la financiación necesaria para posteriormente poder filmar un largometraje basado en esa misma historia. De este modo, y a pesar de que en los años 80[296] se produce una primera toma de contacto con este nuevo tipo de *remakes*, esta tesis doctoral defiende que es en el año 2001 cuando comienza esta nueva categoría de *remake* en España. De hecho, como se analizará en la siguiente década, esta práctica irá en aumento.

En lo que respecta a las otras dos obras originales, cada una de ellas pertenece a un género completamente distinto, ya que el *film* de Antonio Giménez-Rico narra una historia policiaca y con elementos del cine negro y la obra de Ray Loriga lleva de nuevo a la gran pantalla la vida de la santa abulense Teresa de Jesús.

[296] En 1980 se estrena el cortometraje *La cigüeña bondadosa*, obra de Mario Menéndez y Fran Vaquero. Posteriormente, en 1986, se realiza el r*emake* cinematográfico de dicha obra. En esta ocasión, la nueva película fue un largometraje.

Por otro lado, y atendiendo a los segundos, terceros y cuartos *remakes*, se ha podido comprobar que todos ellos narran historias de importantes personajes de la literatura española como Don Juan Tenorio, Carmen y Juana la Loca. De este modo, los realizadores vuelven a apostar por grandes éxitos literarios y también cinematográficos. Así, se versionan reconocidas historias ya llevadas a la gran pantalla en numerosas ocasiones, pero incorporando los últimos avances tecnológicos y nuevos recursos cinematográficos. Además, y gracias a que las nuevas películas cuentan con presupuestos mucho mayores, se mejoran aspectos como los decorados, el vestuario o la fotografía. Por otro lado, esta tesis doctoral también comparará la diferentes existentes entre las obras originales, filmadas mayoritariamente durante el franquismo, y las nuevas versiones realizadas en un etapa de libertad creativa y una ausencia total de censura política.

En definitiva, a pesar de todos los cambios producidos en el panorama cinematográfico español, en esta década se mantiene estable el número de *remakes* producidos. Además, se sigue respetando la principal característica del *remake* español: la gran mayoría basan su argumento en obras literarias, teatrales o musicales de referencia. En este sentido, cinco de las diez cintas a estudio llevan a la gran pantalla historias de importantes personajes de la literatura española. Así, los directores apuestan por narraciones ya conocidas por el gran público y que han cosechado grandes éxitos en el pasado. Sin embargo, en esta década también hay innovaciones, ya que aparece la nueva categoría del *remake* basado en un cortometraje previo.

El viaje de Arián

- Original: *El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 1995) (S)
- Primer *remake: El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 2001)

En 1995, el editor y director barcelonés Eduardo Bosch estrena su mediometraje titulado *El viaje de Arián*. Esta obra, un pequeño *thriller* centrado en la banda terrorista ETA, es la ópera prima del cineasta catalán, iniciando así su andadura por el séptimo arte nacional.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo realizado por Eduardo Bosch, director, productor y montador del metraje a estudio. Por otro lado, y profundizando en el resto de departamentos, Jordi Gasull, Joan Valent, Andreu Rebés e Inma Cánovas fueron los encargados del guión, la música, la fotografía y la dirección de arte del mediometraje, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, esta cinta estuvo protagonizada por Abel Folk, Alicia Cifredo, Carlos Manuel Díaz, Jaume García Sangerman, Martín Hervás, Jordi Gasull, Miguel Cebrián y José Juan Verón, entre otros.

Con este proyecto, Bosch presenta un thriller dramático rodado en color, en 16 milímetros, y con una duración de 34 minutos. Por último, y en relación a la producción de esta obra, la empresa encargada de llevar a cabo este metraje fue Artes Audiovisuales S.A.

Profundizando en el argumento de este breve proyecto cinematográfico, el cineasta catalán narra la historia de Arián, una joven romántica e idealista que se enamora de Vivaldi, un etarra. Durante esta relación, Vivaldi introduce a la protagonista en la organización terrorista ETA, donde participa en el secuestro de Irene, la hija de un conocido empresario navarro. Tras varios días en un caserón de la zona, la banda es localizada por la Policía. Tras un intercambio de disparos, Vivaldi fallece mientras que el resto del comando logra huir. Horas después, José, el jefe del grupo, pide a Arián que mate a la chica secuestrada pero ésta no es capaz de hacerlo y debe ser él quien lo haga. Después de este asesinato a sangre fría, Arián toma los mandos del coche para finalmente estrellarlo, con todos los miembros del comando dentro, por uno de los precipicios de la zona.

Con esta obra, Bosch aborda un complicado tema social y político, debido a los atentados terroristas que la banda ETA había causado en la sociedad de la época. No obstante, dicho cineasta no duda en llevar a la gran pantalla una historia actual, potente y en la que se contempla, como señala José María Caparros (2005) en su libro *La Pantalla Popular*, "la seria preocupación que tiene (el director) por el terrorismo" (p. 157). Además, Caparrós asegura que este mediometraje "fue un aval de su valía como narrador" (p. 157).

Atendiendo a la prensa de la época, cabe destacar que esta investigación tan sólo ha encontrado una breve mención a la obra a estudio en este epígrafe. No obstante, y como señala Cesc Puig en el diario *La Vanguardia Española* (27/03/1995), el primer trabajo del cineasta barcelonés "no pretende crear polémica, sino contar el conflicto emocional de una joven que se apunta por ideales a un grupo terrorista y descubre su incapacidad para apretar el gatillo" (p. 4).

Como último punto, se debe señalar que este mediometraje obtuvo una gran cantidad de premios [297] y nominaciones en diversos festivales nacionales, logrando un gran reconocimiento por parte de los expertos y profesionales del séptimo arte.

Por otro lado, en 2001, más de un lustro después del estreno de la ópera prima del cineasta catalán Eduardo Bosch, dicho director estrena su primera película titulada *El viaje de Arián*. Esta obra, un drama centrado en la banda terrorista ETA, basa su argumento en el mediometraje descrito anteriormente.

Con esta película, Bosch recupera la historia narrada en su primer trabajo cinematográfico y logra profundizar en ella. De este modo, el cineasta desarrolla de forma más lenta y cuidada la trama principal del mediometraje de referencia, incorporando nuevas situaciones y permitiendo que el público empatice con la narración. Como se puede comprobar, este *film* supone una clara denuncia social sobre el horror del terrorismo etarra.

Continuando con el estudio de este largometraje, y como señala el investigador José María Caparros (2005), Bosch "profundiza en su ensayo fílmico sobre ETA; le quita el tono intelectual de aquella primera media hora, pero gana en contundencia" (p. 157).

[297] Primer premio en el Festival de Cortos de Elche (1996), segundo premio en el Festival de Cortos de Alcalá de Henares (1996) y tercer premio en el Festival de Cortos de Granada (1995), entre otros.

Profundizando en el equipo técnico y artístico que componen esta película se debe destacar el trabajo de Eduardo Bosch, director y montador en esta cinta. En lo que respecta al terreno del guión cinematográfico, este *film* contó con Patxi Amezcua y Jardi Gasull como guionistas de la obra. Por otro lado, y atendiendo al resto de departamentos, Joan Valent y Xavier Gil fueron los encargados de la música y la fotografía respectivamente. Cabe destacar que Eduardo Bosch trabajará con Javier Naya en el departamento de montaje, y juntos darán forma a este proyecto. Además, y en relación al elenco actoral, esta nueva cinta estuvo protagonizada por Ingrid Rubio, Abel Folk, Silvia Munt, Carlos Manuel Díaz, Paul Berrondo, Laia Marull, Txema Blasco, María Alfonsa Rosso, Jaume García Arija y Mikel Tello, entre otros. En este sentido, y como se ha podido comprobar, Bosch cuenta con varios actores del metraje original. De este modo, Abel Folk, Carlos Manuel Díaz y Jaume García Arija interpretan de nuevo a aquellos personajes a los que ya dieron vida en el mediometraje de 1995.

Con esta película, Bosch realiza de nuevo un *thriller* dramático basado en las vivencias y las actividades delictivas de la banda terrorista ETA. En esta ocasión, la película fue rodada en color y cuenta con una duración de 104 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de este largometraje, la nueva cinta del cineasta catalán fue llevada a cabo por la empresa Montjuic Entertainment, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Buena Vista International Spain.

Atendiendo al argumento de esta obra, los investigadoras Igor Barrenetxea Marañón y Virginia López de Maturana (2010), autores del estudio *La conciencia del terrorista* resumen de la siguiente forma la historia narrada por el director catalán:

> Arián es una joven idealista vasca. Vive en un entorno euskaldun; su novio, Vivaldi, forma parte de ETA. Participa de las actividades propiciadas por Jarrai, enfrentándose a la Policía e intentando ilustrar en una escuela la cuestión del conflicto. Hasta que, finalmente, identificada por la Policía se ve urgida a romper con la familia y a entrar a formar parte del "comando Nafarroa". El comando, formado por José, el jefe, Vivaldi, el novio de Arián, Maite, Patxco y la misma Arián han recibido órdenes de secuestrar a la hija de un industrial vasco, Isabel. Tras el secuestro la retienen en un caserío oculto en el monte, si bien, la detención de Koldo, el mediador de ETA, precipita los acontecimientos y la Policía descubre el lugar donde se

esconden. En la huida muere Vivaldi. José ordenará a Arián que mate a Isabel. Sin embargo, Arián no puede moralmente cumplir con la orden y será José quien la mate (p. 128).

Como se puede comprobar, el cineasta catalán incide de nuevo en la organización terrorista ETA, profundizando en las relaciones internas dentro de la banda e intentando mostrar los motivos por los que dichos personajes cometen estos actos. Cabe señalar que esta película es una obra de ficción, y por lo tanto, muchos de los sucesos narrados en ella no son un fiel reflejo de la realidad de ETA.

Profundizando en la película, se ha podido comprobar que Bosch desarrolla de una manera más lenta y detallada todas las tramas recogidas en la pieza original. Para ello, incide en la vida de los personajes protagonistas, sus familias, su pasado y sus relaciones. Además, este largometraje también profundiza en los acontecimientos y en la propia organización etarra. Finalmente, se debe señalar que esta nueva cinta modifica el final de la obra de 1995, otorgando un desenlace más cuidado y profundo. De este modo, el espectador comprende mejor las inquietudes y las decisiones que el personaje protagonista toma durante toda la película.

Por otro lado, y al igual que en el mediometraje de 1995, la película de 2001 narra una valiente y potente historia de denuncia crítica, en la que se trata un complicado tema nacional. Atendiendo a las palabras de José María Caparrós (2005), Bosch "toma claramente partido al evidenciar el dilema moral que se plantea la juventud radical que es integrada en la militancia terrorista, tras haber demostrado su coraje por la causa nacionalista o servido en las tareas llamadas "informativas"" (p. 157). No obstante, "la mayor virtud de *El viaje de Arián* es su equilibrio ideológico. Su aproximación al mundo de ETA es cálida, mostrando que los terroristas asimismo tienen corazón, dejándoles hablar pero sin mitificarlos en ningún momento" (p. 158). De este modo, y como recoge Igor Barrenetxea y Virginia López (2010), esta obra cuenta con un "elemento novedoso, el rostro humano del terror, en el que se trata de comprender que disparar contra otro ser humano implica un enorme cargo de conciencia. Por supuesto, eso no sucede en todos los activistas de ETA" (p. 124).

En otro orden de cosas, cabe destacar que esta película cuenta con un admirable nivel interpretativo, narrativo y técnico, con el que se han logrado dibujar tramas verosímiles, profundas y directas que resaltan todo el trabajo de documentación previo.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista José Eduardo Arenas analiza en el diario *ABC* (25/05/2001) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, Arenas alaba el trabajo del director, la temática escogida y la calidad del elenco actoral elegido para esta cinta. Además, este artículo recalca la idea base con la que el director y el productor del *film* decidieron realizar esta película, señalando que no se trata de una obra cinematográfica sobre la banda terrorista ETA, sino que se ha querido mostrar la historia, como señala el propio director, "de alguien que está comprometido con unos ideales, que radicaliza su postura, le ponen una pistola en la mano, pero que no es capaz" (p. 76). Por último, los responsables de la obra señalan que la elección de ETA fue porque, según ellos, es de la organización de la "que hay que decir y mostrar más cosas" (p. 76).

Por otro lado, y continuando con el periódico *ABC* (04/05/2001), Federico Marín Bellón también valora el nuevo proyecto cinematográfico de este director. En dicho artículo, Marín alaba la realización del cineasta e incide en el difícil trabajo llevado a cabo por el cineasta catalán ya que el terrorismo "es un presente abrumador, tan difícil de filmar como de juzgar" (p. 140). No obstante, este experto fílmico no duda en asegurar que "Bosch humaniza de tal modo a sus alimañas, ilustra de una manera tan documentada sus convicciones más traces, que hace falta serenidad para no repudiar al autor a través de sus personajes y escupir sobre su película, importante película" (p. 140).

Por último, cabe destacar que esta película obtuvo una Mención Especial del Jurado a la actuación de la actriz Ingrid Rubio en el Festival de Málaga de Cine Español, estuvo seleccionada en la sección "Made in Spain" del Festival de San Sebastián y logró el Faro de Plata al mejor largometraje en la duodécima edición del Festival de cine L'Alfas del Pi. Además, esta obra también se hizo con la Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Nantes en 2001.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos

técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas es la duración, ya que estas dos obras pertenecen a formatos cinematográficos distintos. Sin embargo, son dos piezas sonoras, filmadas en color y pertenecen al mismo género cinematográfico.

En otro orden de cosas, se debe señalar que Bosch contextualiza sus dos proyectos fílmicos dentro de la misma época, retratando una España atemorizada por la banda terrorista ETA. En lo que respecta a los lugares elegidos para el desarrollo de estas obras, el cineasta catalán centra la historia en Pamplona y en un caserío alejado de la ciudad.

Profundizando en los personajes principales, ambas cintas están protagonizadas por Vivaldi, Arián, José, Paco e Isabel. No obstante, y debido a que la obra del 2001 tiene un desarrollo narrativo mayor que la cinta original, Bosch incorpora un gran número de personajes nuevos como Maite, Patxi, Idoia, Mikel, Mario, Antonio o los padres de Arián.

Respecto a las semejanzas narrativas, se ha podido comprobar que estas dos obras narran una misma historia, ya que todos los acontecimientos recogidos en el mediometraje original están incorporados en esta nueva versión. De este modo, ambas obras muestran el secuestro de Irene, los problemas que aparecen en el comando durante los días que están en el caserón, el asalto de la Policía y la posterior huida de los protagonistas, el asesinato de la joven secuestrada y las dudas de Arián respecto a la banda terrorista.

Además, Bosch también respeta el mensaje general de la cinta original, los momentos de amor entre Vivaldi y Arián, la ambientación empleada en el mediometraje, las personalidades de los personajes y los pequeños gestos de compasión de la protagonista con la chica secuestrada.

No obstante, el principal cambio de esta nueva cinta se encuentra recogido en el desenlace de la misma, ya que Arián no fallece en el accidente de coche. Profundizando en este hecho, la cinta de 2001 muestra como la joven salta segundo antes de que el vehículo caiga por el acantilado, y huye a Barcelona. Una vez allí, la protagonista se reúne con otra mujer miembro de la banda terrorista, quien tras muchas dudas acaba con la vida de Arián. De este modo, la joven paga por lo que hizo al resto del comento y así, también, terminan las dudas y los remordimientos que la persiguen.

Atendiendo a las incorporaciones, y como se ha comentado anteriormente, esta nueva obra introduce nuevos acontecimientos vinculados con la historia original y desarrolla de una forma más minuciosa y cuidada las situaciones ya tratadas en la obra de 1995. De este modo, el espectador contempla una introducción de los acontecimientos, conoce la vida y el entorno familiar de la joven protagonista, profundiza en las ideologías de los personajes y se narra lo que ocurre con la joven etarra cuando logra escapar del coche del comando antes de que éste caiga por el barranco. Durante esta huida, el público ve como Arián llega a Barcelona, los primeros días en la Ciudad Condal, la forma en la que se pone en contacto con otra terrorista y el triste final de la protagonista al morir asesinada.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar que la historia narrada en el mediometraje de referencia sirve de base para el desarrollo de la nueva película del propio Eduardo Bosch, esta investigación considera que la cinta de 2001 es un *remake* de semipuro de ampliación del cortometraje base de 1995 dirigido por Eduardo Bosch. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

Cásate conmigo, Maribel

- Original: *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960)
- Primer *remake*: *Cásate conmigo, Maribel* (Ángel Blasco, 2003)

En 1960, el director y guionista zaragozano José María Forqué estrena su nueva película titulada *Maribel y la extraña familia.* Esta cinta, una comedia romántica protagonizada por Silvia Pinar, Adolfo Marsillach y Julia Caba, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Miguel Mihura en 1959.

Atendiendo a la pieza teatral de referencia, Mihura realiza una comedia estructurada en tres actos y cuya acción se desarrolla en el Madrid de la época. Por otro lado, cabe destacar que este proyecto teatral fue un encargo de Maritza Caballero, una actriz venezolana que en el estreno de la obra interpretó a la joven Maribel, protagonista de la historia.

Profundizando en la historia narrada, el investigador Julián Moreiro Prieto (2004), autor del libro *Miguel Mihura: Humor y melancolía*, resume de la siguiente manera la nueva obra del dramaturgo madrileño:

> Marcelino, un apocado joven viudo que vive en un pueblo donde posee una fábrica de chocolatinas, elige por novia a una chica de alterne, Maribel, tras interpretar las sonrisas que le dirige con una limpieza desconcertante. A partir de ahí, la obra se desenvuelve en el equívoco: Maribel, cuando ve que Marcelino, su madre y su tía […] la tratan sin prejuicios, pasa de la irritación al desconcierto y termina por descubrir el lado puro de su propia vida. Adobada la historia con notas de suspense, […], la obra termina felizmente: somos como nos ven los demás y no hay pasado ni prejuicio capaz de interponerse ante la clara mirada de quien nos ama (p. 338).

Como se ha podido comprobar, el nuevo trabajo teatral de este autor madrileño parte de una idea sorprendente en un primer momento, pero que poco a poco, y tras un magnífico trabajo de escritura, todo termina resultando creíble. De este modo, Mihura combina de manera sencilla la ironía y la dulzura de esta historia, logrando transmitir un potente mensaje positivo. Así, esta narración defiende que lo verdaderamente valioso de una persona está en el interior y rechaza que se juzgue a la gente por sus apariencias.

En otro orden de cosas, y como señala Moreiro (2004), esta pieza teatral se convirtió rápidamente en un gran éxito, llegando a alcanzar las 400 representaciones en poco más de seis meses. Además se debe señalar que una segunda compañía llevó la historia de Marcelino y Maribel de gira por España. De este modo, "*Maribel y la extraña familia* (1959) superó ampliamente las más de 1000 representaciones, dio al escritor el premio Nacional de Teatro por tercera vez y es, junto a *Tres sombreros de copa*, su comedia más editada y representada hasta nuestros días" (p. 341).

Una vez contextualizada la pieza teatral de referencia, y en lo que respecta al terreno cinematográfico, el director aragonés José María Forqué fue el primer cineasta español en adaptar a la gran pantalla la historia de Marcelino y Maribel. Así, el propio José María Forqué explica los motivos que le llevaron a adaptar el nuevo trabajo teatral de Miguel Mihura en unas declaraciones recogidas por el investigador *Florentino Soria* (1990) en su libro *José María Forqué*. En este sentido, el cineasta aragonés señala que fue el propio

dramaturgo quien le pidió que llevase su obra a la gran pantalla ya que necesitaba dinero. De este modo, cabe destacar que Mihura también fue coguionista de este *film*.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en esta nuevo proyecto, se debe destacar el trabajo realizado por José María Forqué, director y guionista de esta cinta. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Vicente Coello, Luis Marquina y Miguel Mihura. Atendiendo al resto de departamentos, Manuel Parada, José F. Aguayo y Julio Peña fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje del *film* respectivamente. Por otro lado, la obra de 1960 estuvo protagoniza por Silvia Pinal, Adolfo Marsillach, Julia Caba, Guadalupe Muñoz, Tina Alonso, Carmen Lozano, Gracita Morales y José Ortejas, entre otros.

Con esta obra, Forqué presenta una divertida comedia, rodada en blanco y negro, y con una duración de 98 minutos. En otro orden de cosas, se debe señalar que la producción de esta película estuvo a cargo de las empresas Talfe Films y As Films Producción.

Atendiendo al argumento de este nuevo proyecto cinematográfico, Forqué narra la historia de Maribel, una joven prostituta que conoce a Marcelino, un muchacho ingenuo e inseguro. Este chico de pueblo ha venido con su madre Matilde a la capital y ambos se hospedan en casa de su tía Paula. Así, los jóvenes protagonistas se empiezan a conocer y él la invita a su casa. Allí, descubrirá a sus familiares pero, avergonzada por esta situación, decide huir. Sin embargo, Marcelino, Matilde y Paula no comprenden la reacción de Maribel.

Días más tarde, Maribel vuelve a la casa de la tía Paula y poco a poco se da cuenta que la tratan como una señorita, algo que le reconforta y decide cambiar de vida. Sin embargo, sus amigas y compañeras de oficio Pili, Rufi y Niní hacen que la joven dude y empiece desconfiar. Además, Maribel descubre que Marcelino es viudo. A pesar de ello, la joven y sus amigas van al pueblo del susodicho. Allí, éste le explica todo su pasado y finalmente los miedos y las dudas desaparecen de la vida de Maribel.

Como se ha podido comprobar tras la visualización directa de este largometraje, Forqué realiza una fiel adaptación de la pieza teatral de referencia. En esta obra, el director aragonés cuida los detalles y presta una gran atención a la ambientación. Además, esta adaptación también refleja la intriga, las dudas y el humor negro de la obra teatral de 1959.

Con esta cinta, Forqué recupera el claro mensaje de aceptación y lucha contra los prejuicios que Miguel Mihura transmite en su historia, siendo algo esencial en ambas narraciones. Además, y profundizando en la realización de la obra, el aragonés no duda en utilizar un ritmo ágil, dinámico y en ciertas ocasiones hilarante. No obstante, esta película no olvida los momentos más emotivos de la pieza de referencia y las tramas más profundas de los personajes.

Continuando con el estudio de esta obra, Florentino Soria (1999) asegura que con esta cinta Forqué demostró "su habilidad para diversificar las acciones y para que la mecánica de los actores fluyera con mayor desahogo que en la escena" (p. 66). De este modo, afirma el investigador, "con un poco de intriga y mucho humor los toques sentimentales se rompen, oportunamente, con réplicas de una gracia arrolladora" (p. 66).

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomas publica en el diario *La Vanguardia Española* (28/09/1960) una breve reseña cinematográfica sobre la obra a estudio en este epígrafe. En este artículo, se señala que el cineasta aragonés "ha realizado un film bastante bueno, aunque en realidad se ha limitado a filmar la comedia variando ligeramente los ambientes" (p. 29). No obstante, y a pesar de los cambios realizados, las situaciones y los diálogos de esta obra son los mismos que los de la pieza teatral. Además, Martínez Tomas no duda en alabar la interpretación actoral de la pareja protagonista, llegando a considerarla excelente.

Por otro lado, en 2003, el productor y director zaragozano Ángel Blasco estrena la película titulada *Cásate conmigo, Maribel*. Cabe señalar que esta obra, la ópera prima del cineasta, supone la segunda adaptación de la pieza teatral de 1959. Con este *film*, una divertida comedia protagonizada por Natalia Dicenta y Carlos Hipólito, Blasco lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de Marcelino y Maribel.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo cinematográfico de Ángel Blasco, director, guionista, productor y montador de esta cinta. En lo que respecta al resto de departamentos, Joan Valent y Fernando Arribas fueron los responsables de la música y la fotografía del *film*, mientras que Ángel Blasco y Javier Naya se encargaron del montaje de la misma. Profundizando en el elenco actoral, la cinta de 2003 estuvo protagonizada por Natalia Dicenta, Carlos Hipólito, Nathalie

Seseña, Mireia Ros, Malena Alterio, María Isbert, Mari Ángeles Acevedo y Francisco Jarque, entre otros.

Con esta obra, Blasco recupera una de las comedias más conocidas del dramaturgo madrileño Miguel Mihura, y lo hace a través de un *film* rodado en color y con una duración de 95 minutos. Por otro lado, se debe señalar que la producción de esta cinta estuvo en manos de las compañías nacionales Filmayer y Televisión Española (TVE).

Profundizando en el argumento de este *film*, se debe señalar que el cineasta zaragozano no realiza ninguna variación narrativa con respecto al texto literarito de referencia. Así, la historia principal, sus correspondientes tramas y los personajes protagonistas son idénticos a los descritos por Mihura. Debido a dicha fidelidad narrativa, esta investigación ha decidido no incorporar la sinopsis argumental de dicha obra para evitar caer en una reiteración innecesaria de contenido.

En lo que respecta a este nuevo trabajo cinematográfico, Blasco adapta fielmente la obra teatral de referencia, llevando de nuevo a la gran pantalla la divertida y romántica historia de Marcelino y Maribel. Con ella, el director zaragozano refleja el amor puro que se narra en la pieza de 1959 y muestra la relación que nace entre dos personas de mundos completamente diferentes. Además, Blasco también mantiene el mensaje positivo que Mihura transmite en su texto base.

De este modo, y continuando con el estudio de la película de 2003, se ha podido comprobar que *Cásate conmigo, Maribel* (2003) es un *film* sentimental donde se combina la comedia y el drama a partes igual dando como resultado un trabajo divertido, amable y conmovedor. En ella, Blasco muestra la importancia del amor, la familia y la amistad.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre estas dos películas reside en la incorpora del color por parte de la cinta de 2002. No obstante, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas son largometrajes sonoros, categorizados como

comedia, con una duración muy similar y cuyos argumento se basan en una pieza teatral común.

Continuando con este análisis comparativo, cabe señalar que estos dos largometrajes transcurren en la misma época, situando la acción en la década de los años 50. Además, ambas cintas también localizan su acción en la ciudad de Madrid y en el pequeño pueblo donde vive y trabaja el protagonista. Por otro lado, y en lo que respecta a la estructura narrativa, ambas películas muestran los acontecimientos de una forma cronológica y lineal, incorporando pequeñas elipsis temporales que otorgan agilidad y dinamismo a la historia

Profundizando en los personajes principales, estas obras están protagonizadas por Marcelino, Maribel, Pili, Rubí, Mimi, Matilde, Pepe, Paula y Susana. Sin embargo, Blasco no duda en suprimir de su metraje la presencia de Rosita y Fermín, e incorporar a don Ramón, Mercedes, Manuel y Jaime.

Atendiendo a las semejanzas narrativas, y como se ha comentado anteriormente, estas dos cintas narran una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema argumental base establecido previamente en la pieza teatral de referencia y respetan los acontecimientos clave de la misma. Además, estos dos largometrajes también cuentan con diálogos, escenas, situaciones y hechos completamente idénticos.

Profundizando en el argumento, ambos directores muestran la historia de Marcelino, un muchacho que llega a Madrid para buscar un esposa que quiera vivir con él en el pueblo. Allí, este joven viudo tiene su propia fábrica de chocolatinas y una casa familiar. Por otro lado, durante dicha búsqueda, Marcelino se enamora de Maribel, una prostituta insegura y desconfiada. No obstante, y tras varias visitas familiares, Maribel comienza a ilusionarse y la pareja comienza a encajar. Finalmente, y a pesar de que sus amigas no dejan de sembrar dudas sobre el susodicho, la protagonista supera sus miedos y decide comenzar una nueva vida junto a Marcelino.

Por otro lado, y en relación a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, se debe señalar la película de 2003 suprime el momento en el que Maribel habla con el médico y los primeros minutos de la cinta de 1960 en la que se ve a Marcelino y a su familia cerrando la casa familiar para irse a Madrid. Además, Blasco comienza su metraje de

forma distinta ya que reduce el tiempo que Maribel pasa en casa de Marcelino durante la primera visita y cambia el lugar en el que los protagonistas hablan de la profesión de la joven.

Atendiendo a las incorporaciones narrativas llevadas a cabo en la película de 2003 se debe destacar que Blasco cambia la forma en la que se muestra la relación entre la pareja protagonista ya que se hace de una forma más lenta, aumentando el número de escenas vinculadas a esta trama amorosa, los coqueteos y los sentimientos que surgen entre ellos. Por otro lado, Ángel Blasco otorga una mayor presencia a las amigas de la protagonista, aumentando el número de escenas en las que participan. En este sentido, también se muestra como Rufi conoce al administrador de la familia de Marcelino ya que es cliente suyo, una situación ausente en la obra original. Además, se incorporan nuevas escenas sobre el lugar de trabajo de Maribel y los clientes de la joven.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar que ambas obras narran fielmente una misma historia, se debe establecer que la película de 2003 dirigida por Ángel Blasco es un *remake* semipuro de ampliación de la obra de 1966 filmada por José María Forqué. En este sentido se han expresado diferentes investigadores cinematográficos, como el estudioso del cine José María Caparrós (2004) que afirma en su libro *El cine del nuevo siglo (2001 - 2003)* que "*Cásate conmigo, Maribel* […] un original *remake* de *Maribel y la extraña familia*" (p. 25). Además, Victor García y Gregorio Torres (2004) también categorizan la obra de Blasco como un *remake* cinematográfico (pp. 65 - 66).

Hotel Danubio

- Original: *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)
- Primer *remake*: *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003)

En 1955, el director y guionista segoviano José Antonio Nieves Condes estrena su nueva película titulada *Los peces rojos*. Esta obra, un melodrama de suspense e intriga protagonizado por Emma Penella y Arturo de Córdova, se encuentra categorizada dentro del cine negro español. Profundizando en este género cinematográfico, Nieves Conde demuestra, como señala Francesc Sánchez Barba (2007), que el cine negro "puede basarse simplemente en el crimen o en el delito que planea sobre los personajes aunque no llegue a consumirse"

(p. 303). Además, este cinta incorpora un importante tono psicológico, ya que uno de los personajes de la obra está tan sólo en la imaginación del protagonista.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, la cinta de 1955 fue dirigida José Antonio Nieves Conde mientras que el guión de la misma pertenece a Carlos Blanco. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Miguel Asins Arbó, Francisco Sempere y Margarita de Ochoa fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, este metraje fue protagonizado por Arturo de Córdova, Emma Penella, Félix Dafauce, Pilar Soler, Félix Acaso, Manuel de Juan y María Rivas, entre otros.

Con esta obra, Nieves Conde presenta una película de misterio rodada en blanco y negro, y con una duración de 93 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, esta cinta fue llevada a cabo por las compañías Estela Films y Yago Films.

Profundizando en el argumento de este largometraje, el cineasta castellanoleonés narra la historia del escritor Hugo Pascal y su amante la actriz Ivón. Un día, la pareja llega a un hotel de Gijón junto a Carlos, el hijo del escritor. Sin embargo, este personaje nunca se verá a lo largo del *film* ya que sólo está en la imaginación de su padre. Así, los tres protagonistas deciden dar un paseo por un acantilado mientras los empleados del hotel cenan. Horas después, la pareja llega corriendo al hotel pidiendo ayuda ya que el joven se ha caído por los acantilados y a partir de ese momento comienza una investigación policial para esclarecer todo lo sucedido.

De este modo, un sabueso agente va descubriendo la forma en la que la pareja había planeado el supuesto asesinato. Sin embargo, lo que no sabe es que lo que está desvelando es toda una farsa que habían montado para hacer creer que Carlos existió de verdad. En este sentido, se debe señalar que el espectador sí conoce que el joven no era ni más ni menos que una invención de Hugo para sonsacar dinero a su tía Ángela. Sin embargo, a lo largo de la obra se descubre que Carlos no es sólo un engaño sino que se ha transformado en toda una fantasía para el supuesto padre. De hecho, éste llega hasta el extremo de comportarse como si su hijo realmente existiera, proporcionándole una habitación con libros y ropa propia.

En este sentido, el joven se convierte en una especie de versión del propio Hugo y esto desemboca en un complicado triángulo amoroso con Ivón en el que el padre empieza a sentir unos terribles celos de su supuesto hijo, ya que éste recibe todo lo que a él se le niega: el dinero y cariño de su tía Ángela y el amor de su amante. Finalmente, cuando la tía fallece, Hugo debe confesar a Ivón toda la verdad y la pareja decide "matar" a Carlos para que no se descubra todo el montaje. Finalmente, y acosado por la Policía, el padre pretende suicidarse en el mismo lugar en el que su hijo "murió", pero la actriz consigue convencerlo de que acepte la realidad y cuenta la verdad.

Como se ha podido comprobar, el drama psicológico está muy presente a lo largo de toda la película, tanto en la relación entre Hugo y su puesto hijo, como en el triángulo amoroso que ambos tienen con Ivón. En este sentido se expresa un artículo publicado en el periódico *ABC* (17/12/1955) que afirma que esta obra "es el relato de un conflicto psicológico, que deriva hacia lo policiaco para entrar de lleno en este género" (p. 47).

Profundizando en la historia narrada, esta película trata sobre las mentiras y sus consecuencias. De este modo, Nieves Conde recoge la historia de un escritor fracasado que se inventa una nueva vida con la que poder escapar de la realidad. No obstante, ese universo inventado se basa en una serie de engaños que tienen unas complicadas consecuencias en el mundo real y a las que el protagonista debe hacer frente. En lo que respecta a la estructura de la obra, el director narra una historia que transcurre en el presente y en la que se le van intercalando diversos *flashbacks*. En este sentido, se debe señalar que estos saltos al pasado son los que logran explicar ciertos acontecimientos que transcurren en el presente. Gracias a este recurso, el espectador descubre que Carlos no existe, que todo es un invento de su padre para conseguir el dinero de su tía y también se muestra la relación que mantienen Hugo e Ivón.

En otro orden de cosas, y atendiendo a la estética del *film*, este cineasta utiliza un ambiente misterioso, oscuro y lleno de secretos. Así, Nieves Conde incorpora también elementos básicos del cine negro, como una misteriosa muerte, pasiones desenfrenadas, investigaciones policiales y un sorprendente desenlace de los acontecimientos. De este modo, y a través de un guión ágil e ingenioso, el director logra una película llamativa que engancha y seduce al espectador.

Antes de continuar, esta investigación debe incidir en la forma en la que Nieves Conde incorpora el personaje de Carlos en la narración. Para profundizar en este aspecto, se deben tener en cuenta las palabras de la investigadora Carmen Arocena (2007), autora del libro *Un colorista y poliédrico laberinto. Los largos años 50 (1951 - 1962):*

> En esta película la identidad de un personaje inexistente se construye por medio de la palabra y de un espacio fuera de campo que jamás va a ser actualizado y a partir de ahí, Nieves Conde edifica una estructura narrativa que se basa en la oposición entre las apariencias y la realidad (p. 31).

De este modo, se puede observar una ciertas influencias de grandes referentes del cine de suspense en lo que respecta a la estructura y desarrollo de la obra, especialmente en la forma de abordar la trama de Carlos. Así, cabe destacar que grandes directores como Alfred Hitchcock o Joseph L. Mankiewicz también han utilizado en algunos de sus *films* la ausencia de un personaje para crear toda un trama alrededor de él. Además, Nieves Conde también sigue la técnica del afamado director británico al elegir con precisión y cuidado los planos y movimientos de cámara para generar el clima deseado.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Miguel Pérez Ferrero, bajo el seudónimo Donald, analiza para el diario *ABC* (13/09/1955) la obra a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este crítico cinematográfico asegura que el guión de la cinta resulta "en exceso artificioso, escrito con demasiada preocupación intelectual, por lo que la tramas […] resulta falsa, y, en consecuencia, los tipos que la animan faltos de convincente humanidad" (p. 39). En este sentido, se puede comprobar que "el empeño en la idea primigenia era, sin duda, tentador, ambicioso, pero luego había que acumular lances que parecieran naturales, sin que pudiéramos considerarlos ingenuos" (p. 39). En otro orden de cosas, y continuando con dicha crítica cinematográfica, Pérez Ferrero no duda en calificar el trabajo del director segoviano como correcto, "la ambientación, buena, y los actores caracterizan con acierto a los tipos que representan. Los mejores son los protagonistas" (p. 39). Así, y tras los establecido anteriormente, este diario concluye su análisis manifestando que esta cinta es "una película de argumento artificioso, con una buena realización" (p. 39).

Continuando con este medio de comunicación, el 17 de diciembre de 1955, el cineasta Antonio Román, bajo el seudónimo de Katión, escribe para el periódico *ABC* una nueva

crítica cinematográfica acerca de la cinta a estudio en este epígrafe. En ella, se destaca el trabajo del guionista de esta obra que "partiendo de una situación inverosímil, […] ha tejido, con innegables ingenio y habilidad, el argumento de "Los peces rojos", ha dibujado unos tipos falsos, y ha pretendido imprimir a la trama y a sus personajes carácter realista" (p. 47). No obstante, Román asegura que "este contraste entre la concepción del tema y su representación es, […], un error de Carlos Blanco, quien, por lo demás, acredita sus dotes de creador, y , como guionista, el dominio de la técnica, elevado a las alturas del virtuosismo" (p. 47). Por otro lado, esta crítica cinematográfica también analiza el trabajo del realizador de la obra, quien según Román "ha traducido en imágenes el complicado guión y lo ha hecho con claridad y consentido del ritmo" (p. 47). De este modo, Nieves Conde:

> Ha logrado imágenes muy expresivas, ha cuidado la ambientación en los menores detalles, se ha esmerado en el estudio del movimiento de la cámara, y ha sabido crear y mantener el adecuado "clima" de intriga, explotando cumplidamente las circunstancias acumuladas alrededor del momento central de la trama, para promover dudas y conjeturas en el espectador, que, pese a la señalada inconsistencia de la fábula, sigue con creciente interés su desarrollo (p. 47).

En lo que respecta al periódico *La Vanguardia Española* (24/11/1955), este diario establece que la cinta de 1955 "constituye la más sorprendente incursión hecha en España en el campo del relato fílmico de tipo imaginativo, psicológico e intrigante" (p. 23). Además, se asegura que este *film* "tiene muy poco que ver con el relato policiaco, puesto que todo el nudo intrigante está referido al cerebralismo que avasalla al protagonismo y al cálculo de una mujer que pone en juego su incitante hermosura para cautivarle" (p. 23).

Por otro lado, en 2003, el director y guionista burgalés Antonio Giménez-Rico estrena su nueva película titulada *Hotel Danubio*. Esta obra, un *thriller* dramático protagonizado por Carmen Morales de las Heras y Santiago Ramos, basa su argumento en la cinta analizada anteriormente. En este sentido, el cineasta rinde un homenaje al cine negro español y lleva de nuevo a la gran pantalla la misteriosa historia de Hugo, Ivón y Carlos.

Profundizando en el equipo técnico y artístico, se debe destacar el trabajo realizado por Antonio Giménez-Rico, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. En lo que respecta al resto de departamentos, Pablo Cervantes y José Padilla se encargaron de la

música, Raúl Pérez Cubero de la fotografía, y Miguel González Sinde y José Luis Garci fueron los responsables del montaje de la obra. Además, éste último también ocupó el puesto de productor en la obra. Por otro lado, y atendiendo al elenco actoral del *film* de 2003, esta cinta estuvo protagonizada por Santiago Ramos, Carmen Morales, Mariola Fuentes, Juan Jesús Valverde, Iñaki Miramón, José Sazatornil, José Caride y Fedra Lorente, entre otros.

Con esta obra, Giménez-Rico presenta una película perteneciente al cine negro, rodada en color y con una duración de 98 minutos. Además, y en lo que respecta a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Nickel Odeon mientras que la distribución estuvo en manos de Columbia Pictures Corporation.

Atendiendo al argumento de este nuevo *film*, se debe destacar que Giménez-Rico mantiene fielmente la historia narrada varias décadas antes por el cineasta segoviano José Antonio Nieves Conde, evitando modificar o eliminar cualquier elemento clave del argumento original. De hecho, llega incluso a reproducir la época en la que dicho largometraje fue filmado. Ante estas semejanzas, y debido a que la sinopsis de la obra de 1955 ya ha sido detallada anteriormente, esta investigación ha decidido no caer en la reiteración de contenido y no incorporará el resumen narrativo de este nuevo metraje.

En otro orden de cosas, Giménez-Rico reconoce, y así lo recoge Elisa Silió en el diario *El País* (26/09/2003), que el interés del realizador por la cinta original de 1955 proviene de su juventud. Además, este cineasta también asegura que su nuevo largometraje es un homenaje a la película de Nieves Conde, ya que dicho *film* narra "una historia de misterio insólita, inquietante y con posibilidades" (p. 52). No obstante, este proyecto cuenta con el punto de vista del director, ya que la cinta "tiene distancia del tiempo, no es lo mismo ahora, en 2003, que cuando fue rodada contemporáneamente de lo que se contaba" (p. 52).

En lo que respecta al guión de este largometraje, Giménez-Rico logra mostrar una historia intrigante, llena de misterios y con un ritmo ágil. Además, cabe destacar que el director utiliza los elementos básicos del género criminal y del cine negro. No obstante, y debido a la fidelidad empleada, la película a estudio no muestra ninguna evolución desde el punto de vista de la escritura cinematográfica, por lo que, en ciertas ocasiones, cuenta con un aire antiguo y poco actual.

Profundizando en la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (28/09/2003) analiza en una breve reseña cinematográfica la cinta a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, firmado por Jordi Battle Caminal, se categoriza la película de 2003 como un proyecto "fruto de la nostalgia" (p. 56). No obstante, y a pesar de que "el filme supura buen oficio por sus cuatros costados, […] la mimesis llega tan lejos que la sensación de estar ante un cine rancio, envarado, acaba siendo demasiado pronunciada" (p. 56).

Una vez finalizado el análisis individual de las dos obras a estudio en este epígrafe, se incidirá en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Así, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre ellas es que el largometraje de 2003 incorpora el color a su metraje. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas, ambas cintas son películas sonoros, categorizadas dentro del género del suspense y la intriga, y cuentan con una duración similar. Además, estas dos piezas cinematográficas también transcurren en el mismo especio temporal y geográfico, ya que dichos argumentos se desarrollan en la década de los años 50, en un pequeño hotel del norte de España.

No obstante, y a pesar de todas las semejanzas descritas anteriormente, ambos cineastas utilizan estructuras narrativas distintas. Profundizando en ellas, se ha podido comprobar que la obra de 1955 muestra los hechos de una forma no lineal, ya que durante la historia se van intercalando diversos *flashbacks* que rompen la cronología del *film*. Por otro lado, Giménez-Pico utiliza una narración preactiva, comenzando su obra en el presente, para posteriormente desarrollar toda la acción principal dentro de un gran *flashback*.

Por otro lado, estas dos obras están protagonizadas por Hugo, Carlos, Magda, tía Ángela, comisario, agente de Policía, y conserje del hotel. En este sentido, cabe destacar que Giménez-Rico tan sólo modifica la edad de Carlos y el nombre de Ivón, quien en esta nueva obra es llamada Ivonne.

Atendiendo a las semejanzas narrativas, y como se ha comentado anteriormente, ambos largometrajes narran una misma historia. Así, la película de 2003 utiliza el mismo esquema argumental que la pieza original, respetando los personajes y las tramas principales. De este modo, Nieves Conde y Giménez-Pico recogen la llegada de Hugo e Ivón/Ivonne a un pequeño hotel del norte de España, la supuesta muerte de Carlos al caer por unos acantilados

y las investigaciones policiales. También recogen que Hugo no dudó en inventarse toda la historia sobre su supuesto hijo para poder estafar a su tía y que finalmente tramó junto a Ivón/Ivonne la "muerte" del joven para poder acabar con tantas mentiras.

Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminas en este nuevo metraje, Giménez-Pico suprime la bofetada que Ivón da a Hugo en el camerino, la maleta con todos los libros del protagonista, la desesperada conversación que mantiene el escritor con la editorial, el deseo de Hugo por volverse a Madrid y la discusión que el susodicho mantiene con los agentes.

En otro orden de cosas, y profundizando en los cambios narrativos, ambos cineastas modifican el nombre del hotel en el que se hospedan los personajes y del teatro en el que trabaja Ivón/Ivone, los espectáculos que la joven realiza en su lugar de trabajo y las cantidades económicas presentes en los *films*. Además, la cinta de 2003 presenta a una editora en vez de a un editor, y las escenas vinculadas a la Policía y a la investigación policial se muestran, de una forma conjunta, al final de la obra, y no de forma intercalada como en la película de 1955.

Atendiendo a las incorporaciones, este nuevo largometraje aumenta los planos de Ivonne corriendo, muestra como la joven encuentra un anillo en la mesa de trabajo de Carlos, la entrega que Hugo le hace a la susodicha de una copia de su novela y la aparición del cuerpo de un hombre en la playa. Además, el director también añade en este metraje la confesión que los protagonistas hacen a la Policía y, en un epílogo final, se narra que la pareja vive junta, feliz y con el dinero de Carlos.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y tras comprobar que las modificaciones entre estas dos películas son mínimas y no afectan al sentido de la historia, esta tesis doctoral establece que la película de 2003 dirigida por Giménez-Pico es un *remake* semipuro de ampliación y de actualización de la obra de José Antonio Nieves Conde estrenada en 1955. En este sentido, cabe destacar que esta categorización también es utilizada por diversos estudiosos cinematográficos como Francesc Sánchez Barba (2007), quien califica esta película como un "*remake*-homenaje" (p. 305).

Romasanta. La caza de la bestia

- Original: *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970)
- Primer *remake*: *Romasanta. La caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004)

En 1970, el director, guionista y productor bilbaíno Pedro Olea estrena su nueva película titulada *El bosque del lobo*. Esta obra, un drama protagonizado José Luis López Vázquez, Amparo Soler y Antonio Casas, basa su argumento en una novela titulada *O bosque de Ancines* (El bosque de Ancines) y escrita por el dramaturgo coruñés Carlos Martínez Barbeito en 1947.

Profundizando en la pieza literaria de referencia, cabe señalar que dicha obra está basada en la historia real de Manuel Blanco Romasanta, un campesino gallego condenado por el asesinato y desaparición de varias personas en 1853. Atendiendo a este personaje, conviene tener en cuenta el relato que aporta el periodista especializado en sucesos Francisco Pérez Abellán (2010) en su libro *El hombre lobo y otras bestias: Psicópatas, mujeres diabólicas y monstruos del crimen*:

> Manuel Blanco Romasanta, nacido en Regueiro, […] es el único "hombre lobo" procesado por la justicia ordinaria en España. Para algunos también el primer asesino en serie que dio muerte a trece personas y las devoró. La justicia le imputa nueve asesinatos, pero él añadió otros cuatro que pudieron ser auténticas víctimas de lobos.
>
> Fue condenado a muerte e indultado por la curiosidad de la supuesta dolencia que sufría, el mal de la licantropía o transformación en animal. Para otros es el primer psicópata criminal del que se puede documentar el caso en nuestro país (p. 19).

Continuando con la historia original, ésta sirvió de base argumental para varios proyectos literarios entre los que destacan *O bosque de Ancines* (1947) de Carlos Martínez Barbeito, *Pel de Loco* (2002) de Xosé Miranda y *Romasanta. Memorías inciertas do home lobo* (2004) de Alfredo Conde. En lo que respecta al terreno fílmico, la historia de Manuel ha sido adaptada a la gran pantalla en dos ocasiones, a través de las películas *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970) y *Romasanta. La caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004). En este sentido, se

debe señalar que la primera de estas cintas toma como referencia la novela del escritor gallego Carlos Martínez Barbeito, mientras que la segunda se basa en la pieza literaria de Alfredo Conde.

Continuando con el terreno cinematográfico, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta vasco Pedro Oleo lleva por primera vez a la gran pantalla la historia de Manuel Blanco Romasanta en 1970, y lo hace a través de un drama violento y perturbador localizado en la Galicia del siglo XIX.

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en la obra, se debe destacar el trabajo de Pedro Oleo, director, guionista y productor de este proyecto. No obstante, cabe señalar que esta pieza fue coescrita junto Juan Antonio Porto. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Antonio Pérez Olea, Aurelio G. Larraya y José Antonio Rojo fueron los encargado de la música, la fotografía y el montaje del *film*, respectivamente. Además, y atendiendo al elenco actoral, la obra de 1970 estuvo protagonizada por José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Antonio Casas, John Steiner, Nuria Torray, María Fernando ladrón de Guevara, Alfredo Mayo, Víctor Israel y María Vico, entre otros.

Con esta obra, Oleo presenta una nueva cinta de suspense y terror, rodada en color y con una duración de 87 minutos. Por otro lado, cabe señalar que la producción de este largometraje fue llevado a cabo por Amboto Producciones Cinematográficas.

Atendiendo al argumento de esta obra, la película de 1970 narra la historia de Benito Freire, un buhonero gallego que se aprovecha de la ignorancia y las supersticiones de la gente para ganar dinero con la venta ambulante. A través de esta obra, el espectador conoce a un solitario personaje que vive en los montes gallegos. Por otro lado, Freire padece violentos ataques epilépticos, algo que la gente de la época no comprende y que no dudan en asociar con un espíritu maligno. Estos actos marginan todavía más al protagonista, quien nunca ha sido querido. A partir del resentimiento provocado por esta nueva exclusión social, el joven buhonero termina convirtiéndose en una bestia que asesina y devora a sus victimas durante la luna llena. Ante estos hechos, el rumor de la existencia de un hombre lobo por la zona se propaga rápidamente. Finalmente, los vecinos del lugar descubre que el culpable es Freire y no dudan en atraparlo.

Una vez establecida y detallada la historia que Pedro Olea filma en su nuevo largometraje, se ha podido comprobar que el cineasta modifica los nombres y las ubicaciones de la leyenda original de Romasanta. No obstante, y a pesar de dichos cambios, Olea utiliza los hechos reales como base argumental para su película, siendo la piedra angular de toda la narración. En este sentido, dicho realizador no duda en combinar en su nuevo trabajo cinematográfico el drama psicológico y el terror rural, dos géneros fílmicos que encajan a la perfección. Así, y atendiendo al planteamiento utilizado por este director, se debe señalar que Olea afronta el famoso mito del hombre lobo desde una perspectiva patológica y no desde la fantasía o lo sobrenatural. Además, y a diferencia de otras obras, este nuevo *film* evita caer en la violencia explícita, las escenas desagradables o el uso abusivo de sangre, por lo que el cineasta prefiere insinuar a mostrar, otorgando a la historia un mayor nivel de intriga e inquietud.

Continuando con el estudio de esta obra, y analizando los elementos narrativos utilizados a lo largo de este metraje, Olea no duda en retratar la oscuridad del personaje, sus complejos y sus traumas. Además, el cineasta incorporar diversos *flashbacks* que profundizan en el origen de la patología que padece el protagonista, mostrando al joven buhonero como un ser marginado durante toda su vida, un hecho que marcó su vida para siempre. En este sentido, el director utiliza planos cortos, movimientos rápidos de cámara y una fotografía oscura. Por otro lado, también se debe señalar que el comportamiento de los vecinos del lugar refleja la ignorancia de los habitantes de la época, la incultura y el desconocimientos.

Por otro lado, cabe señalar que el director vasco juega con la cámara, los planos y la ambientación para transmitir, por ejemplo, la tensión de los ataques que comete el protagonista y el terror que se extiende entre la sociedad. En otro orden de cosas, esta película se aleja de los tópicos del cine de terror y se centra en una historia con claros tintes sociales que denuncia la clara marginación que sufre Benito Freire.

Como se puede comprobar, y tomando como referencia las palabras de los investigadores María Rocío Ruiz Pleguezuelos y Rafael Ruiz Pleguezuelos (2014), “el gran mérito del guión de la película de Olea es que consigue respetar la novela de Barbeito al tiempo que gran parte de la historia real de Romasanta” (p. 190).

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Antonio Martínez Tomás publica en *La Vanguardia Española* (06/11/1971) una breve crítica cinematográfica en la que analiza diversos aspectos del *film* a estudio. En ella, Martínez Tomás considera que, "sin dejar de ser una cinta con aspiraciones artísticas muy justificadas, resulta una obra excelente, equilibrada y bella" (p. 53). Además, este periodista afirma que el nuevo trabajo de Oleo está "bien lejos de los pueriles alardes estilísticos" (p. 53) plasmados en el primer largometraje del cineasta.

Continuando con esta crítica, Martínez Tomás destaca la forma en la que Olea ha trasladado a la gran pantalla las "circunstancias sociales y ambientales de la Galicia de hace un siglo […] (logrando evocar) aquella tierra con un admirable acierto plástico, artísticos y humano (ya que) el ambiente social y los personajes […] cobran realidad física " (p. 53). Además, también se alaba el buen trabajo interpretativo de José Luis López Vázquez y Amparo Soler. No obstante, este experto cinematográfico no duda en señalar que en ciertas ocasiones la obra de 1970 cobra un aire esperpéntico e incide en el miedo que tiene el realizador a no caer en el tremendismo, una decisión que imprime frialdad a la cinta.

Por otro lado, el periódico *ABC* (29/04/1971) publica el análisis que Antonio de Obregón realiza de la nueva cinta de Pedro Oleo. En este artículo, Obregón señala que el largometraje a estudio ha sido realizado con acierto, "buscándole la dimensión más adecuada al momento cinematográfico" (p. 91). Además, este periodista inciden en que esta película "fue hecha con amor, no muchos medios, mucha predilección por parte de todos y un reparto interesante" (p. 91). Por otro lado, esta publicación asegura que dicho proyecto "no es una película muy comercial, pero está llena de buenos deseos y tiene matices muy interesantes, con buena fotografía y efectos" (p. 91).

En otro orden de cosas, en 2004, el director, guionista y productor valenciano Paco Plaza estrena su nueva película titulada *Romasanta, la caza de la bestia*[298]. Esta obra, una cinta de terror protagonizada por Julian Sands, Elsa Pataky y John Sharian, basa su argumento en la novela titulada *Romasanta. Memorías inciertas do home lobo* y escritora por Alfredo Conde en 2004.

[298] La obra también es conocida con el título de *Romasanta*.

Por otro lado, y continuando con el estudio de esta pieza cinematográfica, cabe destacar que la película de 2004, rodada íntegramente en inglés, es una coproducción entre España, Italia y Reino Unido. Así, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este proyecto, se debe señalar el trabajo realizado por Paco Plaza, director de la obra, y el de Elena Serra y Alberto Marini, guionistas de la misma. En lo que respecta al resto de departamentos, Mikel Salas, Javier Salmones y David Gallart fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje del *film*, respectivamente. Profundizando en el elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Julian Sands, Elsa Pataky, John Sharian, Gary Piquer, David Gant, Maru Valdivielso, Luna McGill, Carlos Reig-Plaza, Reg Wilson e Ivana Baquero, entre otros.

Con esta película, Plaza presenta una historia de terror, rodada en color y con una duración de 98 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta producción de esta cinta, la película de 2004 fue llevada a cabo por las compañías Filmax, Furure Films, Fantastic Factory (Filmax) y Castelao Producciones.

Profundizando en el argumento de este largometraje, el director valenciano narra la historia de una pueblo gallego que se ve conmocionado por la aparición en sus bosques de cadáveres marcados con heridas salvajes. Esto provoca que se extienda la leyenda de que allí habita un hombre lobo. Por otro lado, en dicho lugar viven Bárbara y Josefa, dos hermanas que reciben la visita de Manuel, un vendedor ambulante del que ambas están enamoradas. Un día, Manuel acompaña a Josefa, que es su novia, a la ciudad, pero cuando éste vuelve tiene un idilio con Bárbara. No obstante, dicha joven comienza a dudar de la desaparición de su hermana y desconfía de Manuel. Poco a poco, la protagonista confirma sus sospechas y descubre que éste es el hombre lobo del que todos hablan. Finalmente, Manuel es capturado y confiesa que todo lo que le ocurre es fruto de una maldición que lo convierte en hombre lobo. Ante esto, la sociedad se divide entre quienes piden que pague por su crímenes y quienes justifican sus actos al considerarlo un licántropo. Finalmente, Manuel es asesinado por Bárbara en prisión ya que ésta buscaba vengar a su hermana.

Por otro lado, se debe destacar que Paco Plaza combina el rigor histórico de los hechos originales con elementos cinematográficos de gran calidad audiovisual y un elevado presupuesto. Para ello, el valenciano trabaja con gran atención la ambientación, el vestuario, la iluminación, los efectos especiales y las localizaciones. No obstante, se debe señalar que

esta película también cuenta con ciertos aspectos negativos como el abuso de la presencia de algunos personajes, la lentitud en varios tramos del metraje o la existencia de demasiados altibajos de tensión narrativa.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Jordi Battle Caminal analiza para el diario *La Vanguardia Española* (16/05/2004) el nuevo trabajo fílmico de Paco Plaza. En dicho artículo, este experto cinematográfico describe el largometraje a estudio como "una apuesta por el cine fantástico hecha desde aquí con voluntad internacional y una figura señera del género, Brian Yuzna, como productor creativo" (p. 55). Además, Battle también asegura que esta película "es probablemente la obra mejor acabada del sello y confirma a Paco Plaza, […], como un director de sólido oficio" (p. 55). Por otro lado, y profundizando en el metraje y en la estructura de la cinta, Battle considera que el *film* de 2004 cuenta con "una excelente factura, una logradísima evocación de la época y el medio rural y un muy serio tratamiento del cine de terror, en el que prevalece el verismo por encima del efectismo sanguinolento" (p. 55). No obstante, este periodista sostiene que las interpretaciones de los personajes fallan ya que están "demasiado pagadas de sí mismas y enfáticas" (p. 55).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periódico *El País* (14/05/2004) publica una critica, firmada por M. Torreiro, en la que se señala que Pazo Plaza realiza "un discurso complejo, hecho a partes iguales de una puesta en escena en la que predominan los estilemas del cine de terror […] y un conflicto científico, el que se establece entre el positivismo y la creencia popular" (p. 60). Además, Torreiro resalta el conflicto amoroso presente en el *film*.

Por otro lado, dicha publicación también considera que las interpretaciones actorales funcionan, a pesar de que en ciertas ocasiones lo único que se busca es realizar un plano bonito. No obstante, "Plaza logra con la solvencia de su trabajo incluso hacer olvidar que, desde el punto de vista de la trama, la película tiene bastantes baches, incluso que sabe a poco" (p. 60).

Una vez finalizado el análisis individual de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de determinar si se produce o no, un *remake* cinematográfico. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se puede comprobar que ambas son cintas sonoras, filmadas en color y categorizas

dentro del mismo género cinematográfico. En cuanto a la duración, la cinta de 2004 es más larga que el largometraje original.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar, las dos historias recogidas en estos *films* transcurren en la segunda mitad del siglo XIX y tienen lugar en Galicia. Además, ambas mantienen una estética común al retratar los campos y los bosques de la zona, y reflejan de manera similar las características sociales de las gente del lugar.

En lo que respecta a los personajes, la única similitud que tienen estas obras es el protagonista. Sin embargo, éste tiene un nombre diferente en cada una de estas piezas, llamándose Benito en la original y Manuel la de 2004. Por otro lado, y atendiendo a las semejanzas narrativas, estas dos obras muestran a un hombre que asesina a varias personas y este hecho aterroriza a toda la población de la zona. Como consecuencia de ello, se extiende el mito de que en el bosque se esconde un hombre lobo. Finalmente, este personaje será descubierto y deberá pagar por sus crímenes.

Profundizando en las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Plaza suprime los paseos por los montes del protagonista y reduce la pobreza presente en la cinta de 1970. Por otro lado, y en lo que respecta a los cambios, el cineasta valenciano modifica la figura del narrador, el motivo por el que Manuel asesina a sus víctimas y muestra la metamorfosis del protagonista al convertirse en hombre lobo. También se debe destacar que estas dos obras tienen diferentes desenlaces, ya que mientras que Oleo muestra que el pueblo intenta dar caza al hombre lobo, Plaza apuesta por que el protagonista sea una persona enferma de licantropía.

En otro orden de cosas, e incidiendo en las incorporaciones, este nuevo metraje muestra la trama del triángulo amoroso formado por Bárbara, Josefa y Manuel. Por otro lado, se profundiza en el personaje del vendedor ambulante y en su transformación en hombre lobo. Además, esta cinta también cuenta con varias escenas de los análisis forenses de las víctimas y del juicio al protagonista. Por último, cabe destacar que Paco Plaza no duda en retratar la manera en la que Manuel asesina a los habitantes de la zona, la forma en la que deja los cuerpos y su gusto por la grasa de los mismos. Finalmente, también se incorpora la muerte del susodicho a manos de Bárbara.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y como se ha podido comprobar, estos dos largometrajes parten de un hecho histórico y un protagonista común: los asesinatos cometidos por Manuel Blanco Romasanta en la Galicia de mediados del siglo XIX. No obstante, se debe señalar que ambas obras utilizan fuentes literarias distintas y analizan la figura de este asesino desde perspectivas diferentes. Así, mientras Pedro Olea lo retrata como un marginado social, Paco Plaza lo hace desde una visión más cercana a la figura del licántropo que se describe en la literatura fantasiosa. Sin embargo, ambos *films* están unidos por los mismos acontecimientos, y esto se refleja en un argumento común, un protagonista con características similares y en un determinado contexto social marcado por la ignorancia y las supersticiones. Por todo ello, se debe establecer que la película de 2004 filmada por Paco Plaza es un *remake* libre de base argumental de la obra original de 1970 dirigida por Pedro Olea.

Ninette

- Original: *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1966)
- Primer *remake*: *Ninette* (José Luis Garci, 2005)

En 1966, el director, guionista y actor Fernando Fernán-Gómez[299] estrena su nueva película titulada *Ninette y un señor de Murcia*. Esta cinta, una divertida comedia romántica protagonizada por Rosenda Monteros, Alfredo Landa y el propio Fernán-Gómez, basa su argumento en una obra de teatro titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo madrileño Miguel Mihura en 1964.

Atendiendo a la pieza teatral de referencia, Mihura presenta una comedia estructurada en dos actos, el primero de ellos dividido en un prólogo y dos cuadros. Esta obra fue estrenada el 3 de septiembre de 1964 en el Teatro de la Comedia de Madrid y supuso, como señala Julián Moreiro Prieto (2004) en su libro *Miguel Mihura: humor y melancolía*, el mayor éxito de Mihura, batiendo las marcas conocidas hasta entonces y manteniéndose ininterrumpidamente en escena hasta el día 5 de septiembre de 1965 (p. 350). En este sentido, cabe señalar que esta pieza teatral alcanzó más de 500 representaciones, lo que supuso un récord de recaudación en el teatro español.

[299] Fernando Fernán-Gómez nació en Lima, no obstante, en 1984 el cineasta obtuvo la nacionalidad española.

Profundizando en esta narración, y como recogen Victor García y Gregorio Torres (2004), el dramaturgo madrileño realiza "una de las mejores comedias de situación del teatro español de posguerra" (p. 61). Con ella, el dramaturgo no duda en mostrar "el provincianismo de moral y costumbre, pacato e hipócrita por los cuatro costados, […], pero ahora desde la perspectiva distanciadora de jugar a verlo desde fuera –desde el pecaminoso y atrayente País para el español carpetovetónico de los años sesenta-" (p. 61).

En lo que respecta al argumento de la obra teatral de referencia, Mihura parte de una idea sencilla y sin grandes pretensiones, en la que utiliza como base el famoso mito de cruzar la frontera hacia Europa para "echar una cana al aire" y luego volver a la vida cotidiana de la España de los años sesenta. Sin embargo, cabe señalar que el dramaturgo no duda en incorporar varias tramas más a la idea principal. En este sentido, Victor García y Gregorio Torres (2004) resumen de la siguiente manera el argumento de esta pieza teatral:

> Andrés […] (se traslada) a pasar unos días "de libertad" al mítico París, antes de seguir arrastrando su soltería inquebrantable al frente de una tienda […] en Murcia. Lo que no tiene previsto Andrés es que, en el soñado París, irá a parar a casa de unos republicanos exiliados, que comparten (en el fondo) la estricta moral de la España provinciana de la que un día se marcharon […], con una hija (Ninette) que usa de toda su capacidad de hogareña seducción para procurarse un marido de la tierra de sus padres. El caso es que Andrés apenas vislumbras algún tejado de París durante semanas, se le hurta sibilinamente cualquier ocasión de echar al aire la cana prevista y acaba regresando al lugar de origen con una esposa "franco-españolas" y una paternidad inminente (pp. 61- 62).

En otro orden de cosas, en 1967, el dramaturgo Miguel Mihura estrena *Ninette. "Modas de Paris"*, un nuevo trabajo teatral que continúa la historia inicia en la pieza original de 1964. Con esta narración, una comedia estructurada en dos actos, el autor muestra la vida de Andrés y la joven parisina en Murcia. De este modo, y como recoge Emilio de Miguel Martínez (1977) en su libro *El teatro de Miguel Mihura*, el madrileño "estira todas las posibilidades contenidas en personajes y conflictos de la primera parte, (ya que) básicamente la acción sigue polarizada por las características de los protagonistas" (p. 92).

Volviendo al terreno fílmico, y como se ha comentado anteriormente, el cineasta Fernando Fernán-Gómez es el responsable de la primera adaptación cinematográfica de la obra teatral de 1964. Se debe tener en cuenta que, como señala Moreiro (2004), esta nueva película "fue interpretada en sus principales papeles por los mismos actores de la obra, salvo en el caso de sus dos protagonistas: de Andrés hizo un convincente Fernán-Gómez y de Ninette la actriz mexicana Rosenda Monteros" (p. 355).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta cinta, se debe destacar el trabajo realizado por Fernando Fernán-Gómez, director, guionista y actor de esta obra. No obstante, y en lo que respecta al guión de esta película, el cineasta contó con la ayuda de José María Otero. Profundizando en el resto de departamentos, Antonio Pérez Olea fue el responsable de la música y la fotografía del largometraje, mientras que Rosa G. Salgado se encargó del montaje de la misma. Por otro lado, el elenco actoral de la cinta de 1966 estuvo encabezado por Rosenda Monteros, Fernando Fernán-Gómez, Alfredo Landa, Aurora Redondo, Rafael López Somoza y Claudia Gravy, entre otros.

Con esta obra, Fernán-Gómez presenta una divertida comedia rodada en blanco y negro, y con una duración de 105 minutos. Además, y en lo que respecta a la productora encargada del proyecto, dicho largometraje fue llevado a cabo por la empresa Tito's Films, mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de Nueva Films S.A.

Profundizando en el argumento de esta nueva película, se debe señalar que esta adaptación mantiene con gran fidelidad la historia original de la pieza teatral de referencia. En este sentido, se respeta y mantiene el género de referencia, los personajes, las tramas principales y las localizaciones empleadas en la obra teatral de 1964. Por lo tanto, y dado que anteriormente ya se han recogido los acontecimientos narrados por Miguel Mihura en dicha obra, esta tesis doctoral omitirá la sinopsis del *film* a estudio, con el fin de evitar reiteraciones innecesarias.

Por otro lado, y al igual que en la narración original, este cineasta combina una acción sencilla y sin grandes pretensiones con un humor delicado y constante. En este sentido, se debe señalar que dicha historia se desarrolla mayoritariamente en una única localización, siendo ésta el piso parisino en el que se hospeda el protagonista. Así, y ante este

planteamiento, se puede afirmar que los decorados utilizados durante este nuevo largometraje se asemejan a los de una escena teatral.

En otro orden de cosas, cabe señalar que este largometraje también cuenta con una sutil crítica política. Así, Fernán-Gómez logra sortear la censura de la época escondiendo, tras el humor y los cometarios dicharacheros de los personajes, comentarios contra la sociedad franquista del momento. En este sentido, el *film* incide en temas como el comunismo, llegando incluso a mostrarse imágenes de Lenin o Pablo Iglesias, y realizando críticas severas contra la situación de España, la falta de libertad y las duras condiciones de vida. Como se ha comentado anteriormente, estos pequeños reproches se encuentran camuflados a través de un guión ágil, situaciones divertidas y elementos muy sutiles que consiguieron escapar de la atención del censor.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Gabriel García Espina analiza para el diario *ABC* (19/01/1966) la cinta a estudio en este epígrafe. En dicho artículo, este experto asegura que la de 1966 es "un espejo puesto delante de la comedia de Miguel Mihura. Desde la primera secuencia hasta la última, la cámara ha seguido fidelísima el despliegue encantador de la aventura del señor de Murcia en el París soñado y apenas entrevisto" (p. 67). No obstante, y como sostiene García Espina, esta cinta cuenta con "algún "tiro" hacia el paisaje urbano, alguna divagación mental del amador murciano por el campo apetecido" (p. 67) que no se corresponde con el texto original. Por otro lado, esta crítica alaba el trabajo de los actores protagonistas, destacando la interpretación de Fernando Fernán-Gómez y Rosenda Monteros. Además, este periodista también incide en el decorado utilizado a lo largo del metraje, afirmando que la puesta en escena de este nuevo *film* se asemeja a la empleada en un teatro. Por último, y a pesar de los grandes elogios propiciados a la obra de 1970, García Espina concluye su análisis destacando que el cineasta encargado de este proyecto "sólo ha punteado en su película el encaje literaria de la comedia" (p. 67).

Por otro lado, en 2005, el director, productor y guionista madrileño José Luis Garci estrena su nueva película titulada *Ninette*. Esta cinta, una comedia dramática protagoniza por Elsa Pataky, Carlos Hipólito y Enrique Villén, basa su argumento en dos obras de teatro tituladas *Ninette y un señor de Murcia* (1964) y *Ninette. Modas de París* (1967), ambas escritas por Miguel Mihura. En este sentido, Garci no duda en utilizar para su nuevo

largometraje las dos piezas teatrales del dramaturgo madrileño que narran la vida y las aventuras de la joven parisina llamada Ninette y de su pareja Andrés.

Así, y como señala la investigadora Joanna Bardzinska (2014), la nueva cinta de José Luis Garci "supone una adaptación cinematográfica de *Ninette y un señor de Murcia* ampliada con la adaptación de otra comedia de Mihura, *Ninette, Modas de París*" (p. 97). En este sentido, se debe señalar que el cineasta madrileño lleva por primera a la gran pantalla la continuación de la pieza teatral de 1964.

En otro orden de cosas, y profundizando en el equipo técnico y artístico presente en esta película, se debe señalar el trabajo realizado por José Luis Garci, director, productor y guionista de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta cuenta con la ayuda de Horacio Valcárcel. Atendiendo al resto de departamentos, Pablo Cervantes, Raúl Pérez Cubero y Miguel González Sinde fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de la obra respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, la cinta de 2005 estuvo protagonizada por Carlos Hipólito, Elsa Pataky, Enrique Villén, Beatriz Carvajal, Fernando Delgado, Mar Regueras, Miguel Rellán, Javivi y Carlos Iglesias, entre otros.

Con esta obra, Garci presenta una comedia dramática rodada en color y con una duración de 118 minuto. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de la obra, este largometraje fue llevado a cabo por la empresa Nickel Odeon, mientras que la distribución estuvo en manos de Nickel Odeón Dos.

Atendiendo al argumento de esta obra, Garci narra la historia de Andrés, un hombre que decide ir a París a pasar unos días de vacaciones. Una vez allí, el protagonista se hospedará en una casa regentada por un matrimonio republicano y su bella hija Ninette. A partir de ese momento, los dos jóvenes comienzan a conocerse y llegan incluso a intimar. De hecho, Andrés no llega a visitar nada de la ciudad del amor ya que permanece prácticamente todo el viaje en el apartamento. Sin embargo, cuando vuelve a España, lo hace con Ninette como novia y con un bebé en camino. No obstante, y de nuevo en casa del protagonista, la pareja tiene una relación conflictiva debido a los constantes celos y a las discusiones que mantiene. Finalmente, y tras comprobar que ambos se aman por encima de todo, Ninette y Andrés logran solucionar sus diferencias.

Como se ha comentado anteriormente, el director José Luis Garci recupera la historia de una de las obras más famosas del dramaturgo Miguel Mihura, fusionando en un mismo proyecto cinematográfico las dos piezas teatrales que narran la vida de Ninette. Así, muestra al espectador la relación de la joven pareja cuando regresan a Murcia, ciudad de Andrés, para emprender juntos una vida lejos del ajetreo parisino. Profundizando en esta incorporación argumental de la segunda obra de Mihura, la investigadora Emilio de Miguel Martínez (1997) la resume de la siguiente manera:

> Destaca la mala marcha de su convivencia matrimonial. De un lado, los celos del marido ante la conducta demasiado liberal de la hispanogala; por su parte, a Ninette le molesta el dominio que sobre ella quiere ejercer su hispánico marido. […] El empeño de Ninette es abrir una *boutique* y la primera respuesta de Andrés a que su mujer trabaje fuera de casa va trocándose en interesado asentimiento; con Ninette fuera del hogar tendrá más facilidades para disfrutar de la racial Maruja, su ayudante en la librería. Al final, convencido Andrés de la integridad moral de esposa –a un tal Patricio que intentó sobrepasarse, Ninette le aplicó una soberbia bofetada-, se rehace el equilibrio matrimonial (p. 91).

En otro orden de cosas, cabe destacar que esta cinta fue rodada íntegramente en un estudio en el que se recrearon todos los decorados utilizados en el metraje. No obstante, y para diferenciar las dos ciudades en las que vive la pareja, Garci juega con los tonos de color de la película. Así, otorga más luz y calidez a las escenas parisinas frente a un planteamiento más grisáceo cuando los protagonistas regresan a España. De este modo, y debido al planteamiento utilizado por el director madrileño, la cinta de 2004 respeta el estilo teatral de las piezas de referencia. Por otro lado, y atendiendo al guión de la cinta, Garci retoma la frescura y la vitalidad de la obra original, mostrando diálogos naturales y divertidos.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista E. Rodríguez Marchante analiza en el diario *ABC* (12/07/2005) la nueva película de José Luis Garci. En este artículo se destaca el trabajo realizado por el cineasta madrileño y la forma en la que éste lleva de nuevo a la gran pantalla las aventuras de la joven Ninette. Además, Rodríguez Marchante también incide en la forma en la que Garci mantiene la historia en el interior, la tensión sexual de los protagonistas que debe combinarse con el humor de la trama principal y la forma en la que los actores son los encargados de llevar todo el peso narrativo de la obra con sus

interpretaciones. Debido a que este director cumple con todos los elementos básicos de las piezas teatrales de referencia, Rodríguez Marchante no duda en valorar positivamente el nuevo metraje del cineasta madrileño.

Continuando con las reseñas cinematográficas, se ha podido comprobar que el periódico *La Vanguardia Española* (14/08/2005) también alaba el nuevo trabajo cinematográfico del director madrileño y lo hace a través de una publicación de Jordi Battle Caminal. En este artículo, se incide en la forma en la que Garci mantiene el origen teatral de la pieza de referencia, el uso de decorados, la ausencia de escenas exteriores y la interpretación actoral de los personajes protagonistas. Además, esta publicación no duda en calificar la película de 2005 como "un homenaje respetuoso y apasionado" (p. 39) a la figura del dramaturgo Miguel Mihura.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ambas con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos películas reside en la fotografía, ya que la cinta de 1965 fue rodada en blanco y negro mientras la del 2005 incorpora el color a su metraje. Por otro lado, ambas películas se encuentran dentro del cine sonoro español y pertenecen al mismo género cinematográfico. No obstante, y en lo que respecta a la duración, la cinta de José Luis Garci es mayor que la obra original.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, estos dos directores cinematográficos respetan la época en la que transcurre la pieza teatral de referencia. De este modo, Fernán-Gómez y Garci contextualizan sus narraciones en la década de los años 60. Sin embargo, y debido a que ambas películas se realizan en momentos sociales, políticos y culturales totalmente distintos, se debe señalar que la evolución de la mentalidad de la sociedad se ve reflejada en la segunda adaptación. Así, en la obra de 2005 se ve una mayor libertad, no dudando Garci en incorporar desnudos femeninos, escenas de cama entre los protagonistas y una relación más pasional entre Andrés y Ninette, aspectos impensables en la fecha en la que se estrenó la cinta original.

Continuando con este análisis comparativo, se debe señalar que la estructura narrativa utilizada por estas obras es idéntica, ya que ambas muestran los acontecimientos de una

forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales que permiten que la historia avance y el público comprenda mejor a los protagonistas. Por otro lado, se ha podido comprobar que la película de 2005 incorpora transiciones más cuidadas y una mayor calidad técnica.

En lo que respecta a los personajes principales, ambas narraciones cuentan con Ninette, Andrés, Armando, Bernarda y Pierre. Por otro lado, Garci no duda en suprimir de su metraje la presencia de la vecina artista y de René, mientras que incorpora a Maruja, don Roque, Melchora y una gran cantidad de vecinos, amigos y curiosos del pueblo de Andrés.

Atendiendo a las semejanzas argumentales, cabe destacar que estas dos obras cuentan con una parte común, en la que se narra una misma historia sin apenas variaciones. De este modo, Fernán-Gómez y Garci muestran a Andrés acudiendo a París, su hospedaje en casa de un matrimonio republicano y la relación sentimental que comienza con la hija de éstos. Por otro lado, la principal diferencia entre ambas cintas es la incorporación de una segunda parte totalmente nueva en la película de Garci. Esto se debe a que el director madrileño también basa su argumento en la continuación de la vida de Ninette que Mihura recoge en su obra *Ninette, Modas de París* (1967). En ella, y como se ha comentado anteriormente, los protagonistas regresan a Murcia, lugar en el que comenzarán su vida de pareja. De este modo, Garci no duda en presentar esta nueva localización a través de diversos planos. Además, se muestra la boda de la pareja, el revuelo que la joven parisina despierta entre los habitantes del pueblo, los problemas matrimoniales y la apertura del nuevo negocio de la muchacha. Además, se descubre que Ninette no está embarazada.

Profundizando en las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Garci suprime los momentos de Andrés en la terraza del piso en el que vive en París, las alucinaciones del personaje protagonista, los planos de éste hablando a cámara y la trama del novio francés de Ninette. Por otro lado, y en los que respecta a los cambios argumentales, la cinta de 2005 se presenta a una protagonista con una personalidad más traviesa y seductora que su homóloga en la obra de 1965, e incluso, también evoluciona la forma de vestir de la joven, modernizando su vestuario. Por otro lado, el cineasta madrileño cambia el tamaño de la casa original, haciéndola más pequeña y ubicando el baño fuera de la vivienda.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se ha podido comprobar que estas dos obras tienen una primera parte común en la que ambas mantienen, de una forma casi idéntica, el argumento de la pieza teatral de referencial. Además respetan las mismas tramas principales, personajes y acontecimientos. Sin embargo, se debe insistir en que la película de 2005 cuenta con una segunda parte completamente nueva y que ésta se corresponde con la continuación teatral que Miguel Mihura publica en 1967. De este modo, Garci decide realizar una adaptación completa de la historia de la pareja protagonista, mientras que Fernando Fernán-Gómez únicamente tiene en cuenta la primera de estas obras. En este sentido, cabe señalar que cuando dicho cineasta adaptó la obra de 1964 a la gran pantalla, Miguel Mihura todavía no había publicado la continuación de dicha obra. No obstante, y a pesar de dicha diferencia, esta tesis doctoral establece que la película de 2005 dirigida por José Luis Garci es un *remake* semipuro de ampliación de la cinta original de 1966.

Segundos *remakes*

Juana la Loca

- Original: *Locura de amor* (Ricardo de Baños, 1909)
    - *Locura de amor* (Miguel Villar, 1926)
- Primero *remake*: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
- Segundo *remake*: *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001)

En 2001, el director y guionista barcelonés Vicente Aranda estrena su nueva película titulada *Juana la Loca*. Esta obra, un drama histórico protagonizado por Pilar López de Ayala, Daniele Liotti y Rosana Pastor, basa su argumento en una obra de teatro titulada *Locura de amor* y escrita por el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus en 1855. Cabe destacar que se trata de la cuarta adaptación cinematográfica de dicha pieza teatral y es la primera que se realiza en color. Por otro lado, también se debe señalar que este nuevo proyecto cinematográfico es una coproducción entre España, Italia y Portugal.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico participe en la obra a estudio, y como se ha comentado anteriormente, Vicente Aranda fue el director y guionista de esta película. No obstante, y atendiendo al guión de la misma, dicho cineasta contó con la ayuda de Antonio Larreta. Profundizando en el resto de departamentos, José Nieto, Paco Femenia, Teresa Font y Miguel Chang fueron los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados de la cinta, respectivamente. Por otro lado, la obra de 2001 estuvo protagonizada por Pilar López de Ayala, Daniele Liotti, Rosana Pastor, Giuliano Gemma, Roberto Álvarez, Eloy Azorín, Guillermo Toledo, Susi Sánchez, Chema de Miguel y Andrés Lima, entre otros.

Con esta película, Aranda presenta una dramática historia de amor, rodada en color y con una duración de 115 minutos. Atendiendo a la producción de la misma, este largometraje fue llevado a cabo por la siguientes empresas: Canal + España, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., Pedro Costa Producciones Cinematográficas S.A., Euroimages, Production Group, Sogepaq y Take 2000.

Profundizando en el argumento de esta obra, el investigador Enric Alberich (2009), autor del libro *Películas clave del cine histórico*, resume de la siguiente manera la historia narrada por Vicente Aranda para la gran pantalla:

> La reina Isabel la Católica envía a su hija Juana a Flandes para que contraiga matrimonio con Felipe el Hermoso, en un enlace de conveniencia destinado a promover una estratégica alianza dinástica entre los Reyes Católicos y el emperador Maximiliano. Felipe se revela enseguida un marido infiel, proclive a la vida fácil. El amor apasionado que Juana siente por él propicia unos continuos ataques de celos que deterioran aún más la convivencia matrimonial, azuzada también por las intrigas políticas que se tejen a su alrededor (p. 192).

En otro orden de cosas, y tras la visualización directa de la obra a estudio, se debe resaltar que Vicente Aranda realiza una adaptación libre de la pieza teatral de referencia. Para ello, este director utiliza la misma estructura narrativa como base argumental, pero se aproxima desde un punto de vista distinto al universo de Juana y Fernando. De este modo, y como señala Enric Alberich (2009), "Aranda radiografía con insistencia la obsesión de Juana por su infiel esposo, dibujando su presunta locura como un modo de expresar y llevar al límite su pasión amorosa" (p. 192). En este sentido, el investigador José María Caparrós Lera (2004), autor del libro *El cine del nuevo siglo*, sostiene que el cineasta barcelonés "se adentra en la psicología de la reina Juana […], haciendo más hincapié en su apasionado enamoramiento de su consorte, Felipe I el Hermoso, Archiduque de Austria, que en las intrigas políticas que padeció desde 1504, cuando subió al trono de Castilla" (p. 98).

En lo que respecta a la estructura de este largometraje, Aranda realiza una narración preactiva o *racconto*. Así, el *film* de 2001 comienza mostrando a una Juana anciana para posteriormente realizar un salto al pasado y conocer los acontecimientos vividos por la protagonista hasta llegar de nuevo al momento en el que se inicia el metraje. Sin embargo, cabe señalar que todas las situaciones transcurridas en el *flashback* son contadas de forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales.

Por otro lado, y atendiendo a la estética de la obra, se ha podido observar que el cineasta barcelonés narra este hecho histórico de forma natural y realista, distanciándose así de las adaptaciones anteriores. Continuando con los elementos visuales de la obra, el

investigador José María Caparrós (2004) considera que "esta nueva versión […] posee un *look* francamente brillante […] (ya que) posee empaque, cierta elegancia, momentos de inspiración. Además está perfectamente ambienta en escenarios naturales" (p. 100).

Prosiguiendo con el análisis de este *film*, cabe señalar que Vicente Aranda incorpora a su largometraje diversas escenas de contenido sexual y erótico, así como varios desnudos masculinos y femeninos. Estas situaciones se deben al tratamiento que el cineasta barcelonés realiza del comportamiento sexual de Juana ya que, como afirma María Donapetry (2006) en su libro *Imagi/nación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*, Aranda hipersexualiza la locura de la protagonista (p. 81).

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista E. Rodríguez Marchante analiza para el diario *ABC* (26/09/2001) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha publicación, este experto cinematográfico asegura que la película de Vicente Aranda no puede ser estudiada desde la rigurosidad y la historia, sino desde un punto de vista banal, ya que el cineasta no busca "la Historia sino la historieta, la crónica mundana, las idas, venidas, amoríos y minucias dentro de una época y un lugar donde se fraguaban imperios intercontinentales y ultramarinos" (p. 76). No obstante, y desde la banalidad, Rodríguez Marchante considera que esta película es "impecable, donde se levantan escenas asombrosas de fondos y de formas, donde se asiste a unos arranque espectaculares por los campos castellanos […], donde hay una preciosa escena de ternura fría y de intimidad entre madre e hija" (p. 76).

En lo que respecta a la realización de la obra, y continuando con las palabras publicadas por el periódico *ABC*, esta crítica cinematográfica sostiene que con este *film* "el director decide desmelodramatizar […] la locura de amor y busca encuadres y tonos más fríos, […]: pero la frialdad de la envoltura y la mirada no logra enfriar la historia" (p. 76). Debido a esto, Rodríguez Marchante afirma que esta obra es una película "anchísima, que penetra y transmite la […] personalidad apasionada y febril de la hija de los Reyes Católicos, […] que deja entrever […] la trastienda de la época y de personajes como el de Fernando el Católico" (p. 76).

Continuando con los aspectos positivos del *film*, esta publicación alaba el trabajo interpretativo de la actriz protagonista que da vida a Juana la Loca, asegurando que esta película cuenta con "la mágica presencia de esta actriz (Pilar López de Ayala) que tensa con

sabiduría las riendas de la fortaleza y la delicadeza, de la furia y la serenidad, de la pasión y la frialdad" (p. 76).

Por otro lado, el periódico *La Vanguardia Española* (26/09/2001) también profundiza en el nuevo trabajo de Vicente Aranda, y lo hace a través de las palabras del periodista y crítico cinematográfico Lluís Bonet Mojica. En dicho artículo, este experto no duda en afirmar que en este *film* "no se percibe ningún olor a rancio […] (ya que) Aranda construye una película de época nada apolillada, viva, con secuencias resultas de modo magistral" (p. 47). Así, este cineasta construye "un filme que bascula sobre un doble eje: la Historia (con mayúsculas) y la ardorosa intimidad de una reina cuya supuesta locura respondía en parte a los siniestros entresijos de la conjura política" (p. 47). No obstante, "Aranda se muestra cronista respetuoso del itinerario de la hija de los Reyes Católicos y la intrincada trama política tejida alrededor de Felipe I el Hermoso" (p. 47). Cómo último punto a destacar, Bonet Mojica también ensalza el trabajo de la actriz Pilar López de Ayala en su papel de Juana la Loca.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la nueva película de Victor Aranda cosechó una muy buena acogida por parte del público de la época, alcanzando muy buenos datos. Además, la obra obtuvo cuatro premios Goya, la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos en la categoría de Mejor Actriz y fue seleccionada por la Academia del Cine para representar a España en los Premios Oscar de Hollywood.

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Vicente Aranda, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la obra de teatro de 1855. De este modo, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 2001 será comparado con la película original de 1909, la cinta de 1926 filmada por Miguel Villar y el largometraje del cineasta madrileño Juan de Orduña estrenado en 1948. Sin embargo, y antes de continuar con el estudio de estas cuatro adaptaciones cinematográficas, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de las dos primera películas. No obstante, y a través de diversas fuentes de información, esta investigación ha podido conocer el argumento de la película de 1909. Por otro lado, se debe señalar que no se conserva información alguna que permita el estudio del *film* de 1926, por lo que es imposible realizar un análisis comparativo con dicho largometraje.

Una vez aclarada la situación actual de las obras a estudio, esta tesis doctoral analizará las diferencias y semejanzas existentes entre la cinta de 2001 dirigida por Vicente Aranda y película de Ricardo de Baños estrenada en 1909, para posteriormente hacer lo mismo con la de 1948.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, los proyectos cinematográficos de 1909 y 2001 cuentan con enormes diferencias, ya que el *film* de 2001 es una obra sonora, rodada en color y una duración mucho mayor que la cinta original. No obstante, y a pesar de esto, ambos metrajes también cuentan con elementos comunes, como la pieza literaria de referencia, el género melodramático de las historias, la época en la que se contextualiza la acción o los personajes protagonistas que están presentes en dichos *films*. Sin embargo, y debido a los más de noventa años de diferencia entre ambas películas, cabe destacar que la obra de 2001 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa. Así, Aranda incorpora los avances que el séptimo arte nacional ha logrado con el paso del tiempo, nuevos recursos fílmicos y una mayor agilidad en la historia narrada. Debido a todo ello, el *film* de 2001 cuenta una gran mejora en la calidad de la imagen, del sonido y del contenido grabado.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento, se ha podido comprobar que estas dos películas cuentan una misma historia, ya que ambas respetan el esquema narrativo base de la piza teatral de referencia y mantienen los acontecimientos clave de la misma. De este modo, ambos cineastas recuperan para la gran pantalla la complicada y apasionada historia de amor, celos e infidelidades de los reyes de Castilla, Juana y Fernando.

Por otro lado, se debe señalar que, debido a la ausencia de ejemplares conservados de la cinta de 1909, esta tesis doctoral no podrá precisar en aquellas escenas de la obra original que fueron eliminadas o modificadas durante la nueva película del director catalán. Además, tampoco se determinarán las posibles incorporaciones realizadas por Vicente Aranda en esta obra. No obstante, y atendiendo a las semejanzas detalladas anteriormente, este análisis establece que la película de 2001 dirigida por el cineasta Vicente Aranda es un *remake* cinematográfico semipuro de ampliación y actualización del *film* de 1909 realizado por Ricardo de Baños.

Continuando con el último análisis comparativo, esta tesis doctoral estudiará las diferencias y las semejanzas existentes entre la obra de 2001 y la película de 1948 dirigida por Juan de Orduña. De este modo, y atendiendo a los elementos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la incorporación del color por parte del cineasta barcelonés Vicente Aranda. Así, se debe señalar que ambas son obras se encuentran dentro del cine sonoro español, están categorizadas como melodramas históricos, se desarrollan en la misma época, fueron protagonizadas por personajes idénticos, basan su argumento en la misma pieza teatral y tienen duraciones muy similares.

En lo que respecta a la narración de cada una de estas películas, se debe señalar que ambos cineastas muestran los acontecimientos de forma no lineal, rompiendo la cronología e incorporando grandes *flashbacks* que explican los acontecimientos ocurridos en el pasado. Así, estas dos obras comienzan mostrando la vida de Juana la Loca después del fallecimiento de su marido y su obsesión con él, para posteriormente explicar, a través de *flashbacks*, todo lo ocurrido previamente. La diferencia reside en que en la cinta de 1948 es el capitán don Álvaro quien narra los hechos, mientras que en la película de 2001 es la propia Juana I de Castilla. Además, en la obra de Juan de Orduña se van intercalando tanto el presente como el pasado de los personajes, mientras que Vicente Aranda decide no fragmentar los acontecimientos que narra la protagonista y presenta la acción en un único gran *flashback.*

Por otro lado, este investigación debe señalar que la cinta de 2001 cuenta con una gran mejora técnica, cinematográfica y narrativa con respecto a la obra de 1948. Esto se debe a que Vicente Aranda no duda en incorporar a su metraje nuevos recursos fílmicos, potenciar la calidad de la imagen y aprovechar los avances del séptimo arte. Además, el cineasta también agiliza el ritmo de la historia, mostrando los acontecimientos de una forma más dinámica y entretenida. En otro orden de cosas, y antes de profundizar en el argumento de las dos cintas a estudio en este epígrafe, cabe destaca que la película de 2001 cuenta con cierto contenido sexual y erótico donde se muestran los deseos más carnales de Juana hacia su marido y varias escenas donde el sexo es el protagonista.

Continuando con el argumento, se ha podido observar que estas dos obras narran una misma historia, ya que ambas respetan la estructura narrativa de la pieza teatral de referencia y mantienen los acontecimientos clave de la misma. De este modo, el espectador podrá conocer la relación existente entre Juana y Fernando, los deseos de la protagonista por su

marido, las infidelidades de éste, las inseguridades de la reina, las artimañas a espaldas de Juana para quitarle el poder, el fallecimiento de Fernando y la locura en la que cae Juana al perder al amor de su vida, la forma en la que deja el poder y la tristeza que acompaña a la joven durante el resto de sus días.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los cambios narrativos, esta nueva obra modifica el nombre de Aldara y don Filiberto, quienes pasan a llamarse Aixa y señor de Veyre, suprime la presencia de Carlos I, e incorpora a Isabel, Juan, Catalina, María, Leonor, Inés, Fernando II, Germana de Foix y al capitán Santos. Por otro lado, Vicente Aranda también elimina el comienzo con el que Orduña inicia su metraje y al narrador que cuenta los hechos, ya que en este nuevo *film* es Juana y no don Álvaro. Además, suprime la trama del toisón de oro, las escenas de Carlos I y se evitan las intervenciones durante el *flashback* principal de la narración. En cuanto a don Álvaro, este metraje reduce la importancia del mismo, eliminando su trama con Aldara, su discusión con Felipe y su pelea con don Filiberto, quien muere cuando Aldara le clava un cuchillo. En lo que respecta a las modificaciones argumentales, la película de 2001 cambia ciertas escenas relacionadas con las infidelidades de Felipe, el modo en el éste descubre el fallecimiento de Isabel, la batalla entre Isabel y Aixa, y la forma en la que Juana abandona las Cortes después de que anulasen sus poderes como reina.

Como último punto a estudio, esta investigación detallará los nuevos elementos presentes en la cinta de Vicente Aranda. Atendiendo a dichas incorporaciones, el cineasta profundiza en la vida de Juana la Loca, añadiendo escenas tanto de su juventud, rodeada por su familia, como de su vejez, recluida en un convento en Tordesillas. Además, incluye otros momentos como su viaje a Flandes para casarse con Felipe, la muerte de su hermano o sus embarazos. Por otro lado, también se incorporan las conversaciones entre Fernando II y Felipe para anular los poderes de la reina y una secuencia final en la que se narra la vida de Juana una vez que su marido fallece y ella ingresa en un convento. Por último, se debe señalar que el cineasta aumenta el contenido erótico de la historia, los momentos de pasión entre ambos y las infidelidades de Felipe. De este modo, Aranda aporta un nuevo punto de vista a la narración, en el que muestra elementos impensables en la cinta de 1948, debido entre otras cosas a la censura de la época, como son la violencia o el sexo.

Una vez finalizado este último análisis comparativo, y tras conocer las diferencias y semejanzas existentes entre ambas, esta investigación establece que la cinta de 2001 dirigida por Vicente Aranda es un *remake* cinematográfico semipuro de ampliación y actualización de la obra de Juan de Orduña estrenada en 1948. Así, y a pesar de las incorporaciones o modificaciones argumentales llevadas a cabo en el *film* de 2001, se debe señalar que ambas narran una misma historia ya que se respetan las tramas principales, los personajes protagonistas y los acontecimientos clave de la pieza teatral de referencia.

Teresa, el cuerpo de cristo

- Original: *Teresa de Jesús* **(**Arturo Beringola, Francisco Beringola, 1927)
- Primer *remake*: *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962)
- Segundo *remake*: *Teresa, el cuerpo de cristo* (Ray Loriga, 2007)

En 2007, el director y guionista madrileño Jorge Loriga, conocido como Ray Loriga, estrena su nueva película titulada *Teresa, el cuerpo de cristo*[300]. Esta obra, un drama biográfico protagonizado por Paz Vega y Leonor Watling, lleva a la gran pantalla la historia de una joven religiosa abulense llamada Teresa de Jesús, una mujer que entregó su vida a la iglesia católica y a su amor por Jesucristo.

En otro orden de cosas, y como recoge la investigadora Yolanda López López (2017) en su libro *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: Dirección artística, referencias culturales y reconstrucción histórica*, "la fascinación del escritor Ray Loriga por la figura de Teresa de Jesús fue precoz desde que en el colegio leyó *Libro de la Vida* y le causó un fuerte impacto" (p. 94). Varios años después, el cineasta madrileño logra llevar a la gran pantalla la vida de Santa Teresa y lo hace a través de una cinta donde se muestra a "una mujer de espíritu indómito, culta, valiente, sensual y contradictoria" (p. 96). Con esta obra, Loriga presenta a "una mujer rebelde y luchadora, un personaje que hizo historia en tiempos difíciles para el desarrollo intelectual y humano" (p. 96).

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio de la película de 2007, esta tesis doctoral debe señalar que en 2003, el cineasta madrileño Rafael Gordon presenta un nuevo

[300] Durante el proceso de rodaje, la obra se tituló provisionalmente, *Teresa: muerte y vida.*

largometraje titulado *Teresa, Teresa*. Esta obra, una cinta basada en la vida de la joven religiosa y protagonizada por Isabel Ordaz y Assumpta Serna, muestra a la protagonista siendo entrevistada en el presente por una periodista de la época que no duda en profundizar en las vivencias de Teresa. Sin embargo, y debido a que dicha obra únicamente refleja los puntos de vista de la santa ante ciertos temas y no narra de forma explícita la historia de la joven, esta investigación no analizará dicho proyecto cinematográfico ya que ambas piezas carecen de semejanzas argumentales.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en el *film* de 2007, esta investigación debe destacar el trabajo realizado por Ray Loriga, director y guionista de este nuevo proyecto cinematográfico. Atendiendo al resto de departamentos, José Luis Alcaine y Pablo Blanco fueron los responsables de la fotografía y el montaje de esta obra respectivamente, mientras que Ángel Illarramendi y Michael Nyman se encargaron de la música de la misma. Profundizando en el elenco actoral, esta película estuvo protagonizada por Paz Vega, Leonor Watling, Geraldine Chaplin, Eusebio Poncela, Amparo Valle, Manuel Marón, Francesc Garrido, Paula Errando, Álvaro de Luna, José Luis Gómez, Ángel de Andrés López y Antonio Ross, entre otros.

Con esta película, Loriga presenta un *film* biográfico, rodado en color y con una duración de 101 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la realización de este nuevo largometraje, se debe señalar que la cinta de 2007 es una coproducción llevada a cabo por tres países: España, Reino Unido y Francia[301].

Atendiendo al argumento de la obra a estudio, la cinta del 2007 narra una etapa concreta de la historia de la joven religiosa. De este modo, Loriga comienza su metraje mostrando unos breves segundos de la vida de Teresa antes de emprender su camino religioso. A partir de ahí, la cinta se centra exclusivamente en la vida de la protagonista entre los muros de un convento y en la lucha que desde allí inicia su lucha para refundar la orden religiosa de la Carmelitas. Así, el objetivo de Teresa es mantener los orígenes de la orden, pero dejando fuera todos los elementos ajenos al espíritu original de esta congregación. No obstante, esta decisión contarán con detractores, que obligan a la joven a enfrentarse con algunas de las hermanas de su convento, luchar contra importantes cargos de Iglesia católica

[301] Las productoras encargadas de este proyecto fueron: Future Films, Artedis y Lola Films.

e incluso de su entorno más familiar. Todo esto hace que la religiosa viva en numerosas ocasiones una fuerte lucha interna. Finalmente, Teresa de Jesús logra cumplir su sueño y comienza la reforma de su orden.

En este sentido, y como recoge Yolanda López (2017) en su investigación, Loriga retrata a Santa Teresa como "una heroína que aunque más lejana en el tiempo, cuenta con una trayectoria que merece ser contada" (p. 97). Además, este cineasta incide "en el potencial dramático y literario de diferentes mitos, tipos y personajes de la historia y la tradición española" (p. 97). Por su parte, Ángel Hueso (2013), autor del estudio *Los personajes están vivos. Modelos y espectáculo en el cine biográfico,* señala que este metraje "recurre a una puesta en escena de gran riqueza y a los propios textos teresianos para lograr transmitir la fuerza del personaje y la complejidad de la época contrarreformista" (p. 135). No obstante, el profesor e investigador Javier Sánchez Zapatero (2014), autor de *La intertextualidad literaria en Soldados de Salamina, de David Trueba*, considera que la obra se preocupa más "por reflejar los procesos místicos y la religiosidad de Santa Teresa de Jesús que las vicisitudes de la composición de su obra literaria" (p. 228).

Continuando con el estudio de la obra de 2007, se debe señalar que Ray Loriga incide en los aspectos más íntimos y personales del personaje protagonista de este largometraje, llegando incluso a mostrar cierto contenido erótico sobre la joven Teresa. Este nuevo enfoque se encuentra incluso plasmado en el cartel de la película, donde se puede ver a la actriz que interpreta a Santa Teresa desnuda y abrazada por un hombre con barba y llagas en las manos, dando a entender que se trata de Jesucristo. Cabe destacar que estos planteamientos provocaron, en el momento del estreno de la obra, críticas por parte de diversos sectores de la iglesia que no consideraban adecuado mostrar este enfoque sobre la vida de la protagonista.

Por otro lado, y atendiendo a la estructura narrativa del *film*, este cineasta madrileño presenta los acontecimientos de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporales que facilitan el visionado del espectador. De este modo, el público conoce a Teresa de joven, su entrada en el convento, la forma en la que conecta con la religión, la llamada que siente de Dios, lo forma en la que se enfrenta a los obstáculos que debe vivir y cómo finalmente logra su objetivo de refundar la orden religiosa de la Carmelitas. Atendiendo a este último aspecto, se debe señalar que la nueva película de Ray Loriga concluye en el preciso instante en el que Santa Teresa inicia sus tareas en la nueva orden

religiosa. De este modo, el cineasta únicamente muestra una parte de la vida de la joven, excluyendo de su metraje todos aquellos acontecimientos ocurridos después de la refundación de su nueva congregación.

En otro orden de cosas, un aspecto muy importante de esta película es que Loriga aporta con su enfoque personal una nueva feminidad, mayor carácter y más inteligencia a uno de los personajes religiosos más importantes del S.XVI. De este modo, el cineasta potencia a la mujer frente a la santa, rompiendo con muchos estereotipos. Además, este largometraje también muestra escenas de pasión, desnudos y autolesiones, situaciones de la protagonista que hasta el momento no habían sido retratadas con claridad.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Javier Ocaña publica en el diario *El País* (09/03/2007) una breve crítica cinematográfica sobre el nuevo trabajo fílmico de Ray Loriga. En dicho artículo, Ocaña afirma que dicho cineasta "ha compuesto un bello acercamiento a la figura de la religiosa, una película en modo alguno escandalosa, más respetuosa que osada, más clásica que innovadora" (p. 70). En este sentido, esta publicación asegura que con esta cinta "Loriga muestra la evolución de la santa con un rendido afán feminista. La lucha por acercarse a Dios y comprender sus propios fantasmas, al tiempo que sus actos enervan a la jerarquía eclesiástica, es el combate de una mujer labrada a fuerza de fe" (p. 70). Por otro lado, Ocaña no duda en criticar la forma en la que el cineasta muestra el éxtasis vivido por la protagonista, el toque otorgado por el director y la falta de peso interpretativo de ciertos secundarios.

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periódico *ABC* (09/03/2007) también analiza la nueva cinta de Ray Loriga. En dicho artículo, el periodista E. Rodríguez Marchante valora la voluntad del cineasta y guionista encargado del proyecto "de encontrar en la carne de Santa Teresa de Jesús el trampolín para llegar hasta la complejidad de su espíritu" (p. 87). Para ello, este director ha tenido que renunciar a "tratar lo esencial de la vida de Santa Teresa […] y a su conexión con la biografía real" (p. 87). Continuando con esta crítica cinematográfica, Rodríguez Marchante no duda en alaba la luz empleada en la fotografía del *film*, los diálogos y la utilización de las propias escrituras de la protagonista. De este modo, y con este trabajo fílmico, Loriga "ofrece otra mirada al impulso arrebatador de aquella mujer" (p. 87).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva película de Ray Loriga, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los anteriores largometrajes basados en la vida y obra de la religiosa abulense Teresa de Jesús. Así, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si se produce, o no, un *remake* cinematográfico entre dichas piezas fílmicas. Para ello, el *film* de 2007 será comparado con la película original de 1927 y, posteriormente, con la obra de 1962 dirigida por Juan de Orduña. Sin embargo, se debe señalar que actualmente los ejemplares conservados de la cinta de 1927 están incompletos, ya que tan sólo se han recuperado pequeños fragmentos del metraje original. No obstante, dichas imágenes permiten un contacto directo con el material filmado por Arturo y Francisco Beringola a finales de los años 20. Además, y gracias a diversas fuentes de información, esta tesis doctoral ha podido reconstruir el argumento de la misma, con el que se podrán comparar estas narraciones.

De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, estos dos largometrajes cuentan con grandes diferencias, ya que el *film* de 2007 incorpora el sonido y el color a su metraje. Por otro lado, cabe destacar que esta película también cuenta con una duración superior a la pieza de 1927. Sin embargo, y en lo que respecta a las semejanzas existentes entre ambas, se ha podido comprobar que ambos proyectos cinematográficos basan su argumento en la vida de Teresa de Jesús y están categorizados dentro del género dramático. Continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que el *film* de 2007 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de 1927, ya que Ray Loriga utiliza nuevos recursos fílmicos, agiliza la historia filmada y cuida las transiciones y los planos. Además, dicho cineasta también mejora la fotografía, el sonido, el guión y los medios utilizados para filmar esta nueva película.

Profundizando en el argumento, y como se ha comentado anteriormente, estas dos películas narran la historia de la joven religiosa Teresa de Jesús. En ellas, los hermanos Beringola y Ray Loriga muestran los acontecimientos más importantes de la protagonista, realizando un recorrido por la vida de la joven Teresa, su entrada en el convento, su intensa relación con Jesús, su lucha por reformar su orden religiosa y los obstáculos que debe superar para alcanzar sus metras. Por otro lado, y debido a la ausencia de ejemplares completos de la cinta de 1927, esta tesis doctoral no podrá detallar aquellas escenas de la película original que hayan sido eliminadas o incorporadas en este nuevo metraje. Sin embargo, y tomando como referencia la sinopsis argumental del *film* de 1927, esta investigación debe señalar dos

importantes cambios que se han realizado en esta nueva versión cinematográfica con respecto al *film* original. Por un lado, la obra de 2007 no muestra el fallecimiento de la protagonista, ya que concluye una vez que la santa refunda su orden, y, por otro, Loriga aporta una visión más transgresora de la vida de la religiosa. Así, esta Teresa ve potenciado su papel como mujer, su valentía y tiene una relación más carnal con Jesús. A pesar de todo ello, y ante las similitudes argumentales, esta tesis doctoral establece que la cinta de 2007 es un *remake* libre de personaje histórico de la obra de 1927 dirigida por Arturo y Francisco Beringola.

Por otro lado, y en lo que respecta al segundo análisis comparativo a estudio en este epígrafe, esta investigación ahondará en las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 2007 y la película de 1962 dirigida por Juan de Orduña. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estos dos proyectos cinematográficos cuenta con características muy similares, ya que ambos pertenecen al cine sonoro español, basan su argumento en la historia de la joven Teresa de Jesús, se desarrollan en el mismo espacio geográfico y temporal, y están categorizados dentro del género dramático. Sin embargo, cabe señalar que, mientras el *film* de 1962 tiene un duración superior a la obra de 2007, el nuevo trabajo audiovisual de Ray Loriga incorpora el color a su metraje. Además, se ha podido comprobar que la nueva película del cineasta madrileño cuenta con una calidad técnica, cinematográfica y narrativa superior ya que se utilizan nuevos recursos fílmicos que mejoran la imagen y el sonido. Por otro lado, este nuevo metraje también introduce visiones y alucinaciones de la protagonista, situaciones que se han podido desarrollar gracias a los nuevos avances técnicos del séptimo arte español.

En otro orden de cosas, y profundizando en el argumento de estas obras, se debe destacar que ambas abordan la famosa historia de la joven abulense Teresa de Jesús, mostrando así sus primeros pasos en el mundo religioso y su lucha por refundar la Orden de Carmelitas Descalzas. Además, estas dos película también inciden en la relación de Teresa con Jesús, las envidias y habladurías que despierta la joven por su pasión y su dedicación, los obstáculos a los que debe enfrentarse, la lucha de la protagonista contra otros miembros de la iglesia y la perseverancia que demuestra la joven en cada acción que se propone.

Por otro lado, y antes de continuar con el estudio comparativo de estas dos obras, se debe señalar que la principal diferencia entre ambas es que la nueva película de Ray Loriga no hace un recorrido completo de la vida de Teresa de Jesús –como sí hace el *film* de Orduña-

ya que concluye poco después de que la protagonista refunde su nueva orden. Otra de los elementos que separan a ambas cintas, es que la de 2007 incorpora a su final un texto fijo en pantalla para resumir el legado de la protagonista hasta el fin de sus días.

Como último punto, y atendiendo a las modificaciones narrativas llevadas a cabo en el metraje de 2007, Loriga reduce el número de personajes y tramas, simplificando el argumento y centrando la historia en la relación entre Teresa y Dios. Sin embargo, y debido a la evolución de la sociedad española y el fin de la censura política, este cineasta decide otorgar un tono narrativo más oscuro a la historia. Así, incorpora alucinaciones, críticas a la iglesia, un mayor sufrimiento físico por parte de la protagonista e, incluso, se llega a mostrar a la santa y a Dios desnudos. En definitiva, se trata de una versión mucho más libre y oscura de la vida de la joven Teresa de Jesús, en la que se llegan a incorporar escenas con grandes matices sexuales. Algo absolutamente impensable en la sociedad español de 1962, año en el que se estrena el *film* de Juan de Orduña. Una vez finalizado este segundo análisis comparativo, y tras comprobar que ambas obras narran la vida de Teresas de Jesús, esta investigación establece que la cinta de 2007 dirigida por Ray Loriga es un *remake* libre de personaje histórico la obra de Juan de Orduña estrenada en 1962.

Terceros *remakes*

Amar y morir en Sevilla

- Original: *Don Juan Tenorio* (Alberto Marro y Ricardo de Baños, 1910)
- Primer *remake*: *Don Juan Tenorio* (Ricardo de Baños, 1922)
- Segundo *remake*: *El castigador castigado* (Ricardo de Baño, 1943)
- Tercer *remake: Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)* (Víctor Barrera, 2001)

En 2001, el director, guionista y productor sevillano Víctor Barrera[302] estrena su nueva película titulada *Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)*. Este largometraje, un drama romántico protagonizado por Antonio Doblas, Ana Ruiz y José Luis García Pérez, es una adaptación cinematográfica de la famosa obra de teatro *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla, 1644). Con ella, Barrera lleva de nuevo a la gran pantalla la historia del truhán andaluz don Juan Tenorio y sus aventuras por las calles de Sevilla.

En otro orden de cosas, se debe señalar que esta película se trata, hasta la fecha, de la última adaptación nacional de esta famosa pieza teatral. Sin embargo, y como se ha comentado en otras ocasiones, el recorrido cinematográfico de este personaje es amplio y muy variado, ya que se han realizado todo tipo de obras basadas en sus aventuras, desde comedias hasta dramas complejos, pasando por películas surrealistas e, incluso, se han explorado nuevas líneas narrativas de la vida de don Juan.

Por otro lado, y atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en la obra a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Víctor Barrera, director y productor de la cinta, y el de Aitor Aguirre, guionista de la misma. Profundizando al resto de departamentos, José García Galisteo, Cristina Otero y Queti Naranjo fueron los encargados de la fotografía, el montaje y los decorados de la película respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral de dicho *film*, este largometraje estuvo encabezado por Antonio Doblas, Ana Ruiz, José Luis García Pérez, Cuca Escribano, Rubén Barroso Álvarez, Carmen de la Vega, Víctor García, Antonio Andrés Lapeña, Paco León y Jesús Lucena, entre otros.

[302] Este cineasta también firma alguna de sus películas como Víctor Alcázar.

De este modo, y como se ha podido comprobar tras la visualización directa de la misma, Barrera presenta una cinta dramática, rodada en color, con una duración de 90 minutos y cuyos diálogos son en verso. Además, la producción y la distribución de esta cinta estuvo en mano de la compañía Gamioni Entrerprises S.L., una empresa familiar del realizador andaluz.

Profundizando en el argumento de esta cinta, se debe señalar que Barrera respeta fielmente la historia teatral de referencia. Así, y debido a que dicha narración ya ha sido resumida en diversas ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral, no se incidirá de nuevo en el argumento que este largometraje recoge. De este modo, se evitará caer en la reiteración de contenido.

Por otro lado, y atendiendo al estudio de este largometraje, el investigador y profesor Rafael Utrera (2007) autor del libro *Literatura y cine. Adaptaciones I: del teatro al cine*, sostiene que esta obra fue "rodada en escenarios andaluces Sevilla, Espartinas, Palos de la Frontera y La Rábida, e interpretada por actores procedentes de la cantera local" (p. 102). Además, este experto cinematográfico también asegura que la ausencia de "una mayor producción impide que el trabajo del realizador se vea mermado en el guión, por cuanto tiene que reducir drásticamente el texto original, y limitado en los encuadres por mor de unos específicos decorados en interior y exterior" (p. 102). En este sentido, y con el objetivo de enmascarar dichas limitaciones económicas, Barreras debe alternar "los espacios para que la historia desarrolle sus activos principales, más allá de la reducción producida en el texto literario, o (acoger) […] otros de semejante parecido a los señalados por Zorrilla pero sintetizados al máximo dadas las exigencias de producción" (p. 103). Así, y como señala Rafael Utrera, "ciertas convenciones cinematográficas permiten al director escapar con la imagen por encima de la letra original y adecuarse a una formulación narrativa propia de los géneros populares" (p. 103). Profundizando en dichas modificaciones respecto a la pieza literaria de referencia, Rafael Utrera (2007) afirma que:

> Los tres actos de la parte segunda […], con sus correspondientes escenas, han sido condensados en una secuencia donde D. Juan tocado de muerte acude al cementerio, junto a la tumba de Dª Inés para declamar, abreviadamente, el parlamento final. Junto al Cristo de las Mieles, en el sevillano cementerio, el burlador exhala su último suspiro (p. 103).

Continuando con el análisis de este nuevo largometraje, y como se ha comentado anteriormente, sus diálogos son en verso, respetando así el texto original escrito por José Zorrilla. Por otro lado, se debe señalar que la historia narrada es lineal y cronológica con ciertas elipsis temporales que permiten conocer la evolución de los personajes con el paso del tiempo. Además, Barrera también respeta los elementos religiosos y fantásticos de la pieza teatral de referencia.

En otro orden de cosas, cabe destacar que el escaso presupuesto afecta a la estética y a la narración de dicho largometraje. En este sentido, el *film* de 2001 no logra recrear adecuadamente la sociedad del siglo XVI, ya que los planos empleados son muy estáticos y carentes de amplitud. Así, Barrera juega con las escenas en interior y los planos cerrados que impiden ver todo aquello que no pertenece al universo de don Juan. Además, en ciertas ocasiones se han encontrado escenas con muy poco *atrezzo*, algo que aleja al espectador de la historia. En este sentido, también se debe incidir en las vestimentas teatrales de los personajes y en la baja calidad fotográfica de la obra, ya que la iluminación empleada en varias ocasiones no es la adecuada.

En lo que respecta a la prensa de la época, el crítico cinematográfico Federico Casado Reina (08/11/2001) analiza para el diario *ABC* esta nueva adaptación del mito de don Juan Tenorio. En este artículo, dicho periodista afirma que la obra del cineasta sevillano fue "rodada con un ajustado presupuesto y en video digital kinescopado al formato cinematográfico" (p. 51). Además, también señala la juventud del elenco actoral y la formación teatral y televisiva de los mismo.

Continuando con las reseñas cinematográficas publicadas en la prensa de la época, el periodista Daniel Gil (08/08/2000) también estudia para el diario *El País. Edición Andalucía* el nuevo trabajo cinematográfico de Victor Barrera. En dicha publicación se da a conocer el presupuesto de esta nueva película, unos 100 millones de pesetas, y se señalar que la obra "carece de ayudas o subvenciones públicas, (ya que) todo el dinero lo aporta la empresa Gamiani Enterpreises S.L., una productora constituida por Barrera y sus socios capitalistas, los empresarios de Promociones Al-Andaluz" (s/p). Por otro lado, Gil también incide en el origen andaluz de todos los miembros del equipo de rodaje y los actores, la juventud de los mismos, las ganas con las que afrontan este nuevo reto y el deseo de acercar de nuevo la historia del famoso don Juan a los espectadores.

Una vez analizada de forma individual la nueva película de Víctor Barrera, esta investigación profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre esta cinta y los otros largometrajes basados también en la pieza teatral *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla, 1644). De este modo, y a través de dicho estudio comparativo, se establecerá si entre ellas se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 2001 será comparado con la película original de 1908, el largometraje de 1922 y, finalmente, con la obra de 1943. Antes de profundizar en estas películas, se debe señalar que actualmente los ejemplares conservados de la obra de 1908 están incompletos. No obstante, y a pesar de la ausencia de ciertas escenas de la obra original, la historia filmada a principios del siglo XX puede ser comprendida de manera global gracias a los materiales existentes.

Atendiendo a la obra de 1908, y en lo que respecta a los aspectos técnicos y artísticos, entre estas dos películas existen grandes diferencias, ya que el *film* de 2001 incorpora el color y el sonido a sus imágenes y, además, tiene una duración muy superior a la de la cinta original. No obstante, y a pesar de que técnicamente estos dos largometrajes son completamente opuestos, se ha podido comprobar que ambas están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, basan su argumento en una novela común, son protagonizadas por personajes idénticos y están ambientadas en la Sevilla de mediados del siglo XVI. Por otro lado, estas dos obras también cuentan con elementos fantásticos, románticos y de acción, propios de la pieza teatral de referencia.

Continuando con el estudio de esta obra, se debe señalar que ambas películas tienen un desarrollo lineal y cronológico y cuentan con pequeñas elipsis temporales. No obstante, debido al paso del tiempo y a los avances tecnológicos, el *film* de 2001 realiza un tratamiento más cuidado y detallado de la historia, incorporando nuevos acontecimientos y desarrollando en profundidad ciertas situaciones de la obra original. Además, este nuevo largometraje cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de 1908, ya que se mejoran los recursos utilizados, incorporan los avances fílmicos del momento y agilizan la historia filmada, otorgándole un mayor dinamismo.

En lo que respecta al argumento, estas dos películas recogen una misma historia, ya que ambas mantienen el esquema narrativo base establecido en la pieza teatral de referencia y los acontecimientos clave de la misma. Además, dichos largometrajes también mantienen, sin

apenas variaciones, las tramas principales de la narración, los personajes protagonistas y el espacio geográfico y temporal detallado por José Zorrilla en su obra de teatro.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, el aumento del metraje de la obra de 2001 supone la incorporación de nuevas escenas a la historia base recogida en la cinta de 1908. No obstante, y antes de continuar con los cambios argumentales, se debe señalar que ambas películas cuentan con los mismos personajes protagonistas, mostrando así las aventuras de don Juan, don Luis, doña Inés, doña Ana, Brígida, Ciutti, don Gonzalo, don Diego y Gastón, entre otros.

Por otro lado, y atendiendo a las incorporaciones narrativas, se ha podido comprobar que Víctor Barrera comienza su obra mostrando un leve coqueteo de miradas entre don Juan y doña Inés, mientras que Marro y Baños inician su metraje con varios hombres en un bar. Además, la obra de 2001 también aporta nuevas escenas de carnavales, desarrolla de forma más lenta las secuencias en la taberna, los planes de don Juan para ganar la apuesta a don Luis, el secuestro del susodicho, las conversaciones con Brígida y las escenas con doña Inés.

Continuando con el estudio de estos dos *films*, y en lo que respecta a las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, Barrera suprime varias imágenes del final de la cinta de 1908. De este modo, el director sevillano modifica el desenlace original, eliminando las escenas de don Juan cenando con dos hombres, el desmayo de éstos, la aparición del espíritu de don Gonzalo, la pelea del protagonista con sus acompañantes y el fallecimiento del susodicho después de ser herido durante la batalla.

Una vez finalizado este primer análisis, se ha podido comprobar que, a pesar de que Víctor Barrera amplía y profundiza numerosas tramas de la obra original, ambas películas narran una misma historia, sin llegar a alterar el argumento base. Por lo tanto, esta investigación establece que la obra de 2001 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la película de 1908 de dirigida por Alberto Marro y Ricardo de Baños.

En lo que respecta al segundo estudio comparativo, esta tesis doctoral profundizará en los diversos elementos que configuran las películas de 2001 y 1922. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de dichas obras, se debe señalar que estas dos

narraciones también cuentan con grandes diferencias, ya que el *film* dirigido por Víctor Barrera incorpora el color y el sonido a su metraje. Además, esta nueva cinta tiene una duración mayor que la pieza de 1922. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas entre ellas, se ha podido comprobar que ambas están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, transcurren en la Sevilla de mediados del siglo XVI y basan su argumento en una obra de teatro común.

Continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que, a diferencia de la obra de 2001, Ricardo de Baños no realiza una narración lineal y cronológica de los hechos sino que incluye un pequeño *flashback* en el que se muestran diferentes recuerdos del pasado de don Juan Tenorio. Por su parte, la película de Barrera carece de dicho salto temporal, ya que tan sólo cuenta, al igual que el metraje de 1922, con una elipsis temporal de varios años que permite conocer cómo han evolucionado los personajes protagonistas. Además, se ha podido comprobar que la obra de 2001 suprime los rótulos que se encuentran en la obra de 1922 y cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa. En este sentido, se mejoran los recursos utilizados, incorporando los avances fílmicos del momento y agilizando la historia filmada, otorgándole un mayor dinamismo.

Profundizando en los personajes, la obra de 2001 y la película de 1922 cuentan con los mismos protagonistas, mostrando así las aventuras de don Juan Tenorio, don Luis, doña Inés, doña Ana, don Gonzalo, don Diego, Ciutti y Brígida, entre otros. Además, las tramas personales de estos personajes son idénticas, al igual que sus motivaciones, preocupaciones y arcos argumentales.

Atendiendo a los aspectos narrativos de ambas obras, y tras el visionado directo de las mismas, se ha podido comprobar que estos dos largometrajes cuentan una misma historia, ya que se mantiene el esquema narrativo base establecido en la pieza teatral de referencia y los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Baños y Barrera muestran a los espectadores las aventuras del joven don Juan Tenorio, su apuesta con don Luis y las artimañas a las que el protagonista se debe enfrentar a lo largo de estas dos obras.

No obstante, y a pesar de las grandes similitudes existentes entre estos *films*, se han podido observar ciertas discrepancias narrativas. Profundizando en dichas alteraciones, se debe señalar que Victor Barrera comienza su obra con una escena de don Juan y doña Inés en

misa, mientras que Ricardo de Baños muestra al personaje protagonista caminando por las calles de Sevilla. Además, Barrera también modifica la forma en la que don Juan escapa de su casa después de haber matado a don Gonzalo. Así, en este nuevo metraje el joven no salta al agua, sino que sale corriendo con su criado.

En lo que respecta a las escenas de la obra de 1922 eliminadas en este nuevo metraje, Barrera suprime el *flashback* que muestra las hazañas de don Juan por Europa, las conversaciones previas entre don Gonzalo y don Diego minutos antes de acudir al bar donde están los jóvenes y los intertítulos presentes en la obra de Ricardo de Baños. Además, el cineasta sevillano también reduce las escenas en la hostería, las imágenes en el cementerio, y suprime la presencia del espíritu de don Gonzalo y la cena del protagonista con dos amigos al final de la cinta de 1922. Atendiendo a este último aspecto, se debe señalar que el largometraje de 2001 cuenta con un final distinto al filmado por Ricardo de Baños en su obra. En esta nueva película, Barrera muestra como un hombre hiere al protagonista al poco de volver de su exilio y como éste camina hasta el cementerio para morir sobre la tumba de doña Inés.

Una vez concluido este segundo análisis, y tras comprobar que ambos largometrajes cuentan con una misma estructura narrativa en la que se mantienen los acontecimientos clave de la obra teatral de referencia y se respetan las localizaciones, los personajes y las tramas de los mismos, esta tesis doctoral establece que la película de 2001 dirigida por Víctor Barrera es un *remake* semipuro de actualización técnica de la obra de 1922 filmada por Ricardo de Baños.

Por último, se analizarán las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 2001 y la película de 1936. Sin embargo, y antes de continuar con este tercer estudio comparativo, se debe señalar que la obra de 1936 es una versión sonora de la película de 1922. No obstante, y a pesar de dicha mejora técnica, este nuevo metraje también cuenta con ciertas diferencias argumentales respecto a la obra de 1922.

Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre estas dos obras es la incorporación de color por parte de Victor Barrera a su metraje. Además, se debe señalar que ambas piezas también se diferencian en la duración de sus metrajes, ya que la película de 2001 es más larga que la cinta de 1936. Más allá de estas pequeñas discrepancias,

los demás elementos son idénticos, ya que ambas pertenecen al cine sonoro nacional, basan su argumento en una obra de teatro común, están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico y se desarrollan en la Sevilla de mediados del siglo XVI.

En lo que respecta a la estructura narrativa de las dos obras, se ha podido comprobar que existen ciertas diferencias, ya que Ricardo de Baños no muestra los acontecimientos de forma lineal y cronológica como sí lo hace Víctor Barrera. En este sentido, el cineasta catalán incorpora a su metraje varios *flashbacks* que rompen con la linealidad de la historia, mientras que Barrera evita alterar los acontecimientos de su obra con saltos en el tiempo. No obstante, ambas piezas sí incorporan pequeñas elipsis temporales que agilizan la acción principal y permiten conocer el desarrollo de los acontecimientos.

Continuando con el estudio de los elementos técnicos y artísticos de estas dos obras, se debe señalar que debido al paso del tiempo y a las mejoras del séptimo arte nacional, el nuevo metraje de Víctor Barrera cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la obra de 1936. Para ello, se utilizan nuevos recursos, incorporan los avances fílmicos del momento y agilizan la narración.

Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes de estas dos obras, ambas cuentan con los mismos protagonistas. De este modo, don Juan Tenorio, don Luis Mejías, doña Inés, doña Ana, Ciutti, Brígida, don Diego y don Gonzalo, entre otros, están recogidos en dichas narraciones. Además, se debe señalar que Baños y Barrera también respetan el desarrollo argumental de cada uno de estos personajes, sus tramas personales y su evolución dentro de la historia.

Profundizando en el argumento, y tras la visualización directa de las dos obras a estudio, cabe destacar que ambos largometrajes narran una misma historia, ya que utilizan un esquema argumental común y mantienen los acontecimientos clave de la pieza de referencia. De este modo, se debe señalar que la estructura narrativa de estas dos películas es idéntica, ya que respetan las localizaciones base, los personajes protagonistas, las tramas personales y la mayoría de situaciones presentes en la obra de teatro original. No obstante, e incidiendo en el argumento de ambas cintas, se debe señalar que la obra de 2001 modifica, elimina e incorpora nuevos elementos ausentes en la película de 1936.

Atendiendo a dichos cambios argumentales, se debe señalar que el *film* de 2001 se diferencia de la cinta de 1936 tanto en el inicio como en el final de la historia. En lo que respecta al comienzo, Barrera inicia su obra con una breve escena en la que se ven a los personajes protagonistas en misa, mientras que Baños muestra imágenes del pueblo en fiestas y a don Juan escribiendo. Posteriormente, las dos obras encaminan sus narraciones hacia la taberna en la que don Juan y don Luis se reencuentran después de un año.

Continuando con dichos cambios, y como se ha comentado anteriormente, Víctor Barrera también realiza ciertas modificaciones respecto al final de su obra. En este nuevo desenlace, el cineasta sevillano muestra a un don Juan Tenorio herido, caminando al cementerio y muriendo encima de la lápida de doña Inés. En dicha escena, el personaje protagonista ve al espíritu de la joven y ambos mantienen un breve conversación. De este modo, el realizador andaluz simplifica la visita de don Juan al cementerio y elimina la cena que posteriormente tiene con dos amigos de la zona, la conversación con el espíritu de don Gonzalo y su posterior fallecimiento tras una batalla con sus invitados.

Además, el *film* de 2001 también suprime los *flashbacks* en los que se muestra a don Juan Tenorio y don Luis luchando por superar la apuesta que ambos han realizado y la conversación que don Diego tiene con un hombre que le informa de que Ciutti ha estado hablando con Brígida.

Una vez finalizado este último análisis comparativo, se debe destacar que Barrera respeta la historia de referencia ya que las modificaciones que realiza en la acción principal son secundarias y no afectan al argumento base. De este modo, se establece que la obra de 2001 es un *remake* semipuro de actualización técnica del largometraje de 1936 dirigido por Ricardo de Baños.

Cuartos *remakes*

Carmen

- Original: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)
- Primer *remake*: *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974)
- Segundo *remake*: *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)
- Tercer remake: *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
- Cuarto *remake*: *Carmen* (Vicente Aranda, 2003)

En 2003, el director y guionista barcelonés Vicente Aranda estrena su nueva película titulada *Carmen*. Esta obra, un drama amoroso protagonizado por Paz Vega, Leonardo Sbaraglia y Antonio Dechent, basa su argumento en una novela corta titulada de igual forma y escrita por el dramaturgo parisino Prosper Mérimée en 1847. Con esta coproducción europea entre España, Reino Unido e Italia, Vicente Aranda lleva de nuevo a la gran pantalla la famosa y apasionada historia de amor entre el militar navarro don José y la joven gitana andaluza Carmen.

En lo que respecta al equipo técnico y artístico partícipe en el *film* a estudio, se debe destacar el trabajo realizado por Vicente Aranda, director y guionista de este nuevo largometraje. No obstante, y profundizando en el guión de la misma, este cineasta cuenta con la ayuda del director gerundense Joaquim Jordà. Atendiendo al resto de departamentos, se ha podido comprobar que José Nieto, Paco Femenia y Teresa Font son los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra respectivamente. Además, cabe señalar que este *film* estuvo protagonizado por Paz Vega, Leonardo Sbaraglia, Antonio Dechent, Joan Crosas, Jay Benedict, Joe Mackay, Josep Linuesa, Julio Vélez y Emilio Linder, entre otros.

Con esta obra, Vicente Aranda presenta una película dramática, rodada en color y con una duración de 119 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, la cinta de 2003 es llevada a cabo por las compañías Star Line TV Productions S.L., TeleMadrid, Alythia Limited y Parellel Pictures.

Atendiendo al argumento de esta nueva obra, y debido a la gran cantidad de personajes, tramas, detalles y acontecimientos, esta investigación ha decidido citar

textualmente, y a pesar de la extensión de la misma, la sinopsis argumental recogida por Rafael Utrera y Virginia Guarinos (2010) en el libro *Carmen Global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*:

> Los hechos suceden en la ciudad de Sevilla. El toque de campana anuncia la entrada de las cigarreras en la Fábrica de Tabacos. Una de ellas, Carmen, llama la atención de transeúntes y militares. Pasa por la garita de guardia y entabla conversación con Don José. En el puesto de trabajo surge la maledicencia entre las trabajadoras; la pelea termina con la cuchillada que Carmen le propina a una compañera. Don José es encargado de trasladarla a la cárcel.
>
> El investigador extranjero Prosper Mérimée recorre la provincia de Córdoba acompañador de un guía, Antonio. En el trayecto coinciden con un bandolero, José; entablan conversación y se despide sin delatarlo aunque su cabeza tenga precio.
>
> En Córdoba, el escritor investiga en la biblioteca de un convento; a petición de los frailes, enseña su reloj de bolsillo y hace oír la música del mismo. Tras recorrer la Mezquita, una mujer, Carmen, le solicita la hora y él vuelve a mostrar el reloj y a dejar escuchar su musiquita para seguir conversando y pasear ambos hasta el puente […].
>
> Carmen, en su casa, dice la buenaventura al extranjero. La entrada del ex militar (Don José) interrumpe la reunión y da lugar a reproches, expresados en lengua vasca, entre la mujer y el bandido.
>
> El investigador y su guía recorren otras rutas. En su vuelta a Córdoba recibe de los frailes el reloj que, según dicen, le fue robado por Don José, ahora condenado a muerte por crímenes diversos, y a cuyo juicio él asiste.
>
> En la cárcel, el condenado es visitado por el extranjero quien le regala unos puros al tiempo que promete cumplir el encargo de misas solicitado por el reo. Seguidamente se pone a contar cómo fue su encuentro con Carmen y de qué modo discurrieron sus relaciones. […] La detención de Carmen obliga a callejear hasta la cárcel. Don José se deja convencer por la detenida para aflojarle la cuerda que la

maniata y la deja escapar; nuevamente, el vascuence es el vehículo de su comunicación. Carmen consigue huir por lo que el militar es degradado a soldado raso y enviado a prisión.

En la fiesta ofrecida por el coronel, el soldado José hace guardia en la puerta. Carmen le convoca en la taberna de Lillas Pastia donde ella canta. Luego ambos se marchan a una casa de citas, en la calle del Candilejo, para pasar la noche.

En una puerta de Sevilla hace guardia José quien es requerido por Carmen para que facilite el paso a los contrabandistas; el soldado se resiste. Ella desaparece y él la busca por todos sitios. En la casa de citas coincide José y Carmen, ésta acompañada por el teniente.

Discusión entre hombres, resultado: muerte del militar a manos de José. Se pone un cambio de vida por lo que Carmen le provee de ropa civil y destino adecuado. En la serranía José conoce al Dancaire y a su cuadrilla entre quienes goza de prestigio por haber matado a un militar. La llegada de El Tuerto, el marido de Carmen añade inquietudes al grupo, aunque ella le asegura a José ser su único amor. […]

El Tuerto envía a Carmen a La Línea para que le saque dinero a un inglés. A su regreso, vestida con trajes generosos, viene acompañada por este extranjero. En la refriega con El Tuerto, José, en defensa de García, mata al "milord". El juego de cartas entre el Dancaire, El Tuerto y José termina, propiciado por Carmen, con la muerte del marido a manos de éste. Carmen se deshace del cadáver.

Los celos de José por las relaciones entre Carmen y Lucas le hace recorrer la plaza de toros y comprobar que, tras la corrida, los amantes se van juntos. José los sorprende en la cama y en nuevo ataque de celos mata a Lucas. Se lleva a Carmen con él, en una iglesia quiere hacerle jurar que siempre será suya. La navaja se clava en el vientre de Carmen ayudada por ella misma porque así estaba escrito (pp. 101 – 102).

En otro orden de cosas, y profundizando en el estudio de este largometraje, se ha podido comprobar que la nueva obra de Vicente Aranda es una adaptación propia y personal de la novela homónima escrita por Mérimée. En este proyecto, el cineasta toma como punto

de partida el texto original para posteriormente adecuarlo a sus pretensiones narrativas. De este modo, Aranda muestra a Carmen como una cigarrera, ya no es sólo una mujer con dotes para el cante y el baile, incorpora la presencia del propio dramaturgo parisino en el metraje y, además, aporta un alto contenido sensual a la historia.

Atendiendo a esta última incorporación, cabe destacar la presencia de ciertas escenas de contenido sexual, diversos desnudos masculinos y femeninos y una gran cantidad de imágenes eróticas, provocaciones, dobles sentidos e insinuaciones. En este aspecto, Aranda no duda en jugar con estos nuevos elementos, incorporándolos a la fuerte personalidad de la protagonista, al entorno en el que vive y al contexto global de la historia. Continuando con estas modificaciones narrativas, las investigadoras María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón (2008), autoras del libro *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, afirman que la nueva película de Vicente Aranda "hace énfasis en componente sexuales, y no en componentes folclóricos del personaje, como ocurre con todas las adaptaciones cinematográficas anteriores del mito de Carmen" (p. 12).

Por otro lado, cabe destacar que Vicente Aranda respeta la época original en la que se desarrolla la pieza literaria de referencia, trasladando al espectador al periodo absolutista de Fernando VII y la España de 1830. En otro orden de cosas, y atendiendo a la estética de esta película, el investigador Rafael Utrera (2010) asegura que el cineasta responsable de la misma utiliza las siguiente referencias:

> El contexto social donde el realizador inscribe su drama es el resultado de un depurado costumbrismo que plasma en imágenes cinematográficas ciertos precedentes pictóricos (Bécquer, Bilbao) y fotográficos (Almansa, Beauchy) de una Andalucía cotidiana, popular, folklórica y dramática, desde Sevilla a Córdoba y desde aquí a Ronda (p. 104).

Continuando con el estudio de la obra de 2003, se ha podido comprobar que Vicente Aranda emplea dos tiempos narrativos distintos, que se van intercalando, a la hora de mostrar los diversos acontecimientos presentes en el *film*. En este sentido, y como señala el investigador y profesor Rafael Utrera (2010), el cineasta "organiza los hechos en función de la conversación carcelaria entre Don José y Don Prospero, de manera que, situada ésta en un

presente para ambos, la historia se fragmenta en sucesivos *flash-back* que van ofreciendo los hechos recordados por el militar/bandido ” (p. 104).

En otro orden de cosas, este análisis también debe subrayar el uso de la voz en *off* a lo largo de ciertas parte de la película, la utilización de nuevos y mejores decorados y la presencia de un lenguaje más soez y barriobajero. Además, dicho largometraje también cuenta con elementos con una gran carga simbólica, situaciones estereotipadas de la cultura andaluza y una amplia banda sonora que engloba tanto los momentos dramáticos como los sentimentales.

Como se ha podido comprobar, Aranda lleva de nuevo a la gran pantalla la famosa historia de Carmen, una gitana andaluza con mucha fuerza, sentimiento y pasión. Para ello, el cineasta recurre a la esencia de la pieza literaria de referencia y potencia visualmente el contenido de la misma. Además, el director no duda en utilizar una gran ambientación, complementada por un vestuario, *atrezzo* y elenco actoral de gran nivel, incrementando el valor del material filmado.

En lo que respecta a la prensa de la época, el periodista Jordi Batlle Caminal analiza para el diario *La Vanguardia* (05/10/2003) el nuevo trabajo cinematográfico de Vicente Aranda. Profundizando en dicho artículo, se ha podido comprobar que Batlle sostiene que esta obra refleja el mejor cine del director barcelonés. No obstante, y al igual que en otros largometrajes del cineasta, Aranda sortea “la tentación de caer en el melodrama de época preciosista […] concentrando toda la fuerza del drama en la asfixia del protagonista masculino, progresivamente ido, y en la carnalidad y temperamento abrasivo del personaje titular […] creando escenas de altas temperatura” (p. 56).

Por otro lado, esta crítica cinematográfica también afirma que “más allá del sexo en bruto, “Carmen” tiene otros focos de interés” (p. 56). Profundizando en dichos aspectos, Batlle destaca la argucia de Aranda y Jordá a la hora de incorporar en el guión de la cinta a estudio la presencia del “ propio Merimée como personaje de ficción, dando lugar a dos voces narradoras e imágenes tan hermosas como la de Merimée y Carmen paseando por el puente” (p. 56). Además, esta publicación también señala “la vertiente de cine de aventuras, de bandolero montaraces, que ocupa gran parte del filme”(p. 56) asegurando que “es ahí donde, […], Aranda demuestra tener el brío de genuino narrador, a la americana” (p. 56).

Continuando con las reseñas cinematográficas, el periodista Federico Casado Reina también estudia para el diario *ABC* (05/10/2003) la nueva película del cineasta barcelonés. En este artículo se afirma que la cinta de 2003 guarda una mayor relación con la novela corta de 1847 que con la ópera de Bizet Sin embargo, Vicente Aranda intenta "en todo momento acercar las figuras literarias a un entorno orgánico, humano, nada elevado, sino más bien todo lo contrario, cercano al más llano vulgo, como corresponde" (p. 77). Además, Casado también destaca los esfuerzo de producción por transmitir "una atmósfera histórica realmente perfecta, arropada por una espectacular fotografía y una preciosa banda sonora, en un registro que no para de acariciar las bellas imágenes" (p. 77).

Por otro lado, este crítico cinematográfico alaba la producción de la obra, la atmosfera creada, la fotografía y la banda sonoro que acompaña a los protagonistas. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, Casado sostiene que "desgraciadamente, el propio director se enamora tanto del personaje, que no llega a tomar firmemente las riendas y todo termina desbocándose cuando no debe, resultando increíble, tópico y plano en muchos momentos" (p. 77). Además, este artículo también afirma que "a pesar del magnífico registro de Sbaraglia, el dibujo de personajes queda realmente plano, y se desaprovechan muchos secundarios que podrían haber dotado de mayor profundidad a la historia" (p. 77).

Una vez finalizado el análisis individual de la nueva obra de Vicente Aranda, esta tesis doctoral profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre la cinta de 2003 y las anteriores adaptaciones de *Carmen* (Prosper Mérimée, 1847). Así, y a través de un estudio comparativo, se establecerá si entre estas obras se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Para ello, el *film* de 2003 será comparado con la película original de 1938 y los largometrajes de 1974, 1976 y 1983.

Comenzando con el primero de ellos, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de las dos primeras obras a estudio, se ha podido comprobar que la principal diferencia entre las cintas de 2003 y 1938 es la incorporación del color en el metraje de 2003. En lo que respecta a las semejanzas, ambas cintas pertenecen al cine sonoro español, están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico, basan su argumento en una novela común y sus narraciones transcurren en la Sevilla de mediados del siglo XIX. Además, ambas piezas cuentan con una duración similar. Profundizando en dichas similitudes, se debe señalar que estos metrajes también potencian los estereotipos andaluces de la época, como el

flamenco, los toros, el cante y llamativos números musicales o de baile. No obstante, y a pesar de todas estas semejanzas, cabe destacar que la cinta de 2003 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de 1938, ya que se mejoran los recursos utilizados, se incorporan los avances fílmicos del momento y se agiliza la historia filmada.

En otro orden de cosas, y profundizando en las diferencias estéticas entre ambas obras, se ha podido comprobar que la obra de 2003 incorpora escenas de sexo, desnudos y un alto contenido erótico, elementos impensables en la cinta de 1938, debido a la censura de la época. Por otro lado, se ha podido observar que las dos cintas a estudio cuentan con estructuras narrativas distintas, ya que mientras la obra de 2003 muestra su historia a través de *flashbacks*, rompiendo constantemente la linealidad de los acontecimientos, la película de 1938 cuenta con un desarrollo lineal y cronológico carente de saltos en el tiempo.

En lo que respecta a los personajes, estas dos obras están protagonizadas por una misma pareja de enamorados, Carmen y José. Además, en ambas narraciones también aparecen un joven torero con el que la protagonista tiene cierta confianza y varios amantes de la susodicha, quienes dependiendo del largometraje tienen un nombre u otro. Por otro lado, Vicente Aranda no duda en suprimir de su *film* la presencia de Salvador, Triqui, Juan, Dolores, el comandante Ramírez y Miguel, e incorporar a Prosper Mérimée, Lucas, Blanca, Fernanda Dancaire, Juanele y Tempranillo, entre otros.

Atendiendo al argumento, estas dos obras narran una historia similar, ya que ambas mantienen el esquema narrativo base establecido en la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma. De este modo, Rey y Aranda llevan a la gran pantalla la historia de amor y pasión entre Carmen y don José, dos jóvenes que se enamoran al poco de conocerse. En dichas cintas, también se muestran los celos y el carácter posesivo de don José, la forma en la que el joven pierde su trabajo por ella, la personalidad manipuladora y liberal de Carmen y la vinculación de ambos a un grupo de bandoleros. Además, estas dos cintas también inciden en las dotes para el canto y el baile de Carmen, la pasión desenfrenada de la pareja protagonista, los diversos pretendientes que tiene la joven y la belleza de Sevilla. Continuando con las similitudes argumentales, estas dos obras recurren a los elementos estereotipados de la cultura y las costumbres andaluzas, muestran el interés de Carmen por un

famoso torero, la superstición de la joven con las cartas del tarot y el mal carácter que posee la susodicha en varios ocasiones.

En lo que respecta a las modificaciones narrativas, Aranda no duda en aportar un nuevo punto de vista a la historia original, alterando ciertas situaciones de la obra de 1938. Así, mientras que la obra de Florián Rey comienza mostrando como Salvador discute con un guardia porque no le deja entrar a ver a un preso, Vicente Aranda inicia su metraje con la entrada de las cigarreras a la Fábrica de Tabaco. Sin embargo, a partir de este momento, ambas cintas vuelven a orientar sus historias en una misma dirección. Por otro lado, la obra de 2003 también cambia la profesión de la protagonista, el lugar donde Carmen se pelea con una compañera, la forma en la que José comienza a trabajar con los bandoleros y la causa de la muerte del torero. Finalmente, cabe destacar que el desenlace del nuevo metraje de Vicente Aranda es diferente al de la original, ya que el cineasta barcelonés muestra como José asesina a Carmen, tras asumir que la joven no lo ama y que nunca será suya. Sin embargo, en el *film* original Florián Rey presenta un final completamente distinto, en el que José se arrepiente de todas sus malas decisiones y actos delictivos cometidos con los bandoleros, entregándose a las autoridades. Tras esto, el joven fallece a causa de unas heridas y posteriormente es enterrado con honores en un funeral al que acude Carmen, quien con lágrimas en los ojos llora la muerte de su amor.

Profundizando en las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Vicente Aranda suprime la visita de Carmen a la cárcel, las actuaciones de la joven en un bar, el secuestro de don José por parte de los bandidos y la decisión de éste de entregarse a las autoridades tras arrepentirse de todo lo ocurrido. Además, esta nueva obra también obvia la muerte de don José y las lágrimas finales de la protagonista al ver como entierran a su soldado. Atendiendo a los incorporaciones narrativas, la cinta de 2003 introduce en su metraje la trama relacionada con el dramaturgo francés Prosper Mérimée, su encuentro con la pareja protagonista y las investigaciones que este nuevo personaje realiza durante su estancia por Andalucía. Por otro lado, esta nueva obra también muestra a la joven Carmen trabajando en la Fábrica de Tabaco, la vida de José como bandolero, su estancia en las montañas y los asesinatos que el susodicho comete por celos. Además, y como se ha comentado anteriormente, en esta cinta se ve como José mata a Carmen en una iglesia. Continuando con las incorporaciones, se debe señalar que el nuevo *film* de Vicente Aranda también añade desnudos, escenas sexuales y de un alto contenido erótico. De este modo, el cineasta se aleja

por completo del planteamiento, casto y comedido, realizado Florián Rey a lo largo de su obra. La ausencia de censura y la posibilidad de una libertad creativa sin límites ha permitido mostrar a una Carmen más pasional, transgresora y sin ningún tipo de pudor.

Una vez finalizado este primer análisis comparativo, se ha podido comprobar que a pesar de los cambios narrativos realizados por Vicente Aranda, ambas obras mantienen el esquema argumental base de la novela de referencia y respetan los acontecimientos clave de la misma, lo que permite una gran conexión entre ambas. De este modo, se establece que la obra de 2003 es un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica de la cinta de 1938 dirigida por Florián Rey.

En lo que respecta al segundo estudio comparativo, esta tesis doctoral profundizará en los diversos elementos que configuran las películas de 2003 y 1974. De este modo, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos de dichas obras, se debe señalar que estas dos narraciones son idénticas, ya que ambas son obras sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del género dramático y basan su argumento en una novela común. Sin embargo, se debe señalar que la duración de estos dos *films* es distinta, siendo superior la película de Vicente Aranda.

Por otro lado, y debido a los casi treinta años de diferencia entre ambos largometrajes, se ha podido comprobar que la obra de 2003 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de Ruiz Marcos. En este sentido, dichas mejoras se deben a la incorporación de nuevos recursos fílmicos, la evolución natural del séptimo arte y la agilidad que aporta dinamismo y ritmo a la historia.

Profundizando en los personajes presentes en ambos *films*, se debe señalar que estas dos películas muestra grandes diferencias, ya que la obra de 2003 está protagonizada por Carmen, don José, Prosper Mérimée, El Tuerto, Lucas o Dancaire, mientras que el largometraje de 1974 cuenta con Carlos, Tina, Virginia, Antonio, Jaime, Fernando y Jorge, entre otros. No obstante, y a pesar de dichas diferencias, entre ambas cintas existen ciertos nexos en común como la historia de amor entre Carmen/Tina y don José/Carlos o los celos de este último por cualquier hombre que se acerque a su enamorada, como es el caso de Salvador/Lucas. De este modo, y a pesar de que Ruiz Marcos actualiza y traslada al presente la historia base, se mantienen personajes comunes en ambas piezas. Además, también se han

encontrando conexiones en cuanto a tramas, desarrollos personales y evolución dentro de la historia.

En otro orden de cosas, se debe señalar que la cinta 1974 es una adaptación libérrima y actual de la novela literaria de referencia. En este sentido, Ruiz Marcos traslada la historia original al presente, adecuando todos los acontecimientos, situaciones, personajes, tramas y conflictos al Madrid de los años 70. De este modo, el cineasta rompe por completo con la Sevilla de mediados del siglo XIX, el ambiente rural de la novela y los estereotipos andaluces que Prosper potencia en todo momento, para aportar un enfoque nuevo y transgresor a una de las historias de amor más famosas. Sin embargo, y a pesar de que estas obras pueden parecer completamente distintas, ambas parten de un esquema narrativo común que se mantiene en los dos largometrajes. En este sentido, dicha estructura argumental, que es la piedra angular sobre la que se sustentan los pilares de estos *films*, permanece invariable a pesar de que las modificaciones o actualizaciones que sufran los elementos secundarios a dicho esquema.

Atendiendo a estas semejanzas, se ha podido comprobar que ambas obras narran la historia de amor y violencia entre los jóvenes José/Carlos y Carmen/Tina y las personalidades tan opuestas que tienen cada uno de ellos. En este sentido, en las dos cintas se puede observar el carácter posesivo y celoso de José/Carlos, frente al estilo de vida libre y sin presiones de Carmen/Tina. Además, estas dos narraciones también reflejan como el protagonista deja su trabajo por su enamorada, la forma en la que éste asesina a los amantes de la joven por celos y su huida de la ciudad tras todo lo ocurrido. A partir de este esquema base, el resto de situaciones, acontecimientos y acciones difieren entre sí, ya que cada cineasta adapta la novela de referencia desde puntos de vista totalmente distintos. Así, Vicente Aranda suprime los números musicales de Tina en el bar, las imágenes del Madrid de los años 70, la investigación policial que está detrás de la joven y las actividades ilegales relacionadas con las drogas, entre otras.

En definitiva, y a pesar de todas las diferencias detalladas anteriormente, estos dos largometrajes están conectados ya que ambos parten de un esquema argumental común y establecido por la novela de referencia. Además, estas dos obras también respetan la esencia de la pieza literaria, transmitiendo el mismo mensaje que dicha obra. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que la obra de 2003 es un *remake* libre de base argumental de la cinta de 1974 dirigida por Ruiz Marcos.

Continuando con el tercer estudio comparativo, esta investigación analizará las diferencias y semejanzas existentes entre la obra de 2003 y la película de 1976. En este sentido, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas dos cintas son idénticas, ya se tratan de películas sonoras, rodadas en color, categorizadas dentro del género dramático y basan su argumento en una novela corta común. Además, se ha podido comprobar que estas dos piezas cinematográficas también cuentan con una duración similar.

Por otro lado, y continuando con el análisis de estas obras, se debe señalar que ambas transcurren en Andalucía, pero en periódicos históricos distintos, ya que la cinta de 1976 traslada la acción de la novela de referencia al presente, mientras que la película de Vicente Aranda tiene lugar a mediados del siglo XIX. En este sentido, ambos largometrajes muestran dos Españas completamente distintas a nivel cultural, político o social. Así, el espectador se puede acercar a la historia de Carmen desde dos enfoques narrativos diferente.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la cinta de 2003 cuenta con una mayor calidad técnica, cinematográfica y narrativa que la cinta de Julio Diamante. En este sentido, se refleja la evolución natural del séptimo arte al incorporar nuevos recursos fílmicos y una mayor agilidad, dinamismo y ritmo. Además, la película de Aranda concede un cuidado especial a la banda sonora y al color de la fotografía, dos aspectos que destacan positivamente y demuestran los conocimientos del cineasta.

Continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que ambas narran sus acontecimientos de forma no lineal. En lo que respecta a la cinta de 1976, Diamante utiliza desarrolla la historia de los personajes a través de un gran *flashbacks*, utilizando una narración preactiva, mientras que Aranda intercala el presente y el pasado de los protagonistas durante todo el metraje.

Profundizando en los personajes que están presentes en ambas obras, se debe señalar que estas dos películas respetan y mantienen únicamente a la pareja protagonista, Carmen y José, ya que Vicente Aranda suprime la presencia del tío de Carmen, Charlie, Rafael y el señor Jiménez, e incorpora a su narración al dramaturgo francés Prosper Mérimée, Dancaire, Juan, Antonio y a Tempranillo, entre otros. Por otro lado, se ha podido comprobar que la cinta de 2003 modifica el nombre de ciertos personajes, ya que Palomo y el "Morao" pasan a llamarse Lucas y el "Tuerto", respectivamente.

Atendiendo al argumento, y a pesar de que ambas obras transcurren en periodos de tiempo distintos, estas dos películas narran una misma historia, ya que se mantiene el esquema narrativo base de la novela de referencia y los acontecimientos clave de la misma. En este sentido, ambos largometrajes respetan la acción principal de la pieza literaria de Prosper Mérimée, así como las tramas de los protagonistas, sus personalidades y su desarrollo dentro de la historia. Profundizando en dichas similitudes, se ha podido comprobar que Vicente Aranda y Julio Diamante lleva de nuevo a la gran pantalla la historia de amor, celos y violencia que viven Carmen y José, dos jóvenes con personalidades y formas de entender la vida opuestas. A pesar de que la relación comienza de una forma positiva, con el paso del tiempo todo cambia y aparecen los celos y la posesión del protagonista frente a los deseos de libertad de la joven Carmen. A lo largo de ambas obras, estos cineastas muestran la pasión de la protagonista por el cante y el baile, los diversos amantes que tiene, las peleas de la pareja y los asesinatos que José comete para poder estar más cerca de su enamorada. Por otro lado, estas dos películas también recogen los coqueteos de la protagonista con un torero, el trabajo de José en el ejército, la forma en la que éste deja su empleo y las actividades ilegales en las que comienza a participar el susodicho. Además, estas dos películas concluyen con la muerte de Carmen a manos de José.

Incidiendo en los cambios narrativos, Vicente Aranda recupera el ambiente rural, costumbrista y estereotipado de la Sevilla de la época, muestra a Carmen más como una cigarrera que como una mujer con dotes para el canto y el baile, las actividades ilegales que José y el Tuerto realizan son sustituidas por trapicheos entre la bandoleros a los que el protagonista se suma. Finalmente, cabe destacar que el asesinato de Carmen no es en un camerino sino en una iglesia y que se modifica la forma en la que Carmen y José se conocen.

En lo que respecta a las escenas de la obra de 1976 eliminadas en este nuevo metraje, Aranda suprime el pasado religioso de José, los espectáculos que Carmen realiza en un bar, las peleas de la joven con la casera y los momentos familiares que vive la protagonista con su tío. En este sentido, Aranda obvia dicha trama familiar, las clases de baile que Carmen recibe y la estancia de la joven pareja en casa del tío. Además, este nuevo metraje reduce los bailes de la joven y elimina las escenas de la susodicha pidiendo dinero a José y la huida de éste desde el tren cuando está siendo detenido. Continuando con los elementos narrativos ausentes en este nuevo metraje, y como se ha comentado anteriormente, Aranda recupera la época original en la que se desarrolla novela de referencia, por lo que la cinta de 2003 excluye todos

aquellos aspectos que no corresponden con la nueva ambientación de mediados del siglo XIX. De este modo, se cambia el vestuario, el *atrezzo*, los aparatos electrónicos, los coches e, incluso, la mentalidad de las personas.

Atendiendo a las incorporaciones, Vicente Aranda introduce la trama vinculada Prosper Mérimée, los encuentros que los protagonistas tienen con el dramaturgo, la pelea de Carmen con una compañera del trabajo y las nuevas actividades delictivas de José junto a los bandoleros. Además, este cineasta también narra la vida de los dos protagonistas en las montañas, la relación que Carmen tiene con su marido y la forma en la que José mata al torero con el que Carmen ha tenido relaciones. Por último, cabe señalar que esta nueva obra muestra los paisajes de la Andalucía de la época, las calles de Sevilla, los viajes que Prosper realiza por las diversas ciudad y retrata de nuevo la cultura, la sociedad y el arte que siempre está presente en las tierras andaluzas.

En definitiva, y una vez concluido este tercer análisis comparativo, se ha podido comprobar que a pesar de las grandes diferencias que existente entre estos dos metrajes, ambos respetan la estructura narrativa base de la novela de referencia y mantiene los acontecimientos clave de la misma. De este modo, e independientemente que el cineasta Julio Diamante haya realizado una adaptación libre y actual de la famosa novela, esta investigación establece que la cinta de 2003 es un *remake* libre de base argumental de la película de 1976 dirigida por Julio Diamantes.

Continuando con el último estudio comparativo, esta tesis doctoral analizará las diferencias y semejanzas existentes entre la nueva obra de Vicente Aranda y el *film* de 1983 dirigido por Carlos Saura. En este sentido, y en lo que respecta a los aspectos técnicos y narrativos, ambas películas son idénticas, ya que son largometrajes sonoros, rodados en color, categorizados dentro del mismo género cinematográfico y basados en una obra literaria común. Además, también cuentan con una duración similar. No obstante, e incidiendo en las diferencias, se ha podido observar que el *film* de 2003 cuenta con una calidad cinematográfica superior a la obra de 1983, ya que el cinta de Vicente Aranda concede una mayor importancia a la fotografía, la ambientación, el atrezzo y el universo de los personajes. Además, esta obra rompe con el estilo documental propio de los años 80 con el que cuenta el largometraje de Carlos Saura.

En lo que respecta a la estructura narrativa, Aranda presenta los acontecimientos a través de varios *flashbacks*, intercalando así el presente y el pasado de los personajes, mientras que Saura muestra su historia de forma lineal y cronológica con ciertas elipsis temporales. No obstante, cabe señalar que la película de 1983 cuenta con un montaje con llamativos cortes, cambios de decorados y en el que se mezclan la realidad y la ficción.

Por otro lado, y continuando con el estudio de estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas transcurren en épocas y ciudades completamente diferentes. En este sentido, en el *film* de 1983 Saura actualiza y adecúa al presente la historia original, es decir al Madrid de los años 80, mientras que Aranda se mantiene fiel a la novela de Mérimée, desarrollando su obra en la Sevilla de mediados del siglo XIX. De este modo, la cinta de 2003 recupera la sociedad, la cultura, la política y el ambiente de la ciudad andaluza de 1830.

Incidiendo en los personajes, estas dos obras están protagonizadas por Carmen y José, quien en el *film* de 1983 se llama Antonio. Incidiendo en los personajes secundarios, ambas piezas cuentan con el marido de la protagonista, el torero con el que la joven es infiel a José y varios amantes más de la protagonista. Por otro lado, Aranda no duda en suprimir de la historia a Cristina, Paco, Pepe, Juan y Pepla Flores, e incorporar a Prosper, Dancaire, Lucas, Aristóteles, Juanele, Antonio y Tempranillo, entre otros.

Atendiendo al argumento, se debe señalar que, a pesar de todas las diferencias estéticas, narrativas y cinematográficas que tienen estas dos obras, ambas narran una misma historia. No obstante, y a pesar del enfoque que cada cineasta aplica a su obra, estas dos películas mantienen y respetan, sin variaciones, una estructura narrativa común en la que están recogidos los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, y a pesar de que el punto de vista con el que se realiza el *film* sea distinto, estos dos largometrajes muestran una misma historia de amor entre los protagonistas, los caracteres opuestos de cada uno de ellos, las complicaciones que van surgiendo y el triste desenlace en el que Antonio/José mata a Carmen al descubrir que ella ya no lo ama y que jamás podrá ser suya.

Profundizando en los cambios narrativos, se debe señalar que la cinta de 2003 modifica por completo la estética de la obra de 1983, ya que ambos largometrajes cuentan con enfoques argumentales diferentes. En este sentido, el largometraje de Vicente Aranda evita utilizar una única localización, desarrollando su obra en los diferentes lugares recogidos en la novela de referencia y ubicados en la Sevilla de la época. De este modo, una de las

diferencias con la cinta de 1983 es que las escenas retratadas de la vida de Carmen ya no son ensayos de un futuro ballet, sino la vida real de la joven gitana. Además, Aranda modifica la forma en la que se conocen los protagonistas, el lugar en el que Carmen es asesinada y el nombre de varios personajes, entre otras cosas. Por otro lado, y en lo que respecta a las escenas de la cinta de 1983 eliminadas en este nuevo metraje, Aranda cambia por completo la obra de Carlos Saura, ya que suprime las escenas relacionadas con los ensayos, el flamenco, los descansos entre actuaciones y la forma en la que Saura combina realidad y ficción. Además, también se obvian las conversaciones profesionales que Antonio mantiene con Paco, Cristina y otros miembros del reparto y los viajes en coche de Carmen.

Por último, y atendiendo a las incorporaciones, la cinta de 2003 cuenta con una gran cantidad de nuevas escenas, ya que este *film* rompe por completo con el planteamiento realizado por Carlos Saura. De este modo, Aranda introduce la trama personal de Prosper Mérimée, las conversaciones del dramaturgo con los protagonistas, la convivencia de Carmen y José en la misma casa, las escenas de José con la banda de bandoleros y los momentos en prisión del protagonista. Además, este largometraje también muestra las supersticiones de Carmen con las cartas del tarot y las actividades ilegales que José comete, entre otras.

Una vez concluido este último análisis, y a pesar de las grandes diferencias entre ambas obras, dichas películas continúan narrando una misma historia al mantener y respetar una escritura narrativa común en la que están establecidos los acontecimientos clave de la novela de referencia. De este modo, y a pesar de que los elementos secundarios o complementarios se alteran de una obra a otra, el esquema base permanece invariable. De este modo, la obra de 2003 es un *remake* libre de base argumental del *film* de 1983 dirigido por Carlos Saura.

5.12. Años 2010 (2010 – 2019)

En esta nueva década, la última en lo que respecta a la historia de la práctica a estudio en esta tesis doctoral, se analizarán los *remakes* cinematográficos realizados entre 2010 y 2019. En este sentido, se ha podido comprobar que, al igual que en décadas anteriores se trata de una práctica que continúa perdiendo fuerza a nivel nacional, ya que en los últimos diez años tan sólo se han estrenado cuatro nuevos *remakes*.

No obstante, y antes de profundizar en dichas obras, esta investigación realizará una breve contextualización del cine español en la segunda década del siglo XXI. En este sentido, se debe señalar la inestabilidad que afecta a la industria cinematográfica en este periodo, ya que desciende el número de espectadores que acuden a las salas y, por lo tanto, la recaudación obtenida. Ante esto, se sube el precio de las entrada y se cierran numerosas salas de proyección.

Otro cambio fundamental que tiene lugar en los últimos años de esta década, es la aparición en Internet de nuevas plataformas de películas bajo demanda que rápidamente cambian el panorama cinematográfico español. En este sentido, el auge de empresas como Netflix o HBO, ha modificado la forma en la que se consume el cine, perdiendo peso progresivamente las salas de cine en beneficio del mundo digital. Sin embargo, se debe señalar que en los últimos años, los cineastas nacionales dan el salto a estas plataformas donde realizan películas de gran presupuesto. Este hecho supone todo un cambio en el séptimo arte español y en la forma de consumir el cine.

Por otro lado, y atendiendo a los datos publicados por el Ministerio de Cultura y Deporte, se debe señalar que 2013 y 2014 son los dos peores años, a nivel de espectadores y de recaudación, de las últimas décadas. No obstante, y en lo que respecta al número de películas estrenadas, el peor resultado se produce en 2010 y 2012. Sin embargo, a partir del año 2014, el número de espectadores y la recaudación suben de forma progresiva, mientras que en cuanto a las películas estrenadas, los datos comienzan a mejorar en 2013.

Continuando con el cine español en la última década, y a pesar de las dificultades comentadas anteriormente, se debe señalar que en el año 2014[303] se estrena la película más taquillera de la historia del séptimo arte nacional. Dicha obra, una comedia titulada *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014) y protagonizada por Clara Lago y Dani Rovira, recauda más de 56 millones de euros y logra cerca de 10 millones de espectadores. Por otro lado, esta década también cuenta con otras exitosas películas como *Lo Imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2016), *Campeones* (Javier Fesser, 2018) o *Perfectos desconocidos* (Álex de la Iglesia, 2017). Estas obras nacionales son todo un éxito de público y crítica a nivel nacional e internacional y, además, forman parte de la diez películas española más taquilleras.

En otro orden de cosas, cabe destacar que durante esta década se puede encontrar una gran y variada oferta de películas, temáticas, directores y argumentos. No obstante, y a pesar de tan amplia pluralidad, la comedia y el drama siguen siendo los dos géneros más populares. Otros aspectos que caracterizan al cine de estos años son los estrenos de grandes producciones nacionales, la incorporación de las últimas tecnologías y el aumento de *films* con grandes presupuestos. Sin embargo, en el mercado cinematográfico español existe un equilibrio, ya que también abundan producciones más intimistas, pequeñas y con pocos recursos. Por otro lado, se debe señalar que el cine español continúa obteniendo un gran reconocimiento a nivel internacional, tanto de crítica como de público. Además, numerosos directores, actores y actrices españoles triunfan fuera del territorio nacional.

Por otro lado, y atendiendo a la práctica a estudio en esta década, se debe señalar que dicha praxis cinematográfica continúa reduciendo sus cifras, ya que cada vez se estrenan menos *remakes*. Sin embargo, cabe destacar que esta tendencia no se mantiene en otros países como Estados Unidos, donde las nuevas versiones de películas ya filmadas están actualmente muy de moda, llegando a alcanzar un importante repunte con respecto a años anteriores.

Profundizando en las obras a estudio, esta investigación ha podido comprobar que dos de los cuatro *remakes* son películas que parten de un cortometraje como obra original, un

[303] Cabe señalar que, a pesar de ser uno de los peores años de las últimas dos décadas, tanto a nivel de espectadores como de recaudación, en 2014 acuden al cine más de 85 millones de personas y se alcanzan más de 515 millones de euros en taquilla. Sin embargo, e independientemente de los buenos datos que pueden parecer, son inferiores a los obtenidos en años anteriores, e incluso, posteriores.

práctica cinematográfica que tiene su inicio en la década anterior. En este sentido, la investigadora Linda Seger (1993) defiende, en su libro *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, que este proceso cinematográfico está vinculado con el *remake* y lo categoriza como "Cortometrajes que se rehacen como largometrajes".

Estos nuevos largometrajes, *Carne de Neón* (Paco Cabezas, 2010) y *321 días en Míchigan* (Enrique García, 2014), amplían la historia base, aportando a la narración original nuevas tramas, personajes y acontecimientos. Además, se debe señalar que ambas son *autoremakes*, ya que es el director del cortometraje base quien con el paso del tiempo, y tras recibir diferentes reconocimientos en festivales, decide convertir su obra en un largometraje.

En otro orden de cosas, y continuando con los otros dos *remakes* a estudio, *A Esmorga* (Ignacio Vilar, 2014) y *1898: Los último de filipinas* (Salvador Calvo, 2018), se debe señalar que ambas piezas basan su argumento en una novela. Así, el *film* de Vilar narra los acontecimientos vividos por tres amigos gallegos durante una noche de juerga, mientras que el largometraje de Salvador Calvo recoge el famoso asedio militar que durante 337 días sufre un destacamento militar español en el pueblo filipino de Baler. Como se puede comprobar, estas dos obras reflejan historias muy dispares, ya que mientras que el *film* de 2014 es una película dramática y de ficción, la cinta de 2018 se trata de un largometraje bélico, histórico y basado en hechos reales.

En definitiva, y como se ha podido comprobar a lo largo de esta década, el *remake* español no es ajeno a la situación complicada que vive el cine nacional a nivel general. Así, el número de nuevas versiones cinematográficos estrenadas en dicho periodo es de tan sólo cuatro obras, el peor dato en toda su historia. En este sentido, se puede observar que el *remake* cinematográfico español deja de ser rentable, ya que carece de público que lo demande y los directores nacionales prefieren iniciar un proyecto nuevo antes de retomar una historia ya narrada previamente.

Carne de neón

- Original: *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2005) (S)
- Primer *remake*: *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2010)

En 2005, el director y guionista sevillano Paco Cabezas estrena su primer cortometraje titulado *Carne de neón*. Con esta obra, una breve comedia de acción y humor negro, el cineasta presenta su segundo trabajo cinematográfico[304]. No obstante, cabe destacar que ésta es la primera vez que Cabezas dirige en solitario, ya que su ópera prima estuvo codirigida junto a Jerónimo de los Santos.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo de Paco Cabezas, director y guionista del cortometraje a estudio. Por otro lado, y en lo que respecta al resto de departamentos, Pedro J. Márquez y Antonio Frutos son los responsables de la fotografía y el montaje de la obra respectivamente, mientras que Alberto Alonso y Santiago Martín se encargan de la música. En relación al elenco actoral, este cortometraje es protagonizado por Óscar Jaenada, Dámaso Conde, Victoria Abril, Eva García-Vacas, Macarena Gómez, Modesto López, Vicente Romero, Raúl Sanz y David Tenreiro.

Con este cortometraje, Cabezas presenta una obra cómica rodada en color y con una duración de 18 minutos. Por último, y en lo que respecta a la producción de este proyecto, la obra de 2005 estuvo a cargo de las empresas Jaleo Films y Morena Films.

Profundizando en el argumento de esta obra, Cabezas narra la historia de Pura, una prostituta recién salida de la cárcel. Su hijo Ricky es un joven delincuente que pretende dejar atrás la mala vida que ha llevado durante los últimos 10 años, un tiempo en el que se ha rodeado de prostitutas, drogas, yonkis y delincuentes. No obstante, y a pesar de que Ricky lo intenta, el destino se conjura contra él.

En orden de cosas, se debe señalar que esta obra cuenta con un elenco actoral formado por profesiones, aficionados y gente de la calle. Continuando con los interpretes presentes en este metraje, cabe destacar que esta obra también supuso el primer cortometraje de la actriz

[304] La primera obra de Paco Cabezas se trata de un mediometraje de comedia y ciencia-ficción titulado *Invasión traviste* (2000), y codirigido junto a Jerónimo de los Santos.

Victoria Abril. Además, y como recoge el diario *El País* (11/11/2005) los protagonistas de esta pieza cinematográfica no dudaron en comprometerse "a participar en la versión en largometraje de *Carne de neón*, que producirá Morena Films" (p. 51).

Por otro lado, y como se ha podido comprobar, Paco Cabezas presenta una historia divertida, breve y disparatada donde lo incorrecto tiene una gran presencia narrativa. Profundizando en el mensaje de la obra, el cineasta andaluz narra una historia de amor entre madre e hijo donde Ricky aspira a cambiar de vida por Pura.

En lo que respecta al presupuesto de esta obra, Cabezas cuenta con poco más de 30.000 euros. Además, se ha llegado a conocer que los actores partícipes en este proyecto no cobraron por su trabajo en el cortometraje. A pesar del ajustado presupuesto, la cinta de 2005 obtuvo un gran reconocimiento por parte del público y de la crítica. De hecho, consiguió ganar varios galardones en diversos festivales nacionales e internacionales, como el premio a Mejor Cortometraje en el Festival Internacional de la Boca del Lobo, el Premio del Público en el Festival Nacional de Cortometrajes de Villa Joyosa o el Segundo Premio del III Festival Internacional de Cine de Alicante.

Por otro lado, en 2010, cinco años después del estreno de *Carne de neón*, el cineasta sevillano Paco Cabezas presenta una nueva película titulada de igual forma que la obra de 2005. Esta cinta, un disparatado *thriller* protagonizado por Mario Casas, Vicente Romero y Ángela Molina, basa su argumento en el cortometraje analizado anteriormente. En lo que respecta a esta nueva cinta, se ha podido comprobar que el nuevo trabajo cinematográfico de este director andaluz es una coproducción entre España, Argentina, Francia y Suecia.

Continuando con el estudio de este *film*, cabe señalar que debido a la buena acogida recibida por su primer cortometraje, Cabezas profundiza en dicha historia y la desarrolla en forma de largometraje. De este modo, el cineasta deja atrás los poco más de 30.000 euros de presupuesto de la obra inicial para contar con tres millones de euros de presupuesto para este nuevo proyecto cinematográfico

Profundizando en el equipo técnico y artístico partícipe en este *film*, se debe destacar el trabajo de Paco Cabezas, director y guionista del proyecto. Además, y atendiendo al resto de departamentos, Daniel Aranyó y Antonio Frutos fueron los responsables de la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente; mientras que Óscar Araujo y Julio de la Rosa se

encargaron de la música. En relación al elenco actoral de este nuevo largometraje, Cabezas contó con Mario Casas, Vicente Romero, Luciano Cáceres, macarena Gómez, Dámaso Conde, Vanessa Oliviera, Blanca Suárez, Antonio de la Torre y Ángela Molina, entre otros. Como se puede comprobar, Cabezas mantuvo a gran parte del elenco actoral del cortometraje original. No obstante, y por problemas de agenda, Óscar Jaenada y Victoria Abril no pudieron participar en esta nueva cinta.

Con esta obra, Cabezas presenta una película rodada en color y con una duración de 98 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, las empresas encargas de llevarla a cabo son Carne de Neón, Fil i Väst, Hepp Film, Jaleo Films, Mandarin Films, Morena Films, Oberón Cinematográfica y Prensa & Rocca Producciones.

Atendiendo al argumento de esta obra, Cabezas narra, de forma más detallada y amplia, la misma historia que el cortometraje de referencia. De este modo, el espectador se vuelve a encontrar con Ricky, un delincuente que vive en la calle desde que fue abandonado a los 12 años. Desde entonces, el joven ha estado rodeado de prostitutas, yonkis, chulos y malhechores. No obstante, la madre del protagonista va a salir de la cárcel y Ricky quiere dejar atrás su mala vida. Además, éste pretende comprar un club de alterne para que su madre se convierta en la gerente del local.

En este sentido, el cineasta sevillano realiza un *thriller* moderno, dinámico y con mucho humor. En él, aparecen personajes humanos y creíbles que ayudan a que el espectador empatice con las historias narradas y se involucre en el *film*. Atendiendo a la estructura de la obra, el nuevo trabajo de Cabezas comienza como una película de humor y diversión para luego comenzar a sufrir con los personajes, cambiando radicalmente de género. Además, se respeta el mensaje base del cortometraje original, mostrando de nuevo una historia de cariño entre madre e hijo, donde se aspira a mejorar de vida y a conseguir el reconocimiento por parte de los progenitores.

Profundizando en la prensa de la época, el diario *La Vanguardia Española* (21/01/2011) recoge una breve reseña cinematográfica de la cinta a estudio. Este artículo, firmado por J. Batlle, asegura que el cineasta sevillano otorga "demasiado énfasis en el trazo, exceso de modernitis mal digerida […] para una esqueleto muy De La Loma, pero con un cartel de buenos actores salvando la función, temporalmente y quejío marca Molina en

cabeza" (p. 42). No obstante, y a pesar estas palabras, se debe señalar que *Carne de neón* (2010) ha sido adulada y criticada, a partes iguales.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas dos obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de conocer si la obra de 2010 dirigida por Paco Cabezas es un *remake* cinematográfico, o no, del cortometraje de este mismo cineasta estrenado cinco años antes. Así, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas piezas reside en la duración, ya que la película de 2010 cuenta con 103 minutos de metraje mientras que el cortometraje original tiene tan sólo 18. No obstante, estas dos cintas son obras rodadas en color, pertenecientes al cine sonoro nacional y categorizadas dentro del mismo género cinematográfico.

Por otro lado, las historias que narran estos dos metrajes transcurren dentro de una misma época, mostrando así la España de los primeros años del siglo XXI. Además, cabe destacar que ambas cintas centran sus tramas principales en un grupo de personajes de dudosa reputación, alejados de la legalidad y con un estilo de vida poco convencional.

En lo que respecta a la estructura narrativa, estas dos obras no cuentan con un desarrollo lineal y cronológico ya que se intercalan múltiples saltos en el tiempo con los que el cineasta explica acontecimientos pasados. Este planteamiento permite que el espectador pueda comprender las acciones y los comportamientos de estos personajes. Además, ambas cintas también incorporan una voz en *off* como elemento narrativo.

Profundizando en los personajes principales, estas piezas cinematográficas están protagonizadas por Ricky, Pura, La Infanta, La Canija, El Loco, y Angelito. Por otro lado, y en lo que respecta a los personajes de la cinta original eliminados en esta nueva metraje, Cabezas suprime a Said y a Fátima, y con ellos sus tramas personales. En otro orden de cosas, y debido a que esta obra tiene un mayor desarrollo narrativo e incorpora acontecimientos ausentes en la pieza original, este *film* cuenta con números personajes nuevos como El Chino, El Niño, Santo, Encarni, Santos, Nadia, Verónica, Frida, Irina y Mobila, entre otros.

Por otro lado, y atendiendo a las semejanzas narrativas, estas dos obras cuentan con una misma historia base, respetando los acontecimientos clave establecidos en la cinta

original. De este modo, Cabezas mantiene la salida de la cárcel de Pura, la complicada vida de Ricky, el ambiente de prostitución, drogas y delincuencia en la que vive el protagonista y el deseo de una vida mejor para él y su madre.

En lo que respecta a las escenas de la obra original eliminadas en este nuevo metraje, Cabezas suprime la doble identidad de La Canija, ya que en la película de 2010 este personaje no es un agente infiltrado que forma parte de una operación policial. En otro orden de cosas, y atendiendo a las modificaciones argumentales, se debe señalar que en la película de 2010, Ricky logra montar el club de alterne antes de que llegue su madre, un hecho que no ocurre en la cinta original. Por otro lado, y a pesar de que en este nuevo largometraje el cineasta consigue finalizar todas las tramas incorporadas a su narración, los últimos segundos de estas dos obras muestran a Ricky y Pura juntos, cuidándose mutuamente y listos para un futuro desconocido.

Continuando con este análisis comparativo, la película de 2010 también incorpora nuevos acontecimientos a los ya descritos en la historia base original. De este modo, Paco Cabezas muestra por primera vez la enfermedad que tiene la madre de Ricky, la historia de Nadia, una inmigrante embarazada que debe dar a luz en el local de alterne, la muerte de Angelito, el secuestro del protagonista a manos de El Chino y los problemas de Ricky con ciertas bandas de delincuentes. Además, este cineasta aumenta la violencia y la sangre presentes en el *film*, se incorporan las tramas vinculadas a los nuevos personajes y se incide en la historia del local que ha comprado Ricky para su madre. Por último, cabe destacar que esta nueva película potencia todos los elementos recogidos en la obra original, aumentando la acción, el humor y el drama presentes en el cortometraje de 2005. Además, logra incidir, de una forma más detallada y precisa, en las personalidades de los personajes, sus tramas personales y sus motivaciones a lo largo del *film*.

Una vez finalizado este análisis comparativo, se comprueba que el nuevo trabajo de este director completa y amplia la historia original, pero siempre respetando su argumento base y los personajes principales. Así, esta investigación debe establecer que la película de 2010 es un *remake* libre de base argumental del cortometraje de 2005 dirigido por Paco Cabezas. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

321 días en Michigan

- Original: *Tres razones* (Enrique García, 2010) (S)
- Primer *remake*: *321 días en Michigan* (Enrique García, 2014)

En 2010, el director y guionista malagueño Enrique García estrena su nuevo cortometraje titulado *Tres razones*. Con esta obra, una breve historia dramática protagonizada por Carmen Baquero, Virginia de Morata y Chico García, el cineasta andaluz se adentra en el mundo carcelario e intenta romper con los estereotipos asociados a dicho universo.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta nueva cinta, se debe destacar el trabajo realizado por Enrique García, director, guionista y productor de la obra. No obstante, y en lo que respecta al guión de la misma, este cineasta contó con la ayuda de Isa Sánchez, con quien redactó dicho documento. Profundizando en el resto de departamentos, José Antonio Crespillo fue el responsable de la fotografía mientras que Antonio Fernández y Virginia DeMorata se encargaron de la edición del material filmado. Por otro lado, el elenco actoral de este cortometraje estuvo encabezado por Carmen Baquero, Virginia de Morata, Chico García, David García-Intriago, Héctor Medina, Virginia Muñoz y Jaime Noguera, entre otros.

Con este proyecto, García presenta un drama carcelario rodado en color y con una duración de 28 minutos. En otro orden de cosas, y en lo que respecta a la producción de esta obra, dicho cortometraje estuvo en manos de las compañías Blue South Esp, Jaime Noguera Producciones, Escuela de Cine ATRALLA y Black Diamond Productions.

Profundizando en el argumento, García narra la historia de Antonio, un hombre al que la vida le ha jugado una mala pasada y debe cumplir una condena de 18 meses en prisión. Durante los 30 minutos de duración de esta obra, el protagonista se enfrenta a sus miedos y narra las tres razones que le permiten soportar la dura vida entre rejas.

Con este cortometraje, García pretende desmontar los estereotipos creados por el cine de temática carcelaria y poder dar una nueva visión de la vida en prisión. Para ello, el cineasta presenta una historia sencilla y realista en la que se muestran las actividades y el día

a día dentro de un centro penitenciario. Además, esta obra cuenta con una función pedagógica, ya que con ella el espectador conoce la forma en la que viven los presos.

Por otro lado, la periodista Inma Mejías afirma en el diario *El Mundo* (12/05/2010), que Enrique García decide filma esta historia a partir de una propuesta realizada en el Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena en la que se le ofrecía impartir un taller de cine en un centro penitenciario. A partir de ahí, García pensó en mostrar un punto de vista distinto al ya narrado en infinidad de películas. En palabras del cineasta, éste decide centrarse en "cómo llevaban el día a día y el aislamiento los internos, el choque que sufrí cuando visité la cárcel por primera vez y cómo sería mi vida allí" (s/p).

De este modo, García cuenta para la realización de su nuevo proyecto cinematográfico con la participación de funcionarios e internos de la prisión, realizando funciones de actores, "ayudantes en el aspecto técnico y como asesores para los protagonistas" (*El Mundo*, 12/05/2010, s/p). Además, la banda sonora de este nuevo cortometraje fue compuesta e interpretada por tres internos de la prisión. En lo que respecta al tema principal de la obra, cantado por Pasión Vega, es una canción escrita por uno de los presos del centro a sus hijos.

Como último punto a estudio, esta investigación debe destacar la buena acogida que este cortometraje recibió por parte de público y crítica, llegando a ganar un gran número de festivales nacional e internacionales. A modo de ejemplo, *Tres razones* (Enrique García, 2000) obtuvo el Premio RTVA a la Mejor Creación Andaluza en el Certamen de Cortometrajes Andaluces de la Diputación Provincial de Málaga, el Primer Premio en el I Certamen de Cortometraje Internacionales de Utrera y el Premio al Mejor Cortometraje en el X Festival Internacional de Cortometraje y Cine Alternativo de Benalmádena, entre otros.

Por otro lado, en 2014, cuatro años después del estreno del cortometraje *Tres razones*, el cineasta malagueño Enrique García presenta su primera película como director cinematográfico titulada *365 días en Míchigan*[305]. Esta obra, un drama carcelario interpretado por Chico García, Virginia de Morata y Héctor Medina, basa su argumento en la obra analizada anteriormente. Cabe destacar que esta cinta estuvo de nuevo interpretada por los mismos actores que trabajaron en el metraje de 2010.

[305] Esta obra es la primera película cinematográfica del cineasta andaluz. No obstante, cabe señalar que en 2009 García codirige junto a Fernando Castillo y Sergio Ucelay un *telefilme* titulado *CineMálaga 2009.*

Profundizando en el equipo técnico y artístico, el cineasta Enrique García vuelve a ser el director y guionista de esta obra. No obstante, y en lo que respecta a este último puesto cinematográfico, García contó con la ayuda de Isa Sánchez a la hora de redactar el guión de esta película. Por otro lado, Fernando Velázquez, Miguel Doblado y Alberto D. Centeno fueron los responsables de la música, el montaje y la fotografía de esta obra, respectivamente. Además, y atendiendo al elenco actoral, la obra de 2014 fue protagonizada por Virginia de Morata, Chico García, Héctor Medina, Virginia Muñoz, David García-Intriago, Salva Reina, Jesús Carrillo y Aníbal Soto, entre otros.

Con esta obra, García presenta de nuevo un drama carcelario rodado en color y con una duración de 100 minutos. En lo que respecta a la producción, esta cinta fue llevada a cabo por las compañías Lanube Películas, Elamedia Estudios y Encanta Films.

Atendiendo al argumento de la película, el cineasta malagueño narra la historia de Antonio, un hombre que debe entrar en prisión por un delito financiero. No obstante, y con el objetivo de evitar que dicho arresto manche su currículum, el protagonista convence a todo su entorno de que se va a estudiar a Michigan. Poco a poco, este personaje comprende que la vida en la cárcel es incontrolable y que nada es como se había imaginado. En este sentido, Antonio se hace amigo de personas que nada tienen que ver con él, llegando a enamorarse de otra reclusa. Además, el joven comienza a dar clases a los compañeros del centro, una actividad que le hace sentirse útil.

Con esta obra, Enrique García rompe de nuevo con los estereotipos carcelarios y muestra una realidad totalmente contraria al imaginario social. Así, este cineasta incide en la cotidianeidad de la vida en prisión y retrata la falta de libertad en la que permanecen los protagonistas.

Profundizando en los aspectos tratados por García en su *film*, el investigador Fernando Reviriego Picón (2017), autor del estudio *Los derechos de las personas reclusas… en el cine español...; de Cádiz a Carabanchel, pasando por La Modelo,* incide en el universo carcelario recogido por este director. De este modo, Reviriego destaca varios de los elementos narrados por el andaluz:

> Se trata de una película […] que nos permite acercarnos a buena parte del mundo y submundo carcelario: la entrada a ese mundo desconocido mientras el mundo exterior sigue girando, los miedos, la asignación de grado, el peculio, las comunicaciones, la exclusión social, los recuentos, la educación formal y no formal, los destinos, el economato, los funcionarios, la Junta de Tratamiento, los diferentes módulos, incluido el de ingresos, la enfermería […], la pérdida de la intimidad, la búsqueda de la seguridad pero también del cariño, del afecto y del sexo, los trapicheos, los conseguidores […] (p. 261).

Continuando con el estudio de esta obra, la cinta de 2014 retoma la naturalidad y el realismo de los personajes retratados en el cortometraje original. Por otro lado, Enrique García utiliza a su favor dicha sencillez argumental, evitando las escenas grandilocuentes y las tramas personales complicadas. Además, este cineasta no duda en mostrar la formación educativa que se imparte en los centros y las ganas que tienen algunos de los reclusos por retomar su vida y dejar atrás los errores cometidos en el pasado.

Por último, se deben destacar los cuatro galardones que este largometraje recibió en el Festival de Cine Español de Málaga en las categorías de Premio del Público, Mejor Ópera Prima y Mejor Actor Secundario para Héctor Medina y para Salva Reina.

Una vez finalizado el análisis individual de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas con el objetivo de conocer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Así, y profundizando en los aspectos técnicos y artísticos, la principal diferencia entre ambas reside en la duración, ya que la cinta de 2014 cuenta con un metraje de 100 minutos mientras que el cortometraje del 2000 es de tan sólo 30. Por otro lado, ambas son obras rodadas en color, pertenecen al cine sonoro nacional y están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico.

En otro orden de cosas, estas dos piezas cinematográficas tienen lugar en épocas distintas. No obstante, se debe señalar que, debido a que ambas narraciones transcurren en el interior de un centro penitenciario, las diferencias sociales, culturales o políticas son mínimas. La única excepción es que en la película de 2014 se muestra cierta evolución tecnológica de la sociedad, ya que se pueden ver móviles más modernos, tabletas electrónicas usadas por el protagonista o los artículos que escribe Antonio en el blog.

Atendiendo a la estructura de estas obras, se ha podido observar que ambos metrajes son narrados de forma distinta, ya que el cortometraje original se desarrolla en un *flashback* mientras que el *film* de 2014 presenta los acontecimientos de forma lineal y cronológica. Además, y como se ha comentado anteriormente, esta película recoge nuevas situaciones y desarrolla de forma más lenta y cuidada las tramas principales de la pieza de referencia.

En lo que respecta a los personajes principales, estas dos obras están protagonizadas por Lola, Antonio, Cristina, Sara y Carmona. Sin embargo, el cineasta malagueño suprime de la historia original a Mateo y a Laura, e incorpora a Amalia, Juani, Tano, Rubio, Reme, Chari, Victoria y Tomás. Cabe señalar que la aparición de estos nuevos personajes se produce como consecuencia del aumento del metraje y al desarrollo de nuevos acontecimientos.

Por otro lado, y profundizando en las semejanzas narrativas entre estas dos obras, se ha podido comprobar que ambas recogen una historia muy similar. Así, dichas películas narran la vida en prisión de Antonio, un joven que debe cumplir condena, mostrando sus vivencias y reflejando la forma en la que el protagonista se adapta a dicha situación. Además, también se desarrollan las tramas personales de los personajes principales, como por ejemplo la relación que el protagonista tiene con Sara y las charlas del joven con su abogado.

Sin embargo, y como se ha comentado anteriormente, García realiza un tratamiento más profundo y detallado de la narración original en su nuevo largometraje, incorporando más personajes, situaciones y conflictos. En definitiva, el autor consigue plasmar en dicho *film* un retrato más realista de lo que ocurre día a día en prisión. En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, García suprime el salto en el tiempo que se incorpora en la obra original, las tres razones para sobrevivir en la cárcel y la pelea en la enfermería. Por otro lado, y atendiendo a las modificaciones argumentales, se puede ver que la película de 2014 cambia al compañero de celda que tiene Antonio, ahora es Juani y no Carmona, los motivos por los que el protagonista está en la cárcel y el lugar de trabajo que tiene dentro de la prisión.

Profundizando en las incorporaciones, Enrique García introduce una gran cantidad de situaciones nuevas a su historia original. De este modo, el espectador puede ver al protagonista dando clases en el centro penitenciario, las escenas de estudio en la biblioteca y

las clases de apoyo, la vida de Antonio fuera del centro y los motivos por los que entra a prisión, las visitas familiares de los presos y los coqueteos de Cristina con Antonio.

Una vez finalizado este análisis comparativo, y a pesar de las incorporaciones y modificaciones realizadas por el cineasta andaluz, ambas piezas continúan narrando una historia común que no sufre cambios. Por lo tanto, esta investigación establece que la película de 2014 es un *remake* libre de base argumental del cortometraje de 2010 dirigido por Enrique García. Por otro lado, debido a que ambas obras comparten un mismo director, esta nueva nueva versión también puede ser considera como un *autoremake.*

A esmorga

- Original: *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977)
- Primer *remake*: *A esmorga* (Ignacio Vilar, 2014)

En 1977, el director y guionista ovetense Gonzalo Suárez estrena su nueva película titulada *Parranda*[306]. Esta obra, un drama provocativo e irreverente protagonizado por José Luis Gómez, José Sacristán y Antonio Ferrandis, basa su argumento narrativo en una novela homónima escrita por Eduardo Blanco Amor y titulada *A Esmorga* (1959)[307]. No obstante, cabe señalar que esta pieza literaria fue publicada inicialmente en gallego, a pesar de que posteriormente se tradujo al castellano bajo el título *La parranda* (1960).

Por otro lado, y profundizando en esta narración, se debe destacar que dicha obra de referencia es una de las primeras novelas gallegas de la posguerra española, aunque fue publicada en Buenos Aires, ciudad en la Blanco Amor vivió durante varios años. Así, y con el paso del tiempo, el nuevo trabajo literario del escritor y periodista orensano se convirtió en una de las novelas más importantes de la literatura gallega. De este modo, y como recoge la investigadora Montserrar Doucet (2015), esta pieza literaria es "una novela personalísima y de gran originalidad en las letras gallegas que tiene características de las corrientes más innovadores de la literatura universal del momento, como la concentración temporal y espacial" (p. 192).

[306] Se debe señalar que el título original de esta película es *Parranda* y no *La Parranda* como muchas investigación aseguran, ya que la nueva obra de Gonzalo Suárez no lleva el artículo "la" delante de la palabra "parranda".
[307] Esta novela fue publicada en Buenos Aires en 1959, y no llegaría a Galicia hasta 1970.

Atendiendo a la obra de referencia, Blanco Amor presenta una historia dramática, escrita en prosa y estructurada en cinco capítulos precedidos por una breve introducción. En lo que respecta a la narración, este escritor gallego ubica la trama principal en la ciudad de Auria y está protagonizada por Cibrán, Bocas y Milhomes, tres hombres de la zona que se marchan de juerga.

Profundizando en el argumento, esta novela narra la historia de Cibrán, un gallego que es embaucado por sus amigos Bocas y Milhomes para que irse de parranda. En un primer momento, este trío de juerguistas acude a una taberna donde comen y beben en abundancia. En ese lugar, el protagonista descubre que la Guardia Civil busca a Bocas por una pelea que tuvo lugar la noche anterior y en la que el susodicho dio un navajazo a un mozo de la zona. No obstante, los tres caminan en dirección a Auria.

Durante la caminata, Cibrán tiene remordimientos al pensar en su novia y en su hijo, pero decide continuar de fiesta ante la insistencia de sus amigos. Poco después, estos tres hombres acuden al pazo de Castelo, lugar donde trabaja el primo de Milhome fabricando aguardiente. Una vez allí, y tras beber en abundancia, los tres se ven envueltos en una pelea que termina incendiando dicha bodega. Sin embargo, el trío protagonista consigue escapar del lugar y seguir con la parranda en un club de alterne.

Más adelante, y tras comer y beber en el pazo de Andrade, regresan de nuevo al lugar incendiado para ver los daños ocasionados. Comprobado lo ocurrido, los protagonistas emprenden su camino en dirección al Campo das Bestas, el basurero de la ciudad. Allí se encuentran con Socorrido, una mujer loca e inofensiva que charla con ellos. Tras esta conversación, Bocas intenta violarla mientras sus amigos están tendidos en el suelo debido a la embriaguez. Sin embargo, y ante los gritos de la mujer, Milhomes y Cibrán acuden al cobertizo para impedir la salvajada de Bocas. Llevado por la ira, Milhomes, que no soporta que Bocas estuviese con mujeres, lo asesina a navajazos y huye a una laguna cercana, donde también fallece. Por último, Cibrán es detenido e interrogado sobre lo ocurrido durante esa noche de parranda en el cuartel de la Guardia Civil, donde también fallecerá.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, la primera adaptación cinematográfica de la novela de 1959 fue realizada por el cineasta asturiano Gonzalo Suárez bajo el título *Parranda* (1977). En este sentido, y como señala la investigadora Ana Alonso

(2004), Suárez "traduce a imágenes la novela del mismo título" (p. 64). Se debe señalar que el director asturiano trabaja junto al autor de la novela de referencia para elaborar conjuntamente el guión cinematográfico de esta película. Profundizando en este aspecto, conviene tener en cuenta lo que apunta Alonso (2004) en su libro *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine:*

> En el guión de la película, escrito en colaboración entre el director y el novelista, se recogen los aspectos básicos del texto literario (los tres personajes principales, así como el argumento), pero Suárez sitúa la acción en una zona minera asturiana, y además introduce una reflexión metafísica sobre la creación a través de la figura del profesor. A pesar de las diferencias, el realizador traslada a imágenes el determinismo que refleja la novela al presentar a unos seres incapaces de cambiar su adverso destino (p. 64).

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en esta obra, se debe destacar el trabajo realizado por Gonzalo Suárez, director y guionista de la cinta a estudio en este epígrafe. No obstante, y como se ha comentado anteriormente, el escritor gallego responsable de la novela de referencia también colabora en la redacción del guión cinematográfico de esta nueva película. Profundizando en el resto de departamentos, Juan José García Caffi, Carlos Suárez, Antonio Gimeno y Ramiro Gómez son los responsables de la música, la fotografía, el montaje y los decorados del largometraje, respectivamente. Por otro lado, y en lo que respecta al elenco actoral, la película de 1977 estuvo protagonizada por José Luis Gómez, José Sacristán, Antonio Ferrandis, Fernando Fernán-Gómez, Charo López, Queta Claver, Isabel Mestre, Marilina Ross y Fernando Hilbeck, entre otros.

Con esta obra, Suárez presenta una película dramática rodada en color y con una duración de 85 minutos. En lo que respecta a la producción de la misma, esta cinta fue llevada a cabo por la compañía nacional Lotus Films. Por otro lado, cabe señalar que este nuevo trabajo cinematográfico fue rodado en Llanes, Mieres y Oviedo, trasladando así la historia a Asturias.

Profundizando en el argumento de la obra de 1977, Suárez narra la historia de Cibrán, un trabajador de los altos hornos asturianos que es detenido por la Guardia Civil. En el interrogatorio, éste debe rendir cuentas por los destrozos que ha ocasionado junto a sus

amigos durante un día de parranda. Así, el propio Cibrán cuenta que lo que empezó siendo una juerga, terminó en una noche de violencia, alcohol y sexo.

Por otro lado, y como se ha podido comprobar, esta película narra una historia atípica, oscura y al margen de los clichés de la sociedad española de la época. En ella, este cineasta presenta un drama rural en el que se muestra el desapego por la vida y la entrega a los instintos primarios del ser humano.

Atendiendo a la estructura de esta obra, Suárez intercala dos tiempos narrativos distintos ya que por un lado muestra el interrogatorio policial a Cibrán y, por otro, los sucesos que ocurrieron durante la juerga que éste y sus dos amigos celebraron la noche anterior. De este modo, el detenido se convierte en el narrador de la historia, explicando lo que ocurrió durante las horas que estuvieron de parranda. A través de este planteamiento, el cineasta muestra los acontecimientos recogidos en el *film* a través de un gran *flashback*, al que se le irán intercalando pequeñas escenas del violento interrogatorio vivido por Cibrán.

Con respecto al final de esta cinta, el director introduce un desenlace metaficticio con el que cambia el curso de la acción ya que los espectadores descubren que todo lo visto hasta el momento era un invento del profesor, uno de los personajes secundarios de la trama. Además, también se conoce que este hombre es, en realidad, un escribiente del juzgado.

En otro orden de cosas, y debido al periodo político en el que dicha película se estrena, el nuevo trabajo de Suárez supuso toda una provocación y un gran cambio respecto al cine de la época. Así, en vez de retratar a personajes buenos y con grandes planes de futuro, muestra a tres amigos cansados de la vida que les han tocado vivir y que no dudan en disfrutar, sin control, de todo el tiempo que les quede.

Como último aspecto a estudio, se debe señalar que el *film* de 1977 destaca por sus recursos narrativos, la iluminación, la ambientación empleada y la banda sonora creada para la ocasión. Con estos elementos, el espectador se adentra en un clima hostil e inhóspito, acompañando a los protagonistas en esta noche de juerga.

Atendiendo a la prensa de la época, el periodista Lluis Bonet Mojica analiza para el diario *La Vanguardia Española* (26/11/1978) la obra a estudio en este epígrafe. En dicha

publicación, este experto asegura que "Suárez hace gala de una escritura cinematográfica realmente notable y, sobre todo, eficaz" (p. 63). Con esta obra, el cineasta asturiano presenta una historia "narrada en un estilo naturalista estremecedor, que no por ello rehúye el toque de humor y el elemento fantástico tan comunes en Gonzalo Suárez" (p. 63). Además, Bonet no duda en alabar el papel protagonista de los tres actores principales, afirmando que ellos contribuyen a que esta cinta "sea un exponente de cine vivo, personal, lleno de sugerencias y artísticamente honesto" (p. 63).

Continuando con la prensa de la época, se ha podido comprobar que el periódico *ABC* (31/03/1977) también habla de la nueva cinta del director asturiano. En este artículo, firmado por A. Colón, se afirma que "Gonzalo Suárez ha hecho un buen trabajo, insistiendo en las notas dramáticas, en los caracteres de los personajes, en el agobiante clima, con una caligrafía naturalista que incluye también algunas notas fantásticas" (p. 40). Además, Colón también destaca el trabajo interpretativo del elenco actoral protagonista y secundario, ensalzando la breve actuación de Fernando Fernán-Gómez. Finalmente, este diario considera que la película de 1977 del cineasta ovetense "supone una nueva etapa en la labor de Suárez, y le abre un crédito del que cabe esperar otras interesantes realizaciones" (p. 49).

En otro orden de cosas, en 2014, treinta y siete años después del estreno de la primera adaptación cinematográfica de la novela *A esmorga* (1959), el director y guionista orensano Ignacio Vilar lleva de nuevo a la gran pantalla la obra del escritor Eduardo Blanco Amor. Con este *film*, un drama protagonizado por Miguel de Lira, Karra Elejalde y Antonio Durán 'Morris', el cineasta recupera la historia de una de las novelas más emblemáticas de la literatura gallega. Cabe destacar que dicho largometraje se titula de igual forma que la pieza literaria de referencia, e incluso, se filma utilizando la lengua original de la novela de 1959.

Atendiendo al equipo técnico y artístico, la cinta de 2014 fue dirigida y producida por el cineasta asturiano Ignacio Vilar, quien junto a Carlos Asorey se encargarían del guión de la misma. Profundizando en el resto de departamentos, Zeltia Montes, Diego Romero y José M. G. Moyano fueron los encargados de la música, la fotografía y el montaje de la obra, respectivamente. Además, y en lo que respecta al elenco actoral, esta nueva cinta fue protagonizada por Miguel de Lira, Karra Elejalde, Antonio Durán 'Morris', Melania Cruz, Yago López, Lois Soaxe, Cavadonga Berdiñas, Patxi Bisquert y Sabela Arán, entre otros.

Con esta obra, Vilar presenta un drama descarado y provocativo, rodado en color y con un duración de 111 minutos. Por otro lado, cabe señalar que esta película fue llevada a cabo por la productora Vía Láctea Filmes.

Profundizando en el argumento de esta cinta, se debe señalar que Vilar mantiene fielmente la historia narrada en novela de referencia, respetando la trama principal de los tres amigos juerguistas donde se muestran sus vicios, sus preocupaciones y su desastrosa vida. De este modo, y para evitar una reiteración innecesaria, esta tesis doctoral ha decidido omitir la sinopsis de esta película.

En lo que respecta a esta obra, Ignacio Vilar retrata de nuevo la historia del trío protagonista de la novela de referencia, tres hombres desdichados e infelices con la vida, carente de esperanza, que les ha tocado vivir. A través de ellos, el espectador se adentra en Galicia y sus paisajes, sus verdes tierras, su complicado clima invernal y la oscuridad típica de dicha época. Además, en ella se recoge la miseria de dichos personajes y la necesidad de cubrir sus deseos más primarios a toda costa. En este sentido, Vilar refleja problemas de adicción de los protagonistas e, incluso, la homosexualidad reprimida de uno de ellos. Por otro lado, esta cinta también incide en la represión de la época, la violencia de los personajes y el uso de la mujer como un objeto.

En otro orden de cosas, se debe hacer mención a la lluvia que está presente durante gran parte del metraje, un elemento primordial en la novela original. Con ella, se simboliza la pesadumbre del goteo constante, la monotonía que supone, día tras día, observar la misma estampa y el ambiente claustrofóbico que provoca el no poder escapar de ella de ninguna forma. En definitiva, Vilar logra transmitir a lo largo de todo el *film* un sensación de incomodidad que perdura en el tiempo y deja huella en el espectador.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Lluis Bonet analiza para el diario *La Vanguardia Española* (08/05/2015) la nueva película del director Ignacio Vilar. En este artículo, se destaca el buen trabajo actoral del trío protagonista y se alaba la osadía del cineasta gallego a la hora de afrontar este gran reto cinematográfico. Además, este artículo valora positivamente la ambientación, la calidad de la imágenes mostradas, y se califica la película como “un hallazgo en estos tiempos de rutina visual y temática” (p. 45).

Continuando con los medios de comunicación, Javier Ocaña del periódico *El País* (08/05/2015) publica una breve reseña cinematográfica de la cinta de 2014 en la que se ensalza la interpretación de los actores protagonistas, la ambientación, las expresiones utilizadas e incluso el modo de hablar. No obstante, Ocaña asegura que "la falta de atrevimiento formal en el montaje y la puesta en escena no acaba de hacernos partícipes de la roñosa situación de sus protagonistas" (p. 44).

En lo que respecta al éxito de la obra, se debe señalar que dicho *film* consiguió una muy buena acogida por parte del público y un gran reconocimiento de la crítica. Atendiendo a este aspecto, y a pesar de que la obra de 2014 contó con un estreno limitado inicialmente a tan sólo 26 salas gallegas, el nuevo largometraje de Vilar superó las expectativas y llegó a convertirse en una de las revelaciones del 2014. Además, esta cinta también obtuvo la quinta mejor media del año en España con menos de 100 copias en el mercado. Por otro lado, destacar que la cinta de 2014 estuvo nominada a Mejor Guión Adaptado en los Premios Goya y obtuvo seis premios, de las 16 nominaciones con las que contaba, en los Premios Mestre Mateo.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas dos obras se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de establecer si se produce, o no, la práctica a estudio en esta tesis doctoral. Atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se debe señalar que estas obras son semejantes, ya que fueron rodadas en color, pertenecen al cine sonoro nacional y están categorizadas dentro del mismo género cinematográfico. Sin embargo, y en lo que respecta a la duración de ambas, la película de 2014 tiene un metraje mayor que la obra original de 1977.

Por otro lado, se ha podido comprobar que estas dos cintas transcurren en lugares distintos, ya que mientras Gonzalo Suárez centra su trama en los altos hornos asturianos, Ignacio Vila ubica a sus personajes en tierras gallegas. No obstante, y a pesar de esta diferencia, ambas obras cuentan con localizaciones muy similares en lo que respecta a los paisajes empleados, la arquitectura de la zona, el clima o la personalidad de la gente.

En otro orden de cosas, y tras la visualización directa de dichos largometrajes, cabe señalar que ninguno de los dos directores detallan con exactitud la fecha en la que transcurren sus películas. Sin embargo, en la obra de Vilar uno de los protagonistas menciona una futura

visita del dictador Francisco Franco para la inauguración de unas obras. Este dato, delimita el periodo de tiempo, pero no aporta precisión. No obstante, y en lo que respecta a la sociedad de la época, ambas películas muestran a personajes con un escaso nivel económico, carentes de lujos y con casas humildes.

Atendiendo a la estructura narrativa de estas obras, Suárez y Vilar plantean los acontecimientos de la misma manera, ya que ambos utilizan un gran *flashback* como elemento principal y con el que se muestran los acontecimientos que van viviendo los protagonistas para posteriormente intercalar breves escenas del duro interrogatorio al que es sometido Cibrán. Así, este personaje formará parte de los dos universos y será el narrador de los *films*. No obstante, y en lo que respecta a este esquema argumental, Vilar muestra a este personaje ya arrestado en el comienzo de la obra, mientras que Suárez lo hace cuando la película ya ha comenzado.

Por otro lado, y como se ha comentado anteriormente, cabe destacar que Ignacio Vilar narra su obra en gallego y castellano, utilizando así el lenguaje original de la novela de referencia. Por ello, la gran mayoría de los personajes presentes en la cinta de 2014 utilizan nombres en dicha lengua, mientras que en la película de 1977 muchos de estos nombres son traducidos al castellano. En lo que respecta a los personajes principales, ambas están protagonizadas por Cibrano/Cibrán, Milhombres/Milhomes, Bocas, Rajada/Raxada, Socorrito, Viguesa, el señor y la señora de Andrada, y César. Por otro lado, Vilar suprime la presencia del profesor, Monfortina, Matildona y Culupanas, e incorpora a personajes secundarios con poco peso narrativo como Esquilacha, El Pega, Nonó, Estrellita, Costilleta y Barrigas, entre otros.

Atendiendo a al argumento, ambas cintas narran una misma historia ya que dichas narraciones mantienen los acontecimientos clave de la novela de referencia, respetando así el esquema narrativo base de la obra de 1959. También se debe señalar que ambas cintas cuentan con escenas, diálogos, situaciones y acontecimientos muy similares. De este modo, Suárez y Vilar recogen la historia de Cibrán, Bocas y Milhomes, tres amigos con ganas de divertirse, que se reencuentran una mañana de invierno para ir juntos al pueblo. Allí lo primero que buscan es alcohol con el que poder emborracharse. Satisfecho este deseo, los tres protagonistas se ven envueltos en varias peleas y dan rienda suelta a sus pasiones secretas y sus deseos sexuales.

Fruto de tal desenfreno, Milhomes, que se siente atraído por Bocas y tiene celos de las relaciones que éste tiene con mujeres, termina clavando una navaja a su amigo. Más adelante, el propio Milhomes también fallece debido a unos disparos. Cibrán, el único superviviente de la juerga, será el que narre todos los acontecimientos en un duro interrogatorio.

Por otro lado, ambos directores también reproducen un gran número de escenas secundarias como la relación entre Cibrán y Raxada, la existencia de un hijo en común, el nuevo trabajo de Cibrán, la historia del pardo de los Andrada, los disparos del Señor de Andrada a los intrusos, las carreras, las caídas, la relación entre Bocas y Milhomes, las visitas a los burdeles, el allanamiento de propiedades privadas y el desgarrador final.

En lo que respecta a las escenas de la cinta original eliminadas en este nuevo metraje, Vilar suprime la trama del profesor/escribiente y su vinculación con el final de la obra, las imágenes de Socorrito robando una muñeca a unos niños y las escenas en los hornos asturianos, lugar de trabajo del protagonista. Además, el cineasta gallego también obvia de su metraje las partidas de cartas, las peleas en el bar y la cuchillada que Bocas le da a un hombre.

Atendiendo a las cambios narrativos, la obra de 2014 modifica el lugar donde trabaja el protagonista, se muestra desde el principio la relación entre Cibrano/Cibrán y Rajana/Raxana y se reduce la presencia de Socorrito. Además, en esta nueva cinta también se altera la forma en la que Milhombres/Milhomes muere y se narra de manera distinta el fallecimiento de Cibrán, ya que en la obra de Ignacio Vilar se informa al espectador de dicho acontecimiento a través de un breve texto que aparece en pantalla al final del *film*.

En lo que respecta a las incorporaciones, Vilar añade la voz en *off* del protagonista detenido en la historia original, el incendio ocasionado en el pardo, la muerte del primo de Milhombres/Milhomes, los consejos que Barrigas le da a Cibrano/Cibrán y la visita de la Guardia Civil a la casa de alterne en la que están los protagonistas. Por otro lado, este cineasta también muestra el intento de huida por parte de Cibrano/Cibrán y aumenta el número de escenas relacionadas con la fiesta, las mujeres, el sexo y la diversión.

Tras este detallado análisis, esta investigación considera que existe una clara similitud entre las dos obras ya que ambas narraciones utilizan los mismos personajes, con tramas

idénticas y con unos desenlaces muy similares. En este sentido cabe destacar que en la obra de 2014 se llegan a producir unos diálogos idénticos a los de la obra cinematográfica original. Sin embargo, y aunque existen modificaciones e incorporaciones que sirven para reflejar el punto de vista personal del autor de la obra, estas alteraciones no cambian la esencia de la película, ni su base argumental. De este modo, se debe establecer que la película dirigida por Ignacio Vilar en 2014 es un *remake* semipuro de perspectiva de autor de la cinta de 1977 rodada por Gonzalo Suárez.

1898: Los últimos de Filipinas

- Original: *Los últimos de Filipinas* (Antonio Fernández-Román, 1945)
- Primer *remake*: 1898: *Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2017)

En 1945, el director y guionista orensano Antonio Fernández-Román, más conocido como Antonio Román, estrena su nueva película titulada *Los últimos de Filipinas*. Con esta obra, un drama bélico protagonizado por Armando Calvo, José Nieto y Guillermo Marín, el cineasta gallego narra el asedio militar vivido por un destacamento del Ejército español en el pueblo filipino de Baler entre 1898 y 1899.

Profundizando en estos acontecimientos, y atendiendo a las palabras del profesor e investigador Juan Enrique Gonzálvez Vallés (2012) en su estudio *"Los últimos de Filipinas" como ejemplo de las nuevas relaciones internacionales del régimen franquista*, se debe señalar que "Los últimos de Filipinas es el nombre por el que se conoce a los soldados del ejército español que lucharon […] contra los independentistas filipinos, en la guerra creada por Estados Unidos para la conquista de las últimas colonias españolas en ultramar" (p. 42). En este sentido, cabe destacar que más de cincuentas militares españoles permanecieron atrincherados en la iglesia de dicho pueblo durante once meses. Así, tan sólo sobrevivieron 33 de ellos, ya que durante el asedio muchos fallecieron por hambre, enfermedades o disparos enemigos.

En 1904, cinco años después de lo ocurrido, Saturnino Martín Cerezo, jefe del destacamento que estuvo en Filipinas, publica una crónica del asedio titulada *El sitio de Baler*. En este sentido, el investigador José F. Colmeiro (2005) afirma que dicha obra literaria

es "una reivindicación personal por el doble abandono al que se vio sometido por parte de las autoridades militares y civiles, primero durante el asedio y luego a la vuelta a España, a la sombra del Capitán Las Morenas" (p. 49). En otro orden de cosas, se debe señalar que la obra de Martín Cerezo tuvo con el paso de los años un gran éxito, contando con numerosas ediciones[308], traducciones a diversos idiomas, versiones noveladas, guiones cinematográficos y varias películas.

Atendiendo al terreno cinematográfico, y como se ha señalado anteriormente, Antonio Román es el primer cineasta español en llevar a la gran pantalla este famoso asedio militar. No obstante, cabe señalar que la historia bélica de referencia había provocado un gran interés, llegando a existir dos textos fílmicos, de autores distintos, basados en la resistencia de ese último destacamento español en tierras Filipinas. Sin embargo, y como recoge Pepe Coira (2004) en su libro *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, las autoridades cinematográficas de la época tomaron una solución salomónica y combinaron ambos guiones en la nueva cinta de Román. Por lo tanto, se publicitó dicho *film* de la siguiente manera:

> Adaptación y guión técnico de Antonio Román y Pedro de Juan, basado en el guión literario "El fuerte de Baler", de Enrique Alfonso Barcones y Rafael Sánchez Campoy, premiado en el Concurso de guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo, y en el guión literario "Los héroes de Baler", de Enrique Llovet (p. 99).

Atendiendo al equipo técnico de la obra, se debe señalar el trabajo de Bienvenida Sanz, Enrique Guerner y Manuel Parada de la Puentes, responsables del montaje, la fotografía y la música de este nuevo largometraje, respectivamente. En lo que respecta al elenco actoral, el *film* de 1945 estuvo protagonizado por Armando Calvo, José Nieto, Guillermo Marín, Fernando Rey, Carlos Muñoz, Nani Fernández, Manuel Kayser, Juan Calvo y Josér Miguel Rupert, entre otros.

Con esta película, Román presenta un drama histórico, rodado en blanco y negro, y con una duración de 99 minutos. Por otro lado, y atendiendo a la producción de este *film*, el nuevo trabajo de Antonio Román fue llevado a cabo por las compañías Alhambra Films y

[308] La segunda versión data de 1911; la tercera, revisada por el autor, en 1934 y una cuarta en 1946 tras el estreno de la película dirigida por Antonio Román.

Cinematográfica Española American (CEA), mientras que la distribución de la misma estuvo en manos de CEA Distribución.

Profundizando en el argumento de este largometraje, el investigador Ángel Luis Hueso (1998), autor del libro *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941 – 1950 . Volumen F-4*, resume de la siguiente manera la historia narrada en la película de 1945:

> Filipinas 1895. En Baler se encuentra la última de las guarniciones españolas. Ante el inicio de una sublevación, el destacamento militar se fortifica en la misión, aislándose totalmente del mundo exterior. Los primeros asaltos son rechazados con facilidad, pero cuando ya han pasado cuatro meses, se empieza a notar los primeros síntomas de escasez de víveres. Al tiempo, una epidemia comienza a diezmar a la guarnición. El propio capitán muere víctima de la peste. Tan sólo algunas esporádicas y heroicas acciones sirven para contraatacar. En diciembre se firma el Tratado de París, por el cual España pierde la colonia. Pero la noticia no llega a Baler, o más bien, los hombres de la guarnición hacen caso omiso de las informaciones que les dan los filipinos. La progresión de la epidemia hace preciso la obtención de alimentos frescos. Una avanzadilla logra hacer retroceder a los tagalos, consiguiendo abundante comida con la que podrán celebrar la Navidad. Un oficio que ordena el fin de las hostilidades es tomado por falso; un correo que envían a Manila es abatido, al igual que los hombres de un barco norteamericano que acudían en su rescate. Los tagalos intentan un ataque a la desesperada. Este es interrumpido por la llegada de un correo español que aporta la prueba definitiva de la pérdida de las Filipinas: unos periódicos españoles. Los supervivientes abandonan la guarnición tras 337 días de resistencia. Los tagalos les forman un pasillo de honor a su extraordinaria valentía (p. 402).

Como se puede comprobar, Román no duda en llevar a la gran pantalla este importante acontecimiento del ejército español, un hecho que tuvo un gran impacto en la sociedad de la época. En este sentido, la cinta ha llegado a ser considerada, como apunta Rafael de España (2007), como un "homenaje al sacrificio del ejército español más allá del deber" (p. 16). Por otro lado, se debe señalar que la hazaña de este destacamento fue ensalzada y utilizada políticamente por el régimen franquista. Así, se puede afirmar que aunque la película de 1945 está basada en los acontecimientos sucedidos a finales del siglo XIX, se ve claramente influenciada por los intereses políticos del momento. De este modo,

José F. Colmeiro (2005), autor del libro *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, destaca que la obra de 1945 "es un ejemplo característico de la producción cinematográfica española durante el periodo de la autarquía cultural" (p. 56). En definitiva, Colmeiro también apunta a que el momento político en el que se realiza la obra condiciona el contenido de la misma al adaptar los hechos históricos a los valores ideológicos defendidos por el régimen franquista:

> Así, de acuerdo a su propósito moralizador y ejemplar, se suprime en la película la jerárquica tensión latente entre el capitán Las Moreras y el teniente Martín Cerezo y es sublimada la abierta escisión entre militares y religiosos españoles en Filipinas, en permanente lucha hegemónica; el escepticismo del desmoralizado médico del destacamento, Vigil, es sustituido por la fe en la Providencia, gracias a la intervención del sacerdote; desaparecen la crítica entre líneas a las autoridades militares por no enviar ayuda, las ejecuciones sumarias de traidores, así como ciertas "perversiones" no llamadas directamente por su nombre en el texto de Martín Cerezo (p. 50).

En este sentido también se expresa Juan Enrique Gonzálvez Vallés (2012), quien llega a afirmar que el principal objetivo de esta nueva obra es el de insuflar espíritu patrio a los españoles de la época al insistir en pilares del régimen:

> La dirección supo servirse muy bien de los valores militares, coincidentes además con la historia, para transmitir el mensaje a una sociedad recién salida de una Guerra Civil y con las heridas todavía abiertas y sangrantes. La marcialidad , y sus valores asociados, son el pilar fundamental de la obra y el respeto a esos valores será lo que llevan al éxito a los héroes de Baler, y por lo que posteriormente serán condecorados (p. 63).

Atendiendo a los aspectos técnicos, la obra de 1945 cuenta con una gran cantidad de fallos, entre los que se encuentran diversos saltos de *raccord*, un montaje caótico y errores en la iluminación de las escenas. Siguiendo con estos aspectos, se debe señalar que la película de Antonio Román comienza con una voz en *off* que contextualiza y sitúa al espectador. Además, este elemento está también presente en otros momentos de la narración. En otro

orden de cosas, se ha podido comprobar que este *film* emplea un *leitmotiv* musical, compuesto por seis notas que se repiten a lo largo de la obra.

Profundizando en la prensa de la época, el periodista Miguel Ródenas publica en el diario *ABC* (29/12/1945) una detallada crítica de la cinta a estudio en este epígrafe. En ella, este experto cinematográfico comienza su artículo calificando esta obra como un triunfo y alaba el trabajo realizado por cada uno de los profesionales partícipes en ella. Por otro lado, Ródenas no duda en señalar a Antonio Román como "el cerebro sereno que poderadamente supo calibrar la gesta sin hacer concesiones al efectismo fácil. Se ha ceñido escrupulosamente al guión, basado en un hecho histórico y de ahí que su versión resulte en la pantalla ecuánime, fiel, aleccionadora y emocionante" (p. 43). En este sentido, también destaca "el manejo de la cámara" (p. 43) y las interpretaciones llevadas a cabo por todo el elenco actoral.

Continuando con los medios de comunicación, el periódico *La Vanguardia Española* (29/03/1945) asegura que la cinta de 1945 es un "alucinante episodio exaltador de nuestras glorias más puras" (p. 11). Además, este diario también alaba el trabajo del director, los guionistas, el escenógrafo, el maestro musical y los actores protagonistas (p. 11) .

Por otro lado, en 2016, más de setenta años después del estreno de la obra original de Antonio Román, el director madrileño Salvador Calvo lleva de nuevo a la gran pantalla la situación vivida por los últimos militares españoles que resistieron en Filipinas en 1898. En esta ocasión, el director de la obra realiza una pequeña modificación al título original, llamando a su obra *1898: Los últimos de Filipinas*. Además, cabe señalar que este largometraje se trata de primera incursión del cineasta en la gran pantalla, ya que su carrera audiovisual había estado centrada en la televisión.

Atendiendo al equipo técnico y artístico partícipe en este nuevo proyecto cinematográfico, se debe destacar el trabajo de Salvador Calvo, director de esta obra, y el de Alejandro Hernández, guionista de la misma. Además, y en lo que respecta al resto de departamentos, Roque Baños, Alex Catalán y Jaime Colís fueron los responsables de la música, la fotografía y el montaje de la cinta, respectivamente. Por otro lado, y profundizando en el elenco actoral de este largometraje, el *film* de 2016 estuvo protagonizado por Luis Tosar, Javier Gutiérrez, Álvaro Cervantes, Karra Elejalde, Carlos Hipólito, Ricardo Gómez, Patrick Criado, Eduardo Frnández, Miguel Herrán y Emilio Palacios entre otros.

Con esta obra, Calvo recupera uno de los acontecimientos bélicos más importantes en la historia militar española, y lo hace a través de una cinta histórica/bélica, rodada en color y con una duración de 105 minutos. Por otro lado, y en lo que respecta a la producción de la cinta, esta película fue llevada a cabo por 13 TV, CIPI Cinematográfica S.A, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) y Televisión Española (TVE).

Profundizando en el argumento de esta nueva obra, Calvo, al igual que Román en 1945, narra la resistencia de la guarnición española en la aldea costera de Bale en 1898. De hecho, al comienzo de la cinta se puede leer un mensaje que recuerda que esta historia está inspirada en hechos reales aunque el cineasta reconoce que "algunos personajes, nombres y situaciones han sido ficcionadas para su adaptación dramática". Este nuevo proyecto cinematográfico recupera, por tanto, un importante acontecimiento militar de la historia española.

En esta ocasión, Salvador Calvo realiza una superproducción bélica en la que se retrata la dureza de lo sucedido. Para ello, el cineasta madrileño no duda en dar a su largometrajes un toque grandilocuente, con una gran calidad técnica y espectaculares decorados, justificando así que dicha obra sea la producción española más cara de la historia. Además, y ante tal planteamiento, Calvo suprime por completo el ambiente teatral de la cinta original.

No obstante, y a pesar de los elogios cosechados por el *film* a estudio, la película de 2016 se aleja, en ciertas ocasiones, de los hechos originales, ya que se muestran a soldados guapos y cultos, en vez de a militares analfabetos originarios de la España rural de finales del siglo XIX. Por otro lado, se debe señalar que el director intenta combinar, sin éxito, tres géneros cinematográficos lo que ocasiona que en ciertos momentos la película pierda fuelle. De este modo, la obra de 2016 no llega ser por completo una película de acción, ni una cinta histórica, ni un drama bélico, ya que cuando el director profundiza en algunos de estos aspectos, olvida el resto.

En otro orden de cosas, se debe señalar que la película de 2016 obtuvo una acogida discreta por parte del público, a pesar de que la crítica consideró el nuevo trabajo de Salvador Calvo como una buena obra. Por otro lado, este largometraje estuvo nominado a 9 categorías de los Premios Goya, logrando tan sólo el galardón a Mejor diseño de vestuario.

Una vez finalizado el análisis individual de cada una de estas obras, se profundizará en las diferencias y semejanzas existentes entre ellas, con el objetivo de determinar si se produce, o no, un *remake* cinematográfico. Por otro lado, y atendiendo a los aspectos técnicos y artísticos, se ha podido comprobar que el principal cambio entre ellas es que la cinta de 1945 fue rodada en blanco y negro mientras que la de 2016 incorpora el color a sus imágenes. Por otro lado, y en lo que respecta a las semejanzas técnicas, se debe señalar que ambas cintas son largometrajes sonoros, categorizados dentro del mismo género cinematográfico y con una duración similar.

En otro orden de cosas, y como se ha comentado anteriormente, los dos directores contextualizan sus narraciones en los acontecimientos militares ocurridos en Baler a finales del siglo XIX. Además, ambos metrajes también utilizan las mismas localizaciones, mostrando los paisajes de dicha isla filipina, las casas del pueblo, la iglesia donde se refugian los militares y los peligros de la selva que rodea el lugar.

Por otro lado, y profundizando en las estructuras narrativas de estos metrajes, Román y Calvo muestran los acontecimientos de sus películas de una forma lineal y cronológica, con pequeñas elipsis temporal que ayudan a agilizar la acción. Además, ambos cineastas incorporan la voz en *off* a sus historias, siendo un elemento que introduce y sitúa diversas situaciones.

Continuando con el estudio de estas dos obras, se debe señalar que la calidad técnica, cinematográfica y narrativa de la película de 2016 es muy superior a la de la cinta de 1945. En este sentido, el nuevo trabajo de Salvador Calvo refleja una gran evolución del séptimo arte español a todos los niveles, ya que se han desarrollado novedosos medios de filmación, se han mejorado los recursos fílmicos y se han incorporando nuevas formas de hacer cine. Además, esta película también muestra una evolución en cuanto a planos, encuadres, efectos especiales, caracterización, ambientación y avances sonoros.

Por otro lado, y debido al paso del tiempo, la cinta de 2016 se rueda en una etapa política, cultural y social carente de censura y con una gran libertad creativa. Este hecho permite que el cineasta encargado de la obra pueda mostrar en ella a soldados desertores, consumo de drogas, desnudos femeninos explícitos, gran violencia y un endurecimiento de los hechos narrados donde se aumenta la crueldad de lo ocurrido. Además, Calvo no duda

elimina por completo todos los elementos vinculados a la exaltación de los valores franquistas.

En otro orden de cosas, y atendiendo a los personajes principales, estas dos obras están protagonizadas por el teniente Martín Cerezo, el doctor Rogelio Vigil, el capitán Enrique de las Morenas, el fraile responsable de la iglesia y los soldados del destacamento. Sin embargo, cabe destacar que tanto el número de militares como el peso argumental que cada uno de ellos tiene dentro de la historia, varía según el director encargado de cada proyecto.

Prosiguiendo con los personajes presentes en estas dos obras, ambos cineastas también incorporan a una joven filipina con grandes dotes para el cante y una gran belleza. Se debe señalar que el nombre de esta mujer varía dependiendo de la cinta, ya que en la película de 1945 se llama Tara mientras que en la de 2016 es Teresa. Por último, cabe destacar que Calvo elimina la presencia de Moisés e incorpora al Sargento Jimeno Cota, uno de los pocos supervivientes del primer destacamento y protagonista en este nuevo *film*.

Atendiendo a las semejanzas argumentales, se ha podido comprobar que estas dos cintas narran una misma historia ya que ambas parten de un acontecimiento histórico común. De este modo, Román y Calvo muestran al ejército español defendiendo con perseverancia el último reducto del imperio español en territorio filipino. Así, el espectador conoce los difíciles momentos vividos por los soldados, su lucha por la supervivencia, las batallas con el enemigo, la incertidumbre y el rechazo a las noticias que anunciaban el fin del conflicto. Además, estas dos obras no dudan en retratar el deber de seguir luchando por su patria, las enfermedades, la falta de alimento, los problemas internos del grupo y la diferencia generacional entre soldados rasos y altos cargos.

Por otro lado, y en lo que respecta a los acontecimientos de la cinta original eliminados en este nuevo metraje, Salvador Calvo suprime la presencia del bar filipino, la relación de Tara con el soldado Juan, con quien llega incluso a irse a España, y la muerte de un soldado español en las playas cercanas a manos del ejército norteamericano.

Profundizando en las nuevas incorporaciones, la película de 2016 incorpora una nueva introducción en la que se muestra a un primer batallón que es asaltado y masacrado por los

tagalos como rechazo al ejército español. No obstante, el sargento Jimeno Costra logra sobrevivir y se incorporará posteriormente al destacamento protagonista del *film*. Una vez concluida esa trama, el espectador ve a este segundo grupo de militares desembarcando en dichas costas para defender la zona. Continuando con las novedades argumentales, Calvo también muestra la deserción y posterior ejecución de varios militares del ejército español, la incorporación de un soldado con grandes dotes para la pintura cuyo único interés reside en obtener una carta de recomendación y una mayor presencia del médico del destacamento. Además, esta película también narra la muerte de Teresa a manos del Teniente Martín Cerezo y los ratos de relajación que tienen Carlos y el fraile Carmelo mientras fuman opio. Por último, otra trama incorporada que debe se destacada es la misión que realiza Carlos, el soldado pintor, en la que intenta llegar a Manila para poder conocer la verdadera situación del conflicto. Sin embargo, el joven acaba siendo arrestado por los indígenas.

Debido al análisis realizado anteriormente y ante las similitudes entre ambas narraciones, esta investigación establece que la obra de 2016 es un *remake* cinematográfico de la película de 1945 dirigida por Antonio Román. En lo que respecta a la categorización de dicho *remake* debe ser considerado como un *remake* libre de acontecimiento histórico. Así, se debe señalar que, aunque con la incorporación de nuevos personajes y tramas personales se modifica en ciertos aspectos de la narración, estas variaciones no alteran la estructura base de la obra de 1945. Esto se debe a que la búsqueda de Calvo por una fidelidad sobre la hazaña histórica del ejército español desemboca en una narración muy similar.

5.13. Obras excluidas

Una vez analizadas y clasificadas todas las obras que componen el *corpus* de esta tesis doctoral, se profundizará en los largometrajes que han sido descartados. De este modo, se incidirá en las películas que, debido a sus características, pueden llegar a confundirse con un *remake*, pero no lo son; y en todas aquellas que no han podido ser analizadas debido a que no existen datos suficientes. Además, en este apartado también se profundizará en los motivos por los que ciertas obras protagonizadas por un mismo personaje no pueden ser consideradas *remakes* libres de personaje. En resumen, todas estas cintas serán agrupadas en tres categorías para facilitar su análisis:

- Largometrajes con un mismo título, pero con argumentos totalmente distintos.
- Películas protagonizadas por un mismo personaje, pero con distinta narración.
- Obras que pueden ser *remakes*, pero de las que no existe suficiente información.

1. Largometrajes con el mismo título, pero con argumentos completamente distintos:

En esta primera subcategoría se incidirá en aquellas películas que se titulan de igual forma pero cuyos argumentos no guardan ninguna relación de semejanza entre sí, lo que entre ambas no se produce la práctica a estudio. De este modo, se profundizará en los siguientes largometrajes:

- *María de la O* (Francisco Elías, 1936) y *María de la O* (Ramón Torrado, 1958).
- *El relicario* (Ricardo de Baño, 1933) y *El relicario* (Rafael Gil, 1970).
- *El nocturno de Chopín* (Fructuoso Gelabert y Adriá Gual, 1915) y *El nocturno de Chopín* (Ramón Martínez de la Riva, 1932 - 1935).
- *Isidro Labrador* (Sabino Antonio Micón, 1922) e Isidro, el labrados (Rafael J. Salvia, 1964).

Comenzando por las dos primeras obras a estudio, se ha podido comprobar que, tanto Francisco Elías como Ramón Torrado, titulan sus nuevos proyectos cinematográficos con el

nombre de *María de la O*, una famosa canción[309] compuesta por Manuel Quiroga y con letra de Salvador Valverde y Rafael de León, de la que actualmente no se desconoce la fecha de creación. Cabe señalar que, a pesar de que estas dos narraciones son completamente distintas, ambas incorporan dicha canción a sus metrajes.

Prosiguiendo con el estudio de estos dos *films*, y profundizando en cada uno de ello, la película de 1936 se trata de un melodrama costumbrista basado, como señalan Francisco Elías Riquelme, Josep M. Caparros Lera y Enrique Sánchez Oliveira (2018) en su libro *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español*, en una famosa canción de Manuel Quiroga. Además, dichos autores sostienen que esta obra es "una de las producciones más costosas del cine español de la segunda República" (p. 106).

En lo que respecta al argumento, Elías narra la historia del pintor Pedro Lucas y de la gitana Rocío, un joven matrimonio que regresa a Granada, ciudad en el que se conocieron y donde se enamoraron varios años atrás. No obstante, Rocío es asesinada a manos de Manuel, su antiguo novio, quien había prometido vengarse de ella después de que lo abandonase por Pedro Lucas. Ante esta situación, el pintor huye del lugar ayudado por Juan Miguel el Platero, dejando atrás a su esposa asesinada y a su hija, María de la O, que deberá afrontar la vida sola y huérfana.

Con el paso del tiempo, y gracias a que María de la O fue acogida por Solé la Itálica, una gitana familia de Rocío, la joven pudo salir adelante. Durante esos años, la protagonista se convierte en una reputada bailadora. A pesar de que ella está enamorada de Juan Miguel, su madre adoptiva le pide que aspire más alto y se enamore de alguien con dinero. No obstante, y tras muchos intentos, la joven acaba casándose con Juan Miguel, quien tras una pelea con el famoso torero Pepe Mairena se gana el corazón de la bailaora. Finalmente, la joven también recupera a su padre quien, tras haber triunfado en América, regresa a Granada para conocer a su hija.

Como se puede comprobar, esta película de corte costumbrista muestra una historia dramática en la que el amor, la venganza y el baile son los tres pilares fundamentales. Para

[309] En 1930, el poeta cubano Gustavo Sánchez Galarraga estrena una zarzuela de tan sólo un único acto titulada de igual forma que la canción de Manuel Quiroga.

ello, esta cinta recurre a los tópicos típicos asociados a la cultura gitana, sus costumbres y al baile, estereotipando a los personajes y las tramas.

En lo que respecta a la cinta de 1958, el director coruñés Ramón Torrado presenta un drama musical que se desarrolla en torno a una importante trama romántica protagonizada por Lola Flores, Antonio González y Gustavo Rojo. De esto modo, Torrado combina el amor, el drama y los números musicales en su nuevo proyecto cinematográfico.

Atendiendo argumento, el *film* de 1958 narra la historia de Luis Suárez, un joven que se encuentra malherido en la sierra granadina debido a un enfrentamiento con unos bandoleros. De este modo, el protagonista es rescatado inconsciente por una caravana de gitanos formada por María, Miguel y Sebastián. Poco después de ser rescatado, Luis recupera la conciencia y se enamora al instante de la joven que lo ha salvado. Sin embargo, en dicha relación se interpone Miguel, quien también está enamorado de la susodicha, y la novia de Luis. Finalmente, y tras diversas complicaciones, el amor triunfa y Luis y María terminan juntos.

Una vez finalizado el análisis individual de estas dos obras, cabe señalar que estas dos películas narran historias totalmente distintas. De hecho, y a pesar de que ambas están protagonizadas por personajes de etnia gitana, comparten un mismo título e incorporan a su narración el cuplé de referencia, las historias filmadas no guardan ninguna relación entre sí. Por lo tanto, esta investigación establece que la cinta de 1958 no es un *remake* cinematográfico de la cinta de 1936.

Continuando con las obras a estudio, las películas *El relicario* (Ricardo de Baño, 1933) y *El relicario* (Rafael Gil, 1970) comparten un mismo título, pero sus argumentos no guardan ninguna relación entre sí. Profundizando en ellas, estos nuevos *films* se titulan de igual forma que un famoso cuplé español compuesto en 1914 por el maestro José Padilla y los libretistas Armando Oliveros y José María Castellví. De hecho, ambas incorporan esta canción a su metraje.

En lo que respecta a la primera, el cineasta barcelonés Ricardo de Baños combina en ella, como señala José María Claver (2012), "los géneros más representativos del costumbrismo andaluz: el drama rural y el film taurino" (Claver, 2012, p. 458). Además, cabe

destacar que este largometrajes es el primer *film* sonoro que Baños realiza a lo largo de su carrera y también su última pieza. Atendiendo al argumento de la cinta, Baños toma el cuplé citado anteriormente como base narrativa, siendo este cineasta el responsable de la dirección y también del guión de la película. De este modo, Baños divide su obra en dos partes, comenzando con un claro drama rural para posteriormente adentrarse en el mundo taurino. En lo que respecta al argumento, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009) en su *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940, Volumen F.3*, resumen de la siguiente manera la historia narrada por Ricardo de Baños:

> Durante una fiesta de primavera en su cortijo sevillano, el popular torero José, el Macareno, anuncia su enlace con la hermosa Rocío. En la verbena interrumpe un intruso apodado Caranegra, recién fugado de la cárcel, que acude a reclamar el amor de Rocío, mujer por la que fue a presidio y de la que está locamente enamorado. Los invitados impiden que el torero y su rival lleguen a las manos, pero ambos aplazan su ajuste de cuentas hasta la próxima corrida de toros. Tras el incidente, una apesadumbrada Rocío relata a José la historia de su tenebrosos pasado. Comienza el día en que quedó huérfana y marchó a vivir como realquilada a casa de una familia obrera, de la que se vio obligada a huir ante la actitud agresiva del marido alcohólico. Vagando por la sierra días después, la acometida de un toro puso su vida en peligro, hasta que el mayoral de la manada, Caranegra, acudió a salvarla. Admirado por su belleza, le propuso quedarse en el cortijo en que estaba empleado, en donde le proporción acomodo. Con el tiempo, la inicial atracción de Caranegra se convirtió en pasión arrolladora. Finalmente se le declaró, pero tuvo que aceptar que ella tan sólo sentía hacia él fraternal cariño y gratitud. El hijo del dueño de la hacienda, un joven perverso y caprichosos llamada Luis, también perseguía sus favores, a la vez que se burlaba de las honestas intenciones de Caranegra. Una noche, Luis interrumpió en su aposento y se abalanzó sobre ella, aprovechando su desnudez. Caranegra acudió a los gritos de socorro y, en el forcejeo, un disparo involuntario del arma del violador provocó su propia muerte. Condenado y encarcelado Caranegra, se trasladó a Sevilla, donde encontró trabajo como cigarrera. Poco después conoció al famosos torero y, aunque no olvidaba todo lo que el presidiario había hecho por ella, desde entonces su corazón ya tuvo dueño: no era otro que José, el Macareno. Terminado el relato de Rocío, los enamorados reafirman su promesa de matrimonio. El domingo, toda Sevilla está en la Maestranza y la muchacha, temerosa de la prometida asistencia de

> Caranegra a la plaza, implora la ayuda divina dirigiendo sus plegarias hacia un relicario, regalo de su novio. Tras una triunfal faena, el Macareno advierte la presencia de Caranegra, a quien saca de su anonimato brindándole la muerte del toro. Contemplando esa acción, el dueño del cortijo y padre del señorito muerto se percata de la presencia del preso fugado entre la concurrencia y exhorta al público a abalanzarse sobre él y retenerlo. El forcejeo en los tendidos distrae a Macareno en el preciso instante de su entrada a matar y sufre una cogida. La alarma consiguiente es aprovechada por Caranegra, que huye nuevamente, y esta vez para siempre. Por fortuna, las lesiones de Macareno no revisten mayor gravedad y Rocío puede ya colgar de su pecho el milagrosos relicario (pp. 247 - 248).

Como se puede comprobar, este largometraje aborda los temas clásicos del costumbrismo andaluz, recurriendo a los estereotipos relacionados con dicha cultura y a temas tratados en múltiples ocasiones a lo largo de la historia del cine español. Cabe señalar que debido al tono y al enfoque empleado por el cineasta, la prensa de la época no duda en calificar a dicho *film* como una obra típica española.

Por otro lado, en 1970, el director madrileño Rafael Gil estrena su nueva película titulada *El relicario*. Esta drama romántico con elementos musicales, protagonizado por Carmen Sevilla y Arturo Fernández, basa su argumento en un famoso cuplé del maestro José Padilla. Profundizando en dicha narración, Rafael Gil muestra una historia romántica, ambientada en la actualidad y categorizada entre el folletín y la novela rosa. En otro orden de cosas, este largometraje cuenta con una estructura no lineal, en la que se van intercalando acciones pasadas con acontecimientos del presente. De hecho, este desarrollo obliga a que los protagonista interpreten a dos personajes, el pasado y el actual. En lo que respecta al argumento, el diario *ABC* (31/03/1970) resume de la siguiente manera la obra filmada por el cineasta Rafael Gil:

> La historia de dinastía taurina, los Lucena, de Algeciras, unida a un relicario con la foto de una mujer, Soledad, que provocó la tragedia. La historia del abuelo torero, Manolo Lucena, está a punto de repetirse en su nieto, Luis, torero también de fama. Se interpone asimismo una rivalidad amorosa entre Luis y su joven hermano, Todo, felizmente, terminará bien esta vez (p. 71).

Una vez detallada la narración de esta obra, se debe señalar que esta película cuenta con un cierto tono documental, ya que en ella se incide en las plazas de toros, las faenas del protagonista y los momentos trágicos vividos dentro del mundo taurino. Estos elementos, tratados con dinamismo y emoción, permiten que el aficionado a dicha actividad disfrute del contenido filmado y del entorno que se describe en ella.

Finalizado el análisis individual de estas dos obras, y como se detalla en los argumentos recogidos anteriormente, estas películas carecen de similitudes narrativas. Las únicas similitudes encontradas entre ellas es que están ambientadas en un mismo entorno taurino, que comparten título y que utilizan dentro de su narración el famoso cuplé que les da nombre. Por todo ello, esta tesis doctoral establece que entre ambas no se produce un *remake* cinematográfico.

Por otro lado, se deben tener en cuenta las películas tituladas *El nocturno de Chopin*. La primera de ellas es un largometraje dirigido por los cineastas barceloneses Adrià Gual y Fructuoso Gelabert en 1915 y pensado expresamente para la actriz Margarita Xirgu. Atendiendo al argumento, el investigador Luis Enrique Ruiz (2004) resume, en su libro *El cine mudo español en sus películas,* de la siguiente manera la historia filmada por Gual en 1915:

> El marqués del Valle Verde vive feliz con su mujer y su pequeña hija Mercé. Una noche, mientras la mujer interpreta su pieza favorita al piano, el nocturno de Chopin, el marqués se ve obligado a ausentarse de casa por negocios. La marquesa acude al teatro, donde un antiguo admirador, Casas Vélez, le confía sus sentimientos y sus deseos de iniciar con ella una relación amorosa, a lo que la mujer se niega. El marqués, que ha perdido el tren, regresa a casa y descubre un intruso en el jardín. Aunque éste logra huir, Valle Verde ha reconocido a Vélez y, sintiéndose traicionado por su mujer, la echa de casa pese a que ésta le jura que es inocente. Todas las noches, la marquesa ronda la ventana de su hijita, hasta que un día conoce un hombre que se la lleva a vivir con él.
>
> Años después, Violeta, como ahora se hace llamar la marquesa, es la amante de un aristócrata y habitual en todos los antros de placer y vicio de la ciudad. El aristócrata es un tahúr que vive de sus ganancias en el juego y ha convencido a

Violeta para que le ayude a hacer trampas. Pero Violeta es descubierta y la prensa local se hace amplio eco de tan bochornoso incidente.

Próximo el enlace matrimonial de Mercé, el coronel Buendía padre del novio, pone como condición para autorizar la boda la salida del país de la deshonrada Violeta, su futura consuegra. El marqués visita a Violeta para pedírselo. Por amor a su hija, la mujer se resigna a obedecer. Como única condición, pude ver a Mercé por última vez sin que ella conozca su identidad, ya que la joven cree muerta a su madre. Postrada en su lecho, el marqués le presenta a Violeta como una antigua amiga de su madre. Mercé confía a Violeta sus recuerdos infantiles y cómo su madre interpretaba para ella el <<nocturno>>. Violeta lo toca entonces al piano tras lo cual con el alma desgarrada, se marcha.

Violeta ha decidido quitarse la vida y al llegar al jardín se desmaya. El marqués la recoge en brazos y la lleva hasta la habitación de Mercé, a quien revela que es su madre. En su último instante vital, una sonrisa de bienaventuranza inunda el rostro de Violeta (pp. 157 – 158).

Como se puede comprobar, Gual y Gelabert narran una historia dramática, repleta de confusiones y secretos, que finaliza con la muerte de la protagonista. Cabe señalar que esta obra logró un gran éxito de crítica y publico. De este modo, llegó a obtener un gran rendimiento económico, lo que propició que fuera distribuida a nivel internacional.

Por otro lado, en los años 30[310], el director y guionista Ramón Martínez de la Riva estrena la película *El nocturno de Chopin/Nocturno de Chopin*, su segunda y última obra. En lo que respecta a la producción de esta cinta, hay autores que afirman que dicho metraje nunca llegó a estrenarse. No obstante, y tras una exhaustiva búsqueda hemerográfica, se ha podido comprobar que la prensa de la época sí recoge el estreno del *film*. En este sentido, Alfredo Miralles detalla, en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (08/09/1935), que la narración de Martínez de la Riva empieza en el mismo instante en el que finaliza la película *El último vals* (Geza von Bolvary, 1934), una obra que también abordaba la vida de Chopin.

[310] Cabe señalar que actualmente se desconoce la fecha exacta del estreno de esta cinta. No obstante, se ha podido saber que entre 1932 y 1933 se produjo el rodaje de la misma en los estudios Mediterráneo Films y en varios exteriores de Palma de Mallorca.

Atendiendo a dicha resela, se han podido conocer los siguientes datos acerca de la cinta a estudio:

> En esta cinta sobreviene el final cuando los amantes se disponen a disfrutar de Mallorca –"el país más bello del mundo", dice Sybille Schamitz- de su naciente amor. Y en ese momento recoge los hechos Martínez de la Riva, que para que nada faltase en su película, la ha realizado totalmente en las Baleares. La cartuja de Valldemosa, las bahías incomparables, la exuberante vegetación isleña, paisajes todos que fueron donde de escenas en que el amor y el dolor físico iban a una, consumiendo una vida, pero reavivando, al propio tiempo, la llama de la inspiración en un cerebro genial, han sido captados magistralmente en el celuloide; imágenes bellas, llenas de poesía y de romanticismo, ilustradas con música del malogrado autor de los nocturnos (p. 135).

Incidiendo en el argumento de la obra, los investigadores Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo (2009), autores del libro *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931 – 1940, Volumen F.3*, resumen de la siguiente manera la historia narrada por Martínez de la Riva:

> Un concertista de piano llega a Palma de Mallorca y da un recital sobre obras de Chopin. Durante el transcurso del concierto se evocan escenas de la estancia en la isla del célebre compositor polaco y sus relaciones amorosas con la novelista francesa George Sand (p. 210).

Una vez finalizado el análisis de estas dos obras, y como se puede comprobar a través de los dos argumentos detallados anteriormente, ambas películas no guardan ninguna semejanza más allá del título que comparten. Por todo esto, se establece que entre estos dos *films* no se produce ningún *remake* cinematográfico.

Por último, se debe incidir en dos obras que llevan el nombre de San Isidro Labrador en su título. En primer lugar, el director y guionista Sabino Antonio Micón estrena en 1922 la que será su ópera prima, una breve cinta titulada *Isidro Labrador*. Dicho trabajo se trata de una comedia silente, protagonizada por Manuel Alares, Felisa López y Antonio Palacios, con un metraje de 600 metros y rodada en blanco y negro. En lo que respecta a la historia filmada, los investigadores Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia (2000), autores del

libro *Madrid y el cine*, recogen las siguientes declaraciones del cineasta responsable del proyecto a estudio:

> No era la vida del santo, sino la historia jocosa de un señor, Isidro Labrador, que tenía relaciones con una chica. Estaban comiendo un pollo y al levantar la tapadera salta de la cazuela corriendo y sin plumas. Ya ve, éstos eran los trucos que hacían gracia en los veinte. Hoy sería una memez (p. 73).

Como se puede comprobar, Micón realiza una película cómica sin ninguna vinculación a la vida y obra del santo madrileño, alejando así la narración de los temas religiosos. Además, se ha podido comprobar que la brevedad de dicho metraje tampoco permitía un gran desarrollo argumental.

Por otro lado, en 1964, el director y guionista catalán Rafael J. Salvia estrena su nueva película titulada *Isidro, el labrador*. Esta cinta, un drama biográfico protagonizado por Javier Escrivá, María Mahor y Roberto Camardiel, basa su argumento en la vida del santo que da nombre a esta película, patrón de la ciudad de Madrid. En este sentido, se debe señalar que estos dos largometrajes no guardan ninguna semejanza argumental, ya que la primera de ellas no utiliza la figura de San Isidro en su narración. Así, esta tesis doctoral establece que entre ambas no se produce un *remake*.

En otro orden de cosas, se debe destacar que también existen más obras con títulos muy similares, pero cuyos argumentos son completamente diferencias. De este modo, se pueden señalar otros ejemplos como *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987) y *El bosque animado, sentirás su magia* (Ángel de la Cruz, Manolo Gómez, 2001); *Piso de soltero* (Alfonso Balcázar, 1964) y *Pisito de solteras* (Fernando Merino, 1974); o *Perros callejeros* (José Antonio de la Lama, 1977) y *Perras callejeras* (José Antonio de la Lama, 1985).

2. Películas protagonizadas por un mismo personaje, pero con distinta narración.

En este segundo epígrafe se profundizará en aquellas cintas que están protagonizadas por un mismo personaje, pero cuyas narraciones no guardan relación entre sí y, por tanto, no pueden ser consideradas *remakes* de personajes. Dentro de esta categoría se incidirá en obras

que muestran las aventuras de Don Quijote de la Mancha, el Zorro, Luis Candelas o Diego Corrientes, entre otros.

Atendiendo al famoso personaje cervantino conocido como Don Quijote de la Mancha, esta investigación ha contabilizado más de ochenta obras nacionales relacionadas con dicho personaje, sus aventuras o alguno de los acontecimientos clave que forman parte de la novela original. Cabe señalar que todas esas obras se han desarrollado a través de múltiples formatos, desde documentales hasta largometrajes, pasando por mediometrajes, cortometrajes o películas experimentales.

Por otro lado, y teniendo en cuenta los requisitos establecidos en la metodología de esta tesis doctoral, el número de cintas se reduce a tan sólo a cuatros películas: *Don Quijote de la Mancha* (Narciso Cuyás, 1908/1910), *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002) y *Honor de Caballería* (Albert Serra, 2006). Profundizando en ellas, se debe señalar que de la cinta de Narciso Cuyás no se conserva ninguna información, por lo que no ha podido ser estudiada ni comparada con el resto de obras. En lo que respecta a las otras tres obras, existen ciertas matizaciones que deben ser tenidas en cuenta.

En primer lugar, la cinta de 1948 es considerada una fidedigna adaptación de la novela de referencia, en la que Gil narra las aventuras y desventuras del personaje protagonista, desde sus comienzos hasta el último de sus días. En segundo lugar, y en lo que respecta a la película de 2002, esta obra es la continuación de una serie de televisión donde se narraron los acontecimientos que tienen lugar en el segundo libro del dramaturgo, por lo que tan sólo una parte de este *film* coincide con la primera cinta. Esto imposibilita que la película de 2002 pueda ser considerada un *remake* de la obra de 1948, ya que, a pesar de tener al mismo personaje protagonista, ambas muestran distintos acontecimientos que no guardan relación entre sí. Por último, y atendiendo al *film* de 2006, dicho metraje es una visión totalmente distinta a las detalladas anteriormente, pudiendo llegar a ser considerado como un *film* experimental en el que se muestra a un cansado don Quijote que camina, sin rumbo, junto a su escudero y sin más acción que sus diálogos.

Continuando los personajes a estudio en este epígrafe, se incidirá en el héroe enmascarado de origen norteamericano llamado El Zorro. Actualmente existen nueve

largometrajes nacionales[311] sobre las aventuras de este personaje, pero cada una de ellas muestra un historia distinta. De este modo, las diferencias narrativas, geográficas, temporales y estructurales de dichas obras impiden que puedan ser categorizados como *remakes*. En este sentido, podrían ser denominadas como saga, ya que mantienen al personaje protagonista, pero todo lo demás varía.

En lo que respecta a Luis Candelas y Diego Corrientes, dos famosos bandoleros de la España del siglo XVIII y XIX, actualmente cuentan con cuatro películas cada uno, donde se entremezcla la realidad y las leyendas que rodean a dichos personajes. En ellas, ambos bandoleros viven diversas aventuras, todas ellas diferentes entre sí y sin acontecimientos clave comunes. No obstante, el que compartan estructuras similares no es suficiente, a nivel argumental, para que las obras puedan ser consideradas *remakes*.

3. Obras que pueden ser *remakes*, pero de las que no existe suficiente información.

En este aparado se hará un repaso, breve y conciso, de todas aquellas obras originales y posteriores versiones que se han encontrado durante los trabajos de documentación de esta tesis doctoral, pero en las que no se ha podido profundizar debido a la escasa información conservada.

Baixant de la font del Gat

- Original: *Baixant de la font del Gat* (Ricardo de Baños, 1910)
- Primer *remake*: *Baixant de la font del Gat (La Marieta de l'ull viu, o La moza del cantar*) (José Amich i Bert, 1927)

El primer ejemplo de esto es la película *Baixant de la font del Gat* (1910), una cinta silente y rodada en blanco y negro que fue dirigida por el cineasta catalán Ricardo de Baños. Con respecto a esta obra, los datos son realmente escasos, ya que tan sólo se conoce que dicho *film* es una "versión de la canción popular catalana sobre una chica, Marieta, y un

[311] *La montaña sin ley* (Miguel Lluch, 1953), *La venganza del Zorro* (Joaquín Romero Marchent, 1962), *Cabalgando hacia la muerte* (Joaquín Romero Marchent, 1962), *Las tres espadas del Zorro* (Ricardo Blasco, 1963), *El Zorro cabalga otra vez* (Ricardo Blasco, 1965), *El Zorro justiciero* (Rafael Romero Marchent, 1969) , *La última aventura del zorro* (José Luis Merino, 1970) , *El Zorro de Monterrey* (José Luis Merino, 1971) y *El zorro, caballero de la justicia* (José Luis Merino, Luigi Capuano, 1971).

soldado que se enamoran" (Gasca, 1998, p. 54). En este sentido, compartiría el argumento de referencia con una película homónima dirigida por José Amich en 1927. Sin embargo, la información conservada de la obra de 1910 es claramente insuficiente y no permite realizar una comparación con la de 1927 en la que se pudiera determinar si se produce, o no, la práctica a estudio.

Flores silvestres

- Original: *Flores silvestres* (Constantino Domínguez y Antonio Labarta, 1926)
- Primer *remake*: *Flores silvestres* (José Ruiz Mirón, 1929)

Por otro lado, y en lo que respecta a estas dos nuevas obras a estudio, se debe señalar que ambas comparten un mismo título y basan su argumento en una novela homónima escrita por el padre Risco (s/f). Incidiendo en ellas, actualmente se conocen pequeños datos vinculados con sus fichas técnicas y se han encontrado breves artículos en la prensa de la época que informan de sus estrenos en la gran pantalla y de diversos aspectos artísticos de dichos metrajes. Sin embargo, y debido a que se desconoce por completo el argumento narrativo de estas dos películas, resulta imposible establecer si entre ambas se produce la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

Noche de reyes

- Original: *El regalo de reyes* (José Buchs, 1919)
- Primer *remake*: *Noche de reyes* (Luis Lucia, 1947)

En 1919, el director, guionista y actor santanderino José Buchs estrena su nuevo trabajo cinematográfico *El regalo de reyes*. Esta obra, una drama silente protagonizado por María Anaya, Carmen Jiménez y José Montenegro, basa su argumento en una zarzuela homónima escrita en 1906 por el dramaturgo alicantino Carlos Arniches y con música del maestro José Serrano. Profundizando en esta película, cabe señalar que los únicos datos vinculados a ella son los que corresponden con su ficha técnica. Sin embargo, no se tiene constancia de ninguna información relativa al argumento de dicha pieza, lo que imposibilita su posterior estudio. Por otro lado, el cineasta Luis Lucia en 1947 vuelve a llevar a la gran pantalla la historia narrada por la zarzuela de 1906. No obstante, y debido a la falta de

información sobre la cinta de 1919, esta investigación no puede afirmar que la película de Lucia sea un *remake* del metraje de Buchs.

El escándalo

- Original: *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943)
- Primer *remake*: *El escándalo* (Javier Setó, 1964)

Continuando con el estudio de las obras recogidas en este epígrafe, se debe incidir en la película *El escándalo*, un largometraje realizado por director y guionista catalán Javier Setó en 1964. Esta obra, un drama protagonizado por Julia Caba Alba, José Canalejas y Juan Cazalilla, basa su argumento en una novela homónima escrita por el andaluz Pedro Antonio de Alarcón en 1875. Con respecto a esta cinta, y a pesar de que su estreno se produce a mediados de los años 60, a día de hoy no se conoce su argumento. De hecho, los únicos de los que se tienen constancia son los detallados por el periodista Gabriel García Espina en el diario ABC (31/01/1964), en los que afirmó que la película de 1964 narraba "la historia de Fabián Conde, de sus amores y amoríos, de sus amigos Lázaro y Diego, del escándalo y del oscuro y apasionado y novelesco drama […] de don Pedro Antonio se hace presente otra vez en el cine" (p. 61).

Sin embargo, existe numerosa información sobre una cinta previa titulada *El escándalo* (1943), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y cuyo argumento también se basa en la novela de 1875. De este modo, y debido a la ausencia de información sobre el *film* de 1964, esta investigación no pude afirmar que se trate de un nuevo ejemplo de la práctica a estudio.

La hija del mar

- Original: *La hija del mar* (Adrià Gual, 1917)
- Primer *remake*: *La hija del mar* (José María Maristany, 1928)
- Segundo *remake*: *La hija del mar* (Antonio Mompet, 1953)

En lo que respecta a estas tres películas, se debe señalar que actualmente sólo existe información sobre la cinta de 1953 dirigida por Artonio Mompet y titulada *La hija del mar*. De este modo, se carece de información de los *films* de 1917 y 1928, tanto a nivel argumental

como técnico. Incluso, ciertos investigadores han llegado a poner en duda que el *film* de 1917 se llegase a realizar. No obstante, se conoce que las tres piezas basan su argumento en una obra teatral titulada *La filla del mar*[312] y escrita por el dramaturgo, político y poeta canario Ángel Guimerá en 1899. Como se puede comprobar, dicha información no resulta suficiente para establecer las posibles diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Por todo ello, esta investigación no puede establecer que produzca la práctica a estudio en esta tesis doctoral.

La fatalidad

- Original: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Narciso Cuyás, 1910[313])
- Primer *remake*: *La fatalidad* (Segundo de Chomón, 1910)
- Segundo *remake*: *La fuerza del destino* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1913)

Atendiendo a los *films* de Narciso Cuyás y Segundo de Chomón, ambas obras fueron estrenadas en 1910. Además, se debe señalar que existe una gran cantidad de información sobre estas dos obras, aunque no se conoce con exactitud la fecha de sus estrenos. Debido a ello, no se puede afirmar cuál de las dos es la obra original y cuál el *remake*.

La fuerza del destino

- Original: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Narciso Cuyás, 1910)
- Primer *remake*: *La fatalidad* (Segundo de Chomón, 1910)
- Segundo *remake*: *La fuerza del destino* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1913)

Prosiguiendo con estas tres películas, cabe destacar que el largometraje de Ricardo de Baños y Alberto Marro estrenado en 1913 carece por completo de información relativa a su realización, estreno y argumento. De hecho, el único dato que diferentes investigadores

[312] La traducción al castellano fue realizada por ingeniero y dramaturgo madrileño José de Echegaray.

[313] Existe una confusión sobre la fecha de estreno de esta película. Diversas fuentes consideran 1908 como el año en el que Cuyás llevó a la gran pantalla la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro escrita por el Duque de Rivas. Por otro lado, existen autores que defienden 1910 como año de estreno del *film*. Gracias a la revista *Arte y Cinematografía* (nº 3, 4 y 6) se puede asegurar que la obra de Narciso Cuyás no fue estrenada en 1908. Por su parte, el ejemplar nº 3 (25/10/1910), detalla como "próximo estreno" (p. 5) la película a estudio. Profundizando un poco más en este aspecto, los ejemplares 4 y 6 de la revista especializada *Arte y cinematografía*, publicados el 10/11/1910 y el 15/12/1910, respectivamente, contemplan entre su sección de "Estreno y Novedades" la obra producida por Iris Films, sin ningún calificativo de estreno inminente, por lo que se puede considerar ese margen temporal como la fecha de estreno del *film*. El número siguiente de esta revista especializada, el nº 7 (31/12/1910), ya no menciona la película de Cuyás entre sus estrenos. Por lo tanto, esta tesis doctoral defiende que la fecha de presentación de este *film* se encuentra entre los meses de noviembre o diciembre de 1910.

recogen es que esta película es una adaptación de la pieza teatral *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Duque de Rivas, 1835). En este sentido, esta cinta compartiría la misma base argumental que las películas de Narciso Cuyás y Segundo de Chomón. Sin embargo, no se puede afirmar que la película de 1913 sea un *remake* de las obra estrenadas en 1910 debido a la ausencia total de información sobre la misma.

Por último, esta investigación quiere dejar constancia de varias obras de las que actualmente tampoco existe información suficiente con la que poder incidir en ellas y, por lo tanto, no puede establecerse si son, o no, obras originales o *remakes* de otros largometrajes. A modo de ejemplo, se debe señalar cintas como *Bohemios* (Ricardo de Baños, 1905), *El pobre Valbuena* (Ignacio Coyne, 1907), *Amor andaluz* (Alberto Marro, 1914), *La Mesonera del Tormes* (Julio Roesset, José Buchs, 1919) o *Locura de amor* (Miguel Villar Toldán, 1926).

6. CONCLUSIONES

Las conclusiones se obtendrán a partir de las tres hipótesis planteadas al comienzo de esta tesis doctoral, así como del análisis de los resultados logrados gracias al análisis comparativo realizado. Además de la verificación de las hipótesis de partida, también se evaluarán los objetivos propuestos al inicio de esta investigación.

6.1 Verificación de la hipótesis

Hipótesis 1: **El *remake* es una práctica cinematográfica que es independiente a las tendencias de las producciones fílmicas españolas.**

Esta hipótesis ha quedado demostrada gracias a los datos cuantitativos obtenidos tras el estudio de los 144 *remakes* que conforman el *corpus* de esta tesis doctoral. En este sentido, y a modo de ejemplo ilustrativo, se debe destacar que el *remake* cinematográfico no sufrió ningún retroceso considerable durante la Guerra Civil española, un aspecto que lo diferencia a la tendencia general del cine español.

Por otro lado, en los últimos sesenta años, el *remake* español ha iniciado un progresivo descenso y, de hecho, en esta última década tan sólo se han producido cuatro. Como se puede comprobar, esto choca frontalmente con el aumento de la producción fílmica nacional.

Hipótesis 2: **El *remake* español, a pesar de que actualmente se encuentra en decadencia, ha sido una de las prácticas cinematográficas más importantes en la historia del cine nacional.**

Esta afirmación queda ratificada tras analizar las 255 películas a estudio, la cantidad de autores que se interesan por ella, la diversidad de géneros tratados y la repercusión en la prensa y el público de la época. Como se verá a lo largo de los objetivos que serán analizados a continuación, esta práctica cinematográfica nace tan sólo 15 años después de la primera película de ficción española, desarrollándose de forma paralela al cine nacional durante sus 106 años de historia y manteniéndose en práctica en todas las décadas. Profundizando en el actual descenso del número de *remakes*, se observa cómo esto está relacionado con los

cambios en el consumo de los espectadores, la aparición de nuevas plataformas y, especialmente, a los nuevos formatos audiovisuales.

Hipótesis 3: **Los *remakes* en los que se lleva a cabo una actualización temporal de la narración reflejan la evolución de la sociedad.**

A lo largo de este trabajo de investigación se ha estudiado la forma en la que estas nuevas versiones adaptan sus narraciones al presente, con el objetivo de actualizar las historias ya filmadas y atraer de nuevo al espectador a la gran pantalla. De este modo, el público se identifica más con los personajes, las tramas y los lugares donde se desarrolla el *film*. Así, como se profundizará en el objetivo número siete, se ha podido comprobar que numerosos *remakes* reflejan una clara evolución respecto a su obra original. En este sentido se han tenido en cuenta factores como el tratamiento de la homosexualidad en el cine, el rol de la mujer en la sociedad española, la libertad sexual, los avances tecnológicos o el impacto del fin la censura.

6.2 Evaluación de los objetivos

Al comienzo de esta tesis doctoral se formularon unos objetivos que han permitido verificar las hipótesis de partida. Corresponde, por tanto, evaluar el grado de cumplimiento de dichos objetivos y valorar los resultados obtenidos.

Objetivo principal

1. **Poner en valor el *remake* cinematográfico.**

El propósito de esta tesis doctoral es resaltar las cualidades y peculiaridades del *remake* cinematográfico. Para ello, se han establecido una serie de objetivos específicos que analizan los elementos que forman parte de esta práctica y permiten incidir en ella, tanto desde un punto de vista teórico como desde una perspectiva práctica. Además, se ha logrado reivindicar la importancia de esta praxis dentro de la industria cinematográfica nacional gracias a su largo recorrido histórico. En este sentido, se ha podido comprobar que el *remake* se ha ido desarrollando de forma paralela a la historia del cine español, comenzando tan sólo

15 años después del estreno de la primera película de ficción nacional y manteniéndose hasta la actualidad. Además, y como se detallará posteriormente, esta práctica cuenta con épocas de gran esplendor a lo largo de los más de 100 años de su historia, llegando a estrenarse 25 *remakes* en un mismo año; numerosos cineastas han recurrido a ella para versionar obras ya filmadas; un gran número de *remakes* han logrado el reconocimiento de crítica y público.

Igualmente, se ha podido conocer que esta práctica ha ido evolucionando a medida que lo hacía el séptimo arte, adaptándose a los cambios técnicos y a las necesidades de los espectadores. De tal modo, la llegada del sonido, el *remake* rápidamente incorporó dicha mejora en sus narraciones, al igual que ocurrió con el color o el desarrollo de nuevos recursos fílmicos. Por otro lado, se debe señalar que, al igual que todo el cine en general, esta práctica ha sufrido altibajos a lo largo de su historia. No obstante, y como se ha podido comprobar, la producción de *remakes* cinematográficos no se ve influida directamente por los acontecimientos sociales, políticos o culturales. De hecho, su realización no se interrumpe en ningún momento a lo largo de la historia nacional.

En otro orden de cosas, esta práctica cinematográfica ha sobrevivido a las adversidades, las malas críticas y la llegada de nuevas formas de consumir cine, manteniéndose en uso hasta el día de hoy. Sin embargo, las perspectivas de futuro de esta práctica a nivel nacional son inciertas, ya que durante la última década tan sólo se han estrenado cuatro *remakes* cinematográficos, siendo el segundo peor dato de su historia. No obstante, y ampliando el espectro a estudio, se debe señalar que el número de *remakes* sería mayor si se tuviese en cuenta las nuevas versiones realizadas a partir de obras originales extranjeras. En este sentido, y ante las nuevas corrientes cinematográficas, se puede afirmar que los *remakes* españoles de obras españolas han dejado de resultar atractivos y han sido desplazados por versiones de películas extranjeras, adaptándolas a la cultura, gustos y características de la sociedad española.

En definitiva, este estudio sobre el *remake* español ha permitido obtener numerosa información acerca de la práctica a estudio, sus cualidades, peculiaridades, evolución y desarrollo dentro de la historia del cine español. Todo ello lleva a confirmar la importancia de esta práctica en la industria cinematográfica nacional y el gran interés que ha despertado entre numerosos cineastas a lo largo de su desarrollo.

Objetivos específicos:

1. **Elaborar una contextualización teórica que analice todos los aspectos vinculados con el *remake* cinematográfico.**

En lo que respecta a este primer objetivo secundario, esta tesis doctoral comenzó su estudio profundizando, desde una perspectiva teórica, en todos aquellos elementos relacionados con el concepto a estudio. Así, se incidió en las diferentes definiciones de *remake*, las características propias de este tipo de cine, las diversas taxonomías que lo clasifican, los aspectos legales vinculados a él y se delimitaron las diferencias con otros conceptos cinematográficos que, por su parecido, pudieran generar cierta confusión terminológica.

A lo largo de este marco teórico, se ha podido comprobar que la gran mayoría de los estudios que profundizan en el *remake* cinematográfico proceden de investigadores internacionales. En este sentido, cabe señalar a autores como Michael B. Druxman (1975), Stuart Y. McDougal y Andrew Horton (1998), Jennifer Forrest y Leonard R. Koos (2002) y Constantine Verevis (2005), entre otros. Además, durante la redacción de esta tesis doctoral también se han estudiado diversas investigaciones procedentes de expertos europeos, mayoritariamente italianos y franceses, que analizan el *remake* desde múltiples puntos de vista. Algunos nombres vinculados a estas investigaciones son Federica Ballero (2010), Elisa Bussi y Delia Chiaro (1999), Pietro Piemontese (2000) o Raphäella Moine (2007). Sin embargo, y a diferencia del interés internacional por el estudio del *remake* cinematográfico, esta práctica no ha sido tratada en profundidad a nivel nacional, a excepción de puntuales referentes en la materia como Concepción Cascajosa (2006), Luis Carmona (2006) o Fernando De Cea (2014).

Por otro lado, y tras un estudio pormenorizado de todas estas obras académicas de referencia, se ha podido comprobar que existe cierta confusión terminológica entre los conceptos de *remake*, adaptación y versión. De hecho, hay una corriente académica que opta por evitar el término *remake* debido a su origen extranjero y también al carácter peyorativo que ha adquirido dicha práctica al asociarse a la falta de ideas o a los intereses económicos que se vinculan a ella. Sin embargo, se debe resaltar que existe una unanimidad en lo que respecta a las definiciones sobre el concepto a estudio, un tema que será tratado en

profundidad en los siguientes objetivos. Por otro lado, e incidiendo en aquellos conceptos fílmicos que pueden ser confundidos con la práctica a estudio, se debe afirmar que existe una delgada línea que separa el *remake* cinematógrafo respecto a otros términos como pueden ser el *reboot* o el *revival*. En este sentido, y aunque exista cierta confusión en su uso cotidiano, esta tesis ha profundizado en el estudio de sus diferencias para aportar una clarificación terminológica.

Continuando con este primer objetivo, también se ha profundizado en las diversas tipologías que clasifican el *remake* cinematográfico. Así, y a lo largo de esta investigación, se han analizado nueve categorizaciones diferentes que estudian la práctica a tratar desde heterogéneos puntos de vista como la nacionalidad de obra base en contraposición a la del *remake* o la relación existente entre una obra literaria de referencia, la pieza original y el *remake*. Con respecto a estas categorías, se ha podido comprobar que cada investigador profundiza en la práctica a estudio desde distintos ángulos, incidiendo en aquellos elementos que considera más importantes y excluyendo otros que son secundarios para su estudio. Así, hay desde expertos que dividen el *remake* cinematográfico en dos grandes grupos a otros que consideran que existen 15 tipos distintos. En definitiva, se ha comprobado que el *remake* es una práctica cinematográfica que cuenta con múltiples variantes y numerosos enfoques.

En otro orden de cosas, esta tesis doctoral también ha incidido en los motivos por los que se realiza la práctica a estudio y los ha resumido en personales, económicos, técnicos y externos. De este modo, una nueva versión fílmica de una obra ya existente puede deberse tan sólo a uno de estos motivos o a varios. Cabe señalar que esta clasificación es personal y se obtuvo tras el estudio, consulta y análisis de una gran cantidad de información. Por otro lado, el marco teórico también cuenta con un apartado legal vinculado a la práctica a estudio. En él se analiza el *remake* desde un ámbito legislativo, se detallan los artículos de la Ley de Propiedad Intelectual que afectan a dicho concepto, las interpretaciones que puede realizarse de dicha ley y diferentes peculiaridades que se producen dentro de este ámbito. Así, y tras el estudio de los matices legales del *remake*, se ha podido comprobar que esta práctica cinematográfica es una obra derivada, ya que para que se produzca una nueva versión debe existir una modificación de la obra preexistente.

En definitiva, con este primer objetivo se han fijado las bases teóricas de la práctica a estudio, mostrado la unanimidad a la hora de definir qué es un *remake* y plasmado las

diferencias existentes entre las taxonomías recogidas en esta tesis doctoral, los distintos puntos de vista a la hora de tratar esta práctica y las razones por las que se lleva a cabo un *remake* cinematográfico.

2. **Profundizar en el concepto de *remake*. Definir y delimitar las características básicas de la práctica a estudio y los motivos de su realización.**

Ahondando en el término a estudio, y tomando como referencias las diversas definiciones analizadas en esta tesis doctoral, se ha podido comprobar que existe una unanimidad a la hora de concretar qué es un *remake* cinematográfico. En dichas definiciones se suelen utilizar palabras como "nueva versión", "adaptación", "nueva película", "volver a hacer", "reelaboración" o "actualización" para estudiar esta práctica fílmica. Sin embargo, y profundizando en las divergencias, cabe destacar que no existe un consenso en torno a si el *remake* puede aplicarse a otros ámbitos artísticos o si éste pertenece en exclusiva al terreno cinematográfico.

Una vez recogidas las definiciones de otros investigadores acerca del concepto de *remake*, esta tesis doctoral ha definido, de forma personal, la práctica a estudio. Para ello, se han tenido en cuenta las características base que debe tener una película para ser considerada un *remake*. En este sentido, esta tesis doctoral ha definido *remake* como la práctica cinematográfica que consiste en la creación de una nueva obra al cambiar o actualizar el argumento de otra obra original, debiendo existir siempre una serie de semejanzas reconocibles entre ellas. De este modo, se ha establecido que para que una película sea considerada un *remake* debe cumplir dos premisas: que se base en una obra fílmica anterior y que guarde con ella ciertos elementos comunes. Siguiendo dicho criterio, esta investigación defiende que para que se produzca un *remake,* ambas obras deben mantenerse en el terreno cinematográfico, una de estas películas debe haberse realizado antes que la otra y entre ellas deben mantenerse semejanzas reconocibles. Dichos elementos comunes pueden ser la estructura narrativa, los acontecimientos clave, el hecho histórico en el que están basadas o los personajes esenciales de la narración.

3. **Fijar un listado completo y detallado de todos los *remakes* cinematográficos españoles.**

Una de las principales aportaciones de esta tesis doctoral ha sido realizar un registro de las obras del cine español que deben ser consideradas como *remake*. No obstante, y debido a la amplitud de la industria cinematográfica nacional, esta investigación estableció determinados criterios de análisis que delimitasen el campo a estudio de una forma sistemática y coherente. De este modo, y fijadas dichas pautas, se realizó una exhaustiva búsqueda bibliográfica en la que se pudo constatar que no existía ningún estudio académico previo que recogiera dicha información. Así, esta investigación tuvo que acudir a numerosas enciclopedias del cine, diccionarios fílmicos, bases de datos *online*, revistas especializadas, libros sobre adaptaciones y versiones cinematográficas, etc.

Con todo el material recogido, se estableció un listado provisional formado por 350 películas, en el que se recogieron todo tipo de obras que, *a priori*, cumplían con las premisas detalladas anteriormente. A continuación, esta tesis doctoral analizó en profundidad todas las obras recogidas anteriormente y pudo comprobar que no todas cumplían las pautas establecidas, llegando a eliminarse casi 100 cintas. Así, y tras un arduo trabajo de análisis se estableció un listado definitivo de 255 películas, entre obras originales y *remakes*, a estudio en esta investigación. Dichas piezas cinematográficas forman el *corpus* sobre el que se basa esta tesis doctoral y que han sido recogidas en el apartado de anexos, con el objetivo de facilitar su consulta.

Posteriormente, y una vez detalladas todas las obras a estudio, el siguiente paso fue localizar los ejemplares de las mismas, con el objetivo de realizar un visionado directo y poder comparar ambas narraciones. No obstante, se debe señalar que actualmente no se conservan ejemplares de todas las obras a estudio, lo que dificultó, y en ciertas ocasiones imposibilitó, su análisis. En este sentido, y gracias a la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional Española, repositorios digitales, videoclubs *online* y a las colecciones privadas se pudo acceder a gran parte del material a tratar en esta investigación.

Finalizado el visionado de las obras, a continuación se analizó y comparó cada *remake* a estudio con la obra original. Mientras, en el caso de las segundas y sucesivas versiones, la última obra era cotejada, una a una, con todas las películas anteriores. Así, se

establecieron un total de 144 *remakes*, de los cuales 111 son primeros *remakes*, 25 segundos, 7 terceros y tan sólo hay un cuarto *remake*.

A través de estos datos, se puede observar que los cineastas españoles no dudan a la hora de recuperar una historia ya filmada y llevarla de nuevo a la gran pantalla. Estos primeros *remakes* buscan repetir un éxito pasado, mejorando la obra ya existente o aportando un nuevo enfoque a la narración. Sin embargo, y en lo que respecta a los segundos, terceros y sucesivos *remakes*, el número de realizadores que deciden llevar por segunda vez a la gran pantalla una película original ya filmada desciende drásticamente. Esto se acentúa con los terceros, cuartos y sucesivos *remakes*, ya que su realización es casi inexistente.

En este sentido, el único cuarto *remake* en la historia del cine español es la película *Carmen* (2003) de Vicente Aranda. Este drama romántico, basado en la famosa historia del dramaturgo francés Prosper Mérimée, llega a la gran pantalla 68 años después de la primera adaptación realizada por Florián Rey en 1938.

Una vez detalladas las obras a estudio, esta investigación ha querido incidir en la forma en la que fueron abordadas y en los resultados obtenidos. Así, y como se ha comentado anteriormente, esta tesis doctoral ha estudiado 255 películas en 144 análisis. Esto se debe a que la obra original y el primer *remake* se estudian de manera conjunta para establecer las diferencias y semejanzas entre la nueva versión y la obra original.

Continuando con las conclusiones obtenidas tras la realización de este listado, y en lo que respecta a los directores de estas obras, se debe señalar que el *remake* es una práctica que ha interesado especialmente a ciertos directores de la industria cinematográfica nacional. Incidiendo en los resultados obtenidos, se ha podido comprobar que los cineastas Rafael Gil y Juan de Orduña son los realizadores españoles que más *remakes* han estrenado en la historia del cine nacional con un total de 8 obras cada uno. En este sentido, Gil realiza su primer *remake* en 1948 con la película *Currito de la Cruz*, para posteriormente abordar distintos géneros y situaciones dentro de sus trabajos como en *¡Es mi hombre!* (1966), *El hombre que se quiso matar* (1966) o *La duda* (1972). En lo que respecta a Juan de Orduña, este cineasta madrileño estrena en 1948 su primer *remake*, un drama amoroso titulado *Locura de amor*. Posteriormente, el director no dudó en presentar una amplia variedad de obras como *Agustina de Aragón* (1950), *Nobleza baturra* (1965), *Bohemios* (1969) o *La tonta del bote* (1970). Por

otro lado, esta investigación también ha querido señalar el trabajo de José Buchs, Florián Rey y Mariano Ozores, directores que realizaron 6, 5 y 4 *remakes*, respectivamente.

Continuando con el papel de los directores en la práctica a estudio, esta investigación ha querido profundizar en los fenómenos cinematográficos del *autoremake* y de los *remakes* que surgen a partir de cortometrajes. Así, e incidiendo en el primer concepto, se debe señalar que estas obras son *remakes* que han sido llevados a cabo por los mismos realizadores que dirigieron la cinta original. En lo que respecta al listado a estudio, se han localizado 24 *autoremakes* nacionales, entre los que se encuentran obras como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), *Los caballeros del botón de ancla* (Ramón Torrado, 1974) y *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970), entre otros. En este sentido, y analizando los *autoremakes* recogidos en este análisis, se puede comprobar que la gran mayoría de cineastas actualizan y mejoran su obra original con el objetivo de repetir el éxito cosechado con la cinta base.

En lo que respecta a los *remakes* que surgen a partir de un cortometraje, se debe señalar que esta categoría está basada en la clasificación que la investigadora Linda Seger realiza de la práctica a estudio en esta investigación. Este nuevo enfoque, profundiza en aquellas obras basadas en un cortometraje previo que, tras ser llevado a la gran pantalla, amplían sus tramas, incorporan nuevos personajes y complementan su historia. Así, se han localizado las obras *El vivo retrato* (Mario Menéndez, 1986), *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2010), *321 días en Michigan* (Enrique García, 2014) y *El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 2001).

En definitiva, la realización de este listado cinematográfico ha permitido conocer en profundidad, y desde múltiples enfoques teóricos, la práctica a estudio en esta investigación. A través de él, se han detallado los directores que más *remakes* han realizado a lo largo de la historia del cine nacional, el número total de nuevas versiones estrenadas en España a lo largo de los más de 120 años de historia del cine, el interés de los cineastas nacionales por llevar de nuevo a la gran pantalla una historia ya filmada y lo inusual que son los terceros y cuartos *remakes*.

4. Desarrollar una clasificación propia del *remake* cinematográfico.

La idea de elaborar una clasificación propia para el estudio del *remake* cinematográfico nace de la necesidad de aportar un nuevo enfoque al estudio de esta práctica centrado en la fidelidad argumental existente entre la obra y su *remake*. No obstante, y antes de llevar a cabo dicha taxonomía, esta tesis doctoral estudió nueve clasificaciones con enfoques teóricos y resultados diferentes. Así, se tuvieron en cuenta las categorizaciones elaboradas por Concepción Cascajosa, Federico Ballero, Lucía Litjmaer, Linda Seger, Michael B. Druxman, Harvey R. Greenberg, Robert Eberwein, Daniel Protopopoff y Thomas M. Leitch. En este sentido, cabe señalar que todos los autores entienden el *remake* cinematográfico como una práctica compleja y a partir de ahí, cada uno la aborda desde un punto de vista diferente.

Incidiendo en el estudio de estas taxonomías, existe una gran variedad en cuanto a la forma en la que se profundiza en el *remake* cinematográfico por parte de dichos investigadores. Así, algunos lo categorizan hasta en 15 tipos distintos, como es el caso de Robert Eberwein, mientras que otros, como Concepción Cascajosa, dividen la praxis a estudio en tan sólo dos grandes categorías. Sin embargo, cabe señalar que la mayoría de autores optan por clasificar esta práctica a través de tres o cuatro tipos diferentes. Continuando con estas taxonomías, y profundizando en los enfoques aplicados en ellas, estos investigadores categorizan el *remake* cinematográfico teniendo en cuenta aspectos como el espacio temporal existente entre las películas, las revisiones de la industria fílmica, el lugar de producción y la relación entre la obra de referencia, la película original y el *remake.* Entre ellas se deben señalar las versiones temporales y espaciales de Concepción Cascajosa; los *remakes* disfrazados, directos o no-*remakes* establecidos por Michael B. Druxman; o las readaptaciones, actualizaciones, homenajes o verdaderos *remakes* descritos por Thomas M. Leitch.

Por otro lado, en lo que respecta a la clasificación propia del *remake*, esta investigación tomó como punto de partida una de las características básicas de esta práctica, un matiz esencial a la hora de estudiar el *remake* en el cine y que no se había contemplado hasta el momento, creándose una nueva tipología teniendo en cuenta el grado de fidelidad existente entre la nueva versión y la obra original. En este sentido, el criterio que determina el tipo de *remake* se basa en las similitudes y las diferencias entre ambas piezas. Incidiendo en

esta nueva sistematización, cabe señalar que la práctica a estudio se divide en tres grandes categorías (puro, semipuro y libre), que a su vez se dividen en pequeñas subcategorías que abordan todas las variables existentes dentro de esta praxis. De este modo, se puede señalar como ejemplo el *remake* semipuro de ampliación, de actualización temporal, de perspectiva de autor o el *remake* libre de base argumental, acontecimientos histórico o hecho histórico. Además, y como se ha detallado en el apartado correspondiente, un *remake* puede pertenecer a varias categorías, ya que la práctica permite dicha ambigüedad.

En otro orden de cosas, dicha clasificación fue aplicada a 186 *films* españoles. Atendiendo a esta cifra, se debe aclarar que en este apartado no sólo se analizan las diferencias y semejanzas existentes entre el último *remake* y la obra original, sino que también se compara la nueva versión con todas las anteriores y las coteja dando como resultado distintos tipos de *remakes*. Observando que el número obtenido a lo largo de estas comparaciones detalladas es de 186. Por ejemplo, la película *El abuelo* (1998) de José Luis Garci, tercera adaptación cinematográfica de la novela homónima escrita por Pérez Galdós en 1897, es comparada, en primer lugar, con la cinta original de 1916 dirigida por Domènec Ceret y titulada *La duda*. En segundo lugar, el *film* de 1998 es cotejado con la obra *El abuelo* (1972) de José Buchs y, posteriormente, con *La duda* (1972) de Rafael Gil. En este caso, la cinta de 1998 es un *remake* libre de base argumental con respecto a la película original, pero en cambio, la comparación entre la obra de 1998 y la película de 1925 se demuestra que entre ellas se produce un *remake* semipuro de ampliación y actualización técnica. Por último, y tras cotejar las últimas dos obras se observa que se trata de un *remake* semipuro de ampliación.

Continuando con la clasificación, se debe aclarar que 16 de estas obras no han podido ser incluidas en ninguna de las categorías detalladas anteriormente. Esto se debe a que no se conserva suficiente información como para poder profundizar en las semejanzas y diferencias respecto a la cinta original. En este sentido, los datos recuperados sí permiten considerarlas *remakes*, pero no se puede ahondar más en su análisis. Continuando con el proceso de clasificación detallado anteriormente, todos estos *remakes* han sido estudiados y agrupados teniendo en cuenta la fidelidad que mantienen con la obra original.

Atendiendo a los resultados obtenidos tras analizar las obras que componen el *corpus* de esta tesis doctoral, se ha podido comprobar que el 61’1% (104 de 170) son *remakes* semipuros, el 29’4% (50 de 170) son *remakes* libre y el 9’4% (16 de 170) son *remakes*

puros. Analizando estos datos, se constata que existe una clara tendencia de los cineastas españoles hacia el *remake* semipuro, interesándose así por recuperar una historia ya filmada pero introduciendo ciertas modificaciones, ya sean de ampliación, actualización o cambios en el argumento. Así, este tipo de *remakes* guardan una gran relación con la historia original, pero no son una copia plano a plano de la pieza base.

Siguiendo con la clasificación, la segunda opción son los *remakes* libres. Es decir, aquellos que tienen una vinculación con la obra original, pero también grandes diferencias. No obstante, ambas mantienen elementos comunes como el argumento, la estructura narrativa o los acontecimientos clave.

Por último, con un 9'4% de las obras a estudio están las versiones puras. En este sentido, se trata de un tipo de *remake* que deja poco margen a la creatividad, ya que debe asemejarse con una gran fidelidad a la obra original. En este sentido, se debe señalar que dicho tipo de obras suelen ser *autoremakes*. Es decir, *remakes* que realizan los mismos directores que llevaron a cabo la cinta original con el objetivo de mejorar, ya sea técnica o narrativamente, el trabajo anterior. Además, en este tipo de *remakes* también se pueden encontrar las versiones que se realizan a modo de homenaje.

Antes de continuar con el análisis de los resultados obtenidos, se constata que los *remakes* son una práctica cinematográfica con muchos matices. De hecho, se ha podido comprobar que la gran mayoría de obras a estudio en esta tesis doctoral pertenecen a varios subtipos.

En lo referente a la categoría de *remakes* libres, cabe destacar que el 80% (40 de 50) son versiones libres de base argumental, el 14% (7 de 50) son de personaje histórico y el 6% (3 de 50) son de acontecimiento o hecho histórico. En este sentido, y analizando dichos datos, se puede comprobar que la gran mayoría de *remakes* libres estudiados en esta tesis doctoral son de base argumental. De este modo, dichas obras mantienen la estructura narrativa de la obra original, pero desarrollan una nueva historia a partir de ella.

En lo que respecta a los *remakes* semipuros, el tipo de *remakes* más común dentro de la historia de esta práctica en la industria nacional, se ha podido comprobar que el 58'6% (61 de 104) de esas obras son de ampliación, el 46'1% (48 de 104) de actualización técnica, el

15’3 (16 de 104) de perspectiva de autor, el 13’4% (14 de 104) de actualización temporal y el 5’7% (5 de 104) de montaje. Como se observa, la gran mayoría de cineastas que realizan un *remake* semipuro de una obra ya filmada optan por respetar el sentido de la obra original y ampliar su contenido al introducir nuevas escenas, situaciones, tramas o personajes.

Otro de los subtipos de *remakes* semipuros con mayor peso es el de actualización técnica. En este sentido, se constata el gran interés que existe por realizar nuevas versiones cinematográficas que mejoren la calidad visual, sonora y estética de la pieza base, al incorporar el color, el sonido o nuevos recursos cinematográficos. Por otro lado, el *remake* semipuro de perspectiva de autor recoge todas aquellas versiones que mantienen una gran fidelidad con la obra de referencia, pero en las que el director aporta pequeñas modificaciones personales. Finalmente, se encuentra el *remake* semipuro de actualización temporal y el de montaje, dos subcategorías que hacen referencia a las actualizaciones que sufren los argumentos en cuanto a la sociedad y al modo en el que se narran las obras, respectivamente.

En definitiva, esta tesis doctoral ha querido dejar constancia de las tres subcategorías que tienen mayor presencia, en términos totales, a lo largo de toda la historia del séptimo arte nacional. Así, los subtipos con mayor recorrido son el *remake* semipuro de ampliación con un 35’8% (61 de 170 obras), el *remake* semipuro de actualización técnica con un 28’2% (48 de 170) y el *remake* libre de base argumental con 23’5% (40 de 170). Atendiendo a los datos recogidos anteriormente, se puede comprobar el interés de los cineastas por respetar la base argumental, pero ampliando sus tramas e incorporando nuevas técnicas cinematográficas. Con esto, buscan diferenciarse de la pieza de referencia y aumentar la calidad de estas nuevas versiones. Por último, los *remakes* libres de base argumental son un tipo de versiones en las que, manteniendo una cierta semejanza respecto a la narración original, los cineastas tienen una mayor libertad creativa.

5. **Analizar la evolución de la práctica a estudio a lo largo de la historia del séptimo arte nacional.**

A través de este nuevo objetivo se ha realizado un repaso de las principales conclusiones obtenidas sobre la evolución del *remake* cinematográfico a lo largo de la

historia del cine español. En este sentido, se ha podido conocer el comportamiento de esta práctica fílmica y su desarrollo a lo largo de los años.

A partir de los datos obtenidos, esta tesis doctoral establece que el *remake* cinematográfico nacional nace en 1913 con la película *Lucha de corazones* de Joan M. Codina. Esta cinta es una nueva versión cinematográfica de la pieza original *María Rosa* (Fructuoso Gelabert, 1908). Ambas son piezas silentes, basadas en una obra de teatro común, categorizadas dentro del género dramático y rodadas en blanco y negro. Además, dichos *films* utilizan un esquema argumental idéntico que tan sólo difiere en su desenlace. Por otro lado, cabe señalar que esta investigación encontró otras versiones de obras ya filmadas estrenadas en la década de los años 10. No obstante, y debido a la ausencia de información y de ejemplares conservados, no se pudo confirmar con total exactitud de que se trataran de *remakes*.

Como se ha podido comprobar, el *remake* nace tan sólo 15 años después del estreno de la primera película de ficción nacional, lo que confirma que es una práctica cinematográfica antigua y que se ha ido desarrollando, de forma paralela, al séptimo arte español. Por lo tanto, se debe señalar que dicha praxis cuenta con 106 años de historia y un total de 144 *remakes*.

Continuando con el estudio de esta práctica, se debe incidir en que el *remake* crece y se desarrolla de forma paulatina a lo largo de sus primeras décadas. Así, el número de *remakes* aumenta de forma progresiva hasta llegar a los años 50, momento cumbre de esta práctica. Analizando estas cinco primeras décadas se constata que el número de *remakes* aumenta de una única obra en los años 10 hasta 25 en la década de los 50. En este sentido, los 20 cuentan con 8 obras, los 30 con 15 y los 40 con 16, confirmando el aumento progresivo de dicha praxis en la industria cinematográfica nacional y el interés que despierta en el público de la época.

En estas cinco décadas, tan sólo 5 de las 65 películas estrenadas son *remakes* de obras ya filmadas cuyo argumento no se basan en una novela, obra de teatro, zarzuela, sainete o poemas, que son los referentes literarios más utilizados. En este sentido, dichos primeros *remakes* también pueden ser considerados adaptaciones, ya que su base argumental es una pieza literaria previa.

Durante estas cinco primeras décadas de crecimiento, el *remake* se desarrolla de forma intermitente, ya que no se estrenan *remakes* todos los años, sino que aparecen de forma puntual a lo largo de las décadas. Se han observado años con un gran número de *remakes*, como es el caso de 1925 con tres obras, 1935 con seis, 1940 con cuatro o 1956 con seis *remakes* estrenados todos ese mismo año.

Por otro lado, durante las cinco primeras décadas de esta práctica tan sólo se estrenan 10 segundos *remakes*, 2 en los años 30, 2 en los 40 y 6 en los 50. Atendiendo a dichas obras, se ha podido comprobar que la película *Carceleras* (1932) de José Buchs es la primera película que cuenta con dos versiones anteriores, en 1910 y 1922, respectivamente.

En lo que respecta a la temática de estas obras, se ha podido observar una gran variedad de géneros cinematográficos, donde prevalece el drama y la comedia. Además, estos primeros *remakes* están enfocados a un cine costumbrista, rural y, en la mayoría de las ocasiones, estereotipado. Así, las tramas principales de estas obras son historia de amor y desamor, diferencias entre clases sociales y una gran presencia de los tópicos típicos asociados a Andalucía.

Por otro lado, en cuanto a los motivos por los que se han llevado a cabo los *remakes* a estudio, se debe apuntar a que la realización de estas nuevas versiones suelen estar vinculadas con la evolución tecnológica. Así, uno de los primeros motivos es la mejora de la calidad respecto a la obra original. Esto se ve reflejado en la incorporación del sonido que tiene lugar en todos los *remakes* estrenados en la década de los años 20. Otro motivo reseñable es el rápido deterioro de los materiales fílmicos, lo que provocaba que muchas de las obras filmadas a finales de 1900 o principios de 1910 no pudieran volver a ser vistas. Por otra parte, y con el desarrollo del séptimo arte, el cine cambia, el consumo aumenta y las películas cuentan con una mayor duración, lo que incentiva a que las nuevas cintas cuenten con tramas más cuidadas. En este sentido, los cambios técnicos y de estructura de los *films* también motivan a los cineastas a recuperar obras ya filmadas y adaptarlas a las necesidades descritas anteriormente. Posteriormente, la llegada del color también permite que se retomen narraciones pasadas en las que se incorpora dicha mejora técnica.

Como se ha comentado anteriormente, los años 50 es la década en la que más *remakes* se estrenan (19 primeros *remakes* y 6 segundos). Este auge es debido al aumento de las

segundas versiones y las grandes mejoras técnicas aparecidas. Con estas obras, los cineastas buscan recuperar éxitos pasados y adecuar al presente las historias ya filmadas. Además, siguiendo la tendencia histórica, la gran mayoría de las obras a estudio basan sus argumentos en piezas literarias.

A partir de los años 50, comienza un lento, pero progresivo, descenso del número de *remakes* que se estrenan en las nuevas décadas del cine español, pasando de 25 en los años 50 a 4 en la actualidad. Las nuevas versiones se distribuyen de la siguiente manera: 23 *remakes* en los años 60, 20 en los 70, 14 en los 80, 9 en los 90 y 9 en los 2000. Sin embargo, y en lo que respecta a los segundos, terceros y cuartos *remakes*, aumentan su presencia en estas décadas, llegando a estrenarse quince segundos *remakes*, siete terceros y un cuarto.

Ese descenso del número de *remakes* es debido a que los gustos cinematográficos de los espectadores han cambiado y al deseo de los cineastas por nuevas historias que relegan al *remake* a un segundo plano. Además, y con el paso del tiempo, se cambia la forma en la que se consumen los largometrajes y aparecen nuevas plataformas que obligan a la industria a volverse más competitiva. Además, las temáticas que interesaban al público de los años 30 o 40, no tienen nada que ver con los gustos de las décadas siguientes. A modo de ejemplo, el costumbrismo andaluz, los contrabandistas o el folclore dejan paso al cine negro, los *thrillers* o las comedias de enredos.

En otro orden de cosas, se mantiene la tendencia de que la gran mayoría de los *remakes* basan su argumento en una pieza literaria de referencia, mientras que tan sólo 17 de las 78 obras que se estrenan en estas décadas cuentan con un argumento original. Como se puede observar, el número de *remakes* de obras sin base literaria aumenta, pero continúa siendo muy bajo si se compara con los *films* que se basan en novelas, obras de teatro o zarzuelas.

En definitiva, y como se puede observar, esta práctica cinematográfica tiene una clara tendencia a perder fuerza, habiéndose agravado en los últimos años. De hecho, en esta última década tan sólo se han estrenado cuatro *remakes,* siendo el último la película *1898: Los últimos de Filipinas* dirigida por Salvador Calvo en 2017. Por todo lo anterior se puede afirmar que el *remake* cinematográfico español es una práctica en desuso. Sin embargo, se

debe añadir que en los últimos años se ha detectado un nuevo interés de los cineastas nacionales por llevar de nuevo a la gran pantalla obras de origen extranjero.

6. **Profundizar en el conocimientos del séptimo arte español a través de las películas a estudio.**

Tras el estudio pormenorizado de la historia del *remake* cinematográfico español, esta tesis doctoral ha podido comprobar que, a pesar de que existen un gran número de investigadores que estudian y analizan las primeras décadas del cine nacional, dichas informaciones suelen ser escasas, poco precisas y en algunas ocasiones dudosas. Esto se debe a la pérdida, en numerosas ocasiones, del material filmado. Dichas inexactitudes o ausencias de información también se encuentran en otras décadas de la historia del *remake* cinematográfico español. De hecho, existen numerosas películas que actualmente están desaparecidas. No obstante, y a pesar de todos estos obstáculos, esta tesis doctoral ha encontrado sinopsis de obras desaparecidas y ha aclarado ciertas dudas con respecto a datos puntuales vinculados a la historia del cine nacional. A continuación, se hará un breve repaso a los descubrimientos sobre la historia del cine español que aporta esta investigación.

Se ha logrado detallar, gracias a un arduo trabajo hemerográfico, que la primera adaptación cinematográfica de la pieza teatral de Don Juan Tenorio dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro data de 1910 y no de 1908 como defendían en otros estudios. Gracias a diversas informaciones de la prensa de la época, se pudo confirmar que no existía una obra de 1908, y que todas las informaciones al respecto eran sobre un mismo *film* de 1910. Por otro lado, esta investigación ha logrado detallar el resumen argumental de la película *La duda* del cineasta Domènec Ceret estrenada en 1916, gracias a una sinopsis encontrada en el Repositorio Digital de la Filmoteca de Cataluña y procedente de la propia productora de la obra. Esta información ha ayudado a conocer que la primera adaptación cinematográfica de la famosa novela *El abuelo* (1897) de Benito Pérez Galdós es una versión libérrima del texto de referencia.

Prosiguiendo con dichos descubrimientos, esta tesis doctoral ha podido determinar, a través de la prensa especializada de la época, que el cineasta encargado de la película *La hija de Juan Simón* (1935) es, en exclusiva, José L. Sáenz de Heredia y no Nemesio M. Sobrevila, como detallaban ciertas investigaciones. Además, también se ha podido establecer, mediante

unas declaraciones del propio responsable de la obra, que Edgar Neville fue el director de la obra *Santa Rogelia* (1940) y no Roberto de Ribón. Así, también se ha podido comprobar que fue el cineasta Luis Marquina el director de la obra *Don Quintín, el amargao* (1935), y no Luis Buñuel, gracias a una afirmaciones de éste último. Por último, esta investigación atribuye la autoría, en exclusiva, del *film El alcalde de Zalamea* (1914) a Adrià Gual y excluye a Juan Solà Mestres, basándose en la prensa de la época.

En otro orden de cosas, esta tesis doctoral también ha estudiado las obras literarias de referencia de varias películas. Así, y gracias a la prensa de la época, se ha podido determinar que la película *El señor Esteve* (Lucas Argilés, 1929) basa su historia en una novela escrita por el dramaturgo barcelonés Santiago Rusiñol, un dato sobre el que no existía tal confirmación. En esta misma línea, la película *Sor Angélica* (1939) dirigida por Francisco Gargallo no basa su argumento en la obra de teatro homónima escrita por el propio cineasta varios años antes, sino en otro argumento original creado por éste.

En lo que respecta a los materiales conservados de las obras a estudio, esta investigación ha podido tener acceso, a través de repositorios digitales, a múltiples fotogramas vinculados a las obras a estudio. Incluso, se han podido visionar imágenes de obras completamente desaparecidas, pero que estaban publicadas en artículos de prensa, reportajes o entrevistas. Así, para esta tesis doctoral se ha podido visionar planos puntales de la película *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1911) o *Bohemios* (Ricardo de Baños, 1905), entre otros.

En definitiva, y como se ha detallado a lo largo de este epígrafe, la historia del cine español y, por ende, también la historia del *remake* cinematográfico nacional cuentan con periodos de tiempo que están muy documentados, mientras que en otros existen grandes vacíos de información que dificultan su estudio. Poco a poco, se ha ido recuperando materiales o se han conseguido testimonios que han facilitado esclarecer ciertas incógnitas. No obstante, todavía queda mucho trabajo por hacer, buscando nuevas informaciones, contrastando las ya detalladas y ayudando a esclarecer aquellos datos dudosos. Tras un arduo trabajo de documentación e investigación sobre la historia del *remake* cinematográfico español, esta investigación ha podido aclarar ciertas confusiones existentes y ha logrado encontrar información de varias películas totalmente perdidas.

7. **Incidir en la evolución política, cultural e histórica de la sociedad española a través del *remake*.**

Antes de profundizar en este nuevo objetivo, se debe remarcar que no todos los *remakes* cinematográficos muestran una clara evolución social, política y cultural respecto a la obra original. Esto se debe a que no todas las nuevas versiones se desarrollan en el momento en el que son filmadas, por lo que no todas las historias adecúan su narración a su época. En este sentido, aquellas obras originales y sus respectivos *remakes* que transcurren en un mismo contexto histórico no recogen dicha evolución. Sin embargo, sí se pueden encontrar diferencias relacionadas con la forma en la que se narra dicho argumento. Así, los planteamientos evolucionan a la par que la sociedad y, como consecuencia de ello, puede haber dos películas con el mismo argumento y situadas en un mismo contexto histórico, pero narradas de distinta manera. De este modo, el *remake* puede incorporar un enfoque distinto del papel de la mujer, desnudos, violencia u otros elementos que en el pasado habían sido impensables.

En lo que respecta a la homosexualidad, se puede afirmar que ha sido un tema obviado y censurado durante gran parte de la historia del cine nacional y que cuando se empezó a tratar se hizo a través de estereotipos que rozan la caricatura. Cabe destacar que la gran mayoría de personajes LGTBI de las películas analizadas eran hombre gays, vinculados al mundo de la peluquería, moda o la noche y que normalmente eran encasillados como personajes graciosos, divertidos y con mucha pluma. Uno de los ejemplos en los que mejor se aborda dicho tema es la película *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), un *remake* de una cinta titulada de igual forma y dirigida por Francisco Pérez –Dolz en 1963. En la pieza original ambientada en los primeros años de la década de los 60 se deja entrever, de manera superficial, la existencia de una relación entre dos hombres. De hecho, esto sólo se intuye a través de ciertos diálogos y de alguna breve imagen. Sin embargo, en el *remake* de 1996 dicha trama se desarrolla de una forma más clara, aunque tampoco confirma la relación entre dichos personajes. Esta nueva obra refleja una evolución a la hora de abordar la homosexualidad en el cine, pero continúa siendo un tema secundario.

En cuanto al papel de la mujer en el *remake* español, esta investigación puede poner como ejemplo los cambios encontrados entre la película *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1936) y su *remake La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971). En estas dos cintas se muestra

a una mujer que decide entrar en un convento para alejarse de la vida que tiene fuera. No obstante, y antes de que eso ocurra, Lucia presenta a una joven andaluza atrevida, dicharachera y con mucho desparpajo, mostrando a la protagonista conduciendo a gran velocidad, siendo dueña de una ganadería y sin depender de un hombre para poder vivir. Dichos aspectos nada tienen que ver con la introvertida muchacha del *film* de 1936 que aún vive en el hogar familiar. Estos matices logran retratar el cambio de mentalidad, existente en ese momento respecto al papel de la mujer en la sociedad.

En otro orden de cosas, el *remake* también ha logrado reflejar, a lo largo de los años, grandes cambios en lo que respecta a las estructuras familiares de la sociedad española. Uno de los ejemplos más evidente se encuentra en la obra *Crónica de nueve meses* (Mariano Ozores, 1967) y su posterior *remake El pan debajo del brazo* (Mariano Ozores, 1984). Por un lado, en la película de 1967, Mariano Ozores muestra diversos matrimonios en los que el hombre es quien gana el dinero, mientras que la mujer permanece en el hogar sin trabajar. Por el contrario, en la cinta de 1984 Ozores deja atrás a las familias numerosas y reduce el número de hijos. También plasma matrimonios en los que uno de los cónyuges ha estado casado con anterioridad o parejas que viven bajo el mismo techo sin estar casados, algo impensable en la época en la que se estrenó la obra original. En esta obra también se abordan aspectos como el divorcio y el aborto, dos temas de gran actualidad en los años 80 debido a la aprobación de nuevas leyes más permisivas. Así, Ozores no dudó en incorporar dicho contenido a su narración, mostrando a un hombre divorciado que lograba rehacer su vida y a una joven que dudaba a la hora de seguir con su embarazo. Estos dos puntos no fueron contemplados en la obra original, ya que en esa época el aborto estaba penado y tampoco era legal divorciarse en España.

Por otro lado, el *remake* también ha ido mostrando cambios en las relaciones entre las parejas, recogiendo momentos más pasionales y comportamientos que han ido evolucionando a medida que la sociedad cambiaba. Por ejemplo, la relación que existe entre los protagonistas de la obra *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942) es mucho más recatada que la retratada en su *remake Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966). En ella, Gil muestra una relación con más besos y caricias, una actitud más juvenil y una trama más divertida que sus antecesoras.

En otro orden de cosas, uno de los factores que más impacta en las obras cinematográficas analizadas es la irrupción del régimen franquista. En este sentido, la instauración de la censura afectó enormemente a la libertad creativa de los autores. Existen numerosos cambios de películas originales producidas bajo dicha censura y *remakes* realizados tras la muerte de Francisco Franco. Comparando dichas cintas se observan grandes cambios sociales, comenzando a aparecer desnudos o escenas eróticas en los largometrajes tras la caída del régimen franquista, en un cine conocido como *el destape*. Se realizan películas como *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba, 1975), *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989) o *Solitud* (Romá Guardiet, 1991) que muestran escenas de sexo, violaciones o desnudos masculinos y femeninos, ausentes en las obras originales. Además, directores como Vicente Aranda, José Luis Garci o Ray Loriga desarrollan sus *remakes* dentro de nuevos enfoques más liberales que sus antecesores, llegando incluso a combinar la religión con el sexo.

Otro de los aspectos en los que se ven las imposiciones del régimen franquista es en la prohibición de las lenguas cooficiales en el cine. Así, hay películas originales que fueron rodadas en castellano durante el franquismo, pero cuyos *remakes* se realizaron en catalán y gallego. Ejemplo de ello son las cintas *Solitud* (Romà Guardiet, 1991) y *A esmorga* (Ignacio Vilar, 2014).

Por otro lado, se debe destacar el tema del cine patriótico del franquismo, un asunto muy estudiado debido al uso propagandístico de numerosos *films*. A modo de ejemplo se pueden observar las diferencias entre la película original *Los últimos de Filipinas* (Antonio Fernández-Román, 1945) y su *remake 1898: Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2017). La primera es un claro exponente del cine franquista que ensalza y magnifica la historia de España y las hazañas de los héroes de su ejército, mientras que el *remake* profundiza en el drama de los militares y, de hecho, muestra el consumo de drogas, los abusos de los oficiales y las deserciones que se producen, algo impensable en 1945.

Prosiguiendo con los temas a estudio, esta investigación también ha querido dejar constancia de cómo los *remakes* cinematográficos reflejan la evolución tecnológica de la sociedad a través de sus narraciones. Teniendo en cuenta a los medios de comunicación, se puede poner de ejemplo la película *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) y su *remake El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970). Rafael Gil otorga en la obra

original un papel destacado a la radio, mientras que en su *autoremake* de 1970 ésta es desplazada por la televisión. Por otro lado, y en lo que respecta a los medios de transporte, Edgar Neville muestra a la protagonista de su obra viajando en tren en la cinta *La vida en un hilo* (1945), mientras que el *remake* de dicha cinta dirigido por Gerardo Vera y titulado *Una mujer bajo la lluvia* (1992) la joven viaja en taxi y en avión. Por último, y atendiendo a los estilismos, los comportamientos sociales y el nivel de vida, se puede poner de ejemplo el *remake* que Javier Elorrieta realiza en 1989 de la obra *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez (1916). En dicho metraje, Elorrieta muestra el enorme salto que tiene lugar en la sociedad española durante los más de 70 años que separan ambas obras, reflejando una sociedad completamente distinta, con una mentalidad diferente y mostrando a los protagonistas bailando en discotecas, consumiendo droga y acostándose con prostitutas. Además, este cineasta incorpora una estética radicalmente diferente, con peinados más atrevidos y ropa mucho menos recatada.

8. Determinar los rasgos que definen el *remake* cinematográfico español.

Atendiendo a todo lo detallado anteriormente, esta investigación ha podido establecer unas características básicas de la práctica a estudio en esta tesis doctoral. A través de los parámetros analizados, se ha podido determinar cómo es el *remake* español más común, tratándose de obras que recuperan, por primera vez, una historia cinematográfica ya filmada. De hecho, el 77% de las obras analizadas son primeros *remakes*, lo que demuestra que existe un gran interés por recuperar una historia ya narrada.

Por otro lado, y continuando con el estudio de estas obras, se ha podido comprobar que el 84’7% de los *remakes* nacionales basa su argumento en una pieza literaria. El 30’5% de las obras toman como referencia las historias teatrales, el 29’1% las novelas y el 7’6% las zarzuelas, entre otras. Por el contrario, tan sólo el 15’2% de los *remakes* españoles analizados en esta investigación son versiones de obras cuyo argumento es original.

Prosiguiendo con los aspectos más comunes, como se ha comentado anteriormente, el tipo de *remake* mayoritario en la industria cinematográfica nacional es el *remake* semipuro de ampliación, seguido del *remake* semipuro de actualización técnica y el *remake* libre de base argumental. Es posible afirmar que la tendencia de estas nuevas versiones reside en mantener fielmente la película de referencia y ampliar o mejorar técnicamente la historia base.

En otro orden de cosas, e incidiendo en los avances técnicos que se llevan a cabo en los *remakes* españoles, esta investigación debe reseñar que el 30'9% de las obras analizadas incorporan el color en su nueva versión, siendo esta mejora la más utilizada. Por otro lado, el 30'4% no realizan ninguna modificación técnica con respecto a la pieza original, el 25% introducen el sonido a su historia, el 13% incorporan tanto el sonido como el color con respecto a la película original, y sólo el 0'5% de las obras, es decir, tan sólo un *remake* regresa al blanco y negro en su nueva versión frente a la cinta anterior que había sido filmada en color.

Atendiendo a los géneros más versionados, el cine español cuenta con una gran variedad de historias, tramas y personajes que permiten encandilar a los espectadores desde múltiples áreas. No obstante, en lo que respecta al *remake* cinematográfico español, los géneros que más se utilizan son el drama, la comedia y el melodrama.

En definitiva, y a pesar de que en la actualidad es una práctica cinematográfica en retroceso, el *remake* ha tenido una gran relevancia dentro de la historia del séptimo arte español. Como se ha podido comprobar a lo largo de toda esta tesis doctoral, numerosos autores han vuelto a contar historias ya narradas, ampliando sus tramas, aportando nuevos enfoques y mejorando la calidad técnica del metraje.

7. BIBLIOGRAFÍA

MARTO TEÓRICO

--- (2001). *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española* (22a Ed.). Madrid, España: Espasa - Calpe.

--- (2008). *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (3ª Edition). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

--- (2012).. *Paperback Oxford English Dictionary* (7º Edition). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Andreu, A. (1989). *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós.* Amsterfam/Philadelphia: John Benhamins Publishing Company.

Ballero, F. (2007). *L'estetica cinematografica del remake: Il declino della creatività.* Roma, Italia: Aracne.

Bercovitz, R. (2007). Artículos 11 - 13. En Bercovitz, R. (Coord.), *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (3ª Edición) (pp. 189 – 207). Madrid, España: Editorial Tecnos.

Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. Estados Unidos, Nueva York: Oxford University Press.

Caballero, J. (2004). *Derecho de autor para autores.* Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Carmona, L. (2006). *¡Tócala otra vez! Guía definitiva de secuelas, sagas y remakes*. Madrid, España: T&B.

Casals, R. (2009). *Gran diccionario de la Comunicación y las Actividades Gráficas*. Barcelona, España: RCC Casals Consultants, S.A.

Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Crump, W. (2017). *How the movies saved Christmas. 228 Rescues from Clausnappers, Sleigh Crashes, Lost Presents and Holiday Disasters.* North Carolina, United States: McFarland & Company, Inc., Publishers.

De Cea, F. (2014). *El autoremake en el cine: ¿Obsesión o repetición?*. Madrid, España: T&B.

De la Mota, I. H. (1988). *Diccionario de la Comunicación: televisión, publicidad, prensa y radio.* Tomo 2º (I – Z). Madrid, España: Paraninfo S.A.

Dowd, T. (2013). *Storytelling across worlds: Transmedia for creatives and producers.* Burlington, United States: Focal Press.

Druxman, M. (1975). *Make it again, Sam. A survey of movie remakes.* South Brunswick y Nueva York, United States: A.S. Barnes and Company

Eberwein, R. (1998). Remakes and cultural studie. En Horton, A., y McDougal, S. (Eds.), *Play it again, Sam. Retakes on Remakes* (pp. 15 – 34). Berkeley, United States: University of California Press.

España. Real Decreto – Legislativo, 1/1996, de 12 de abril, de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Boletín Oficial del Estado, 22 de abril de 1996, núm. 97, pp. 14369 - 14396.

García-Manso, A. (2012). *(Séptimo arte)^2 Intertextualidad fílmica y metacine.* Madrid, España: Pigmalión.

García, I. (2016). *La adaptación de formatos en televisión: Los remakes transculturales de series de ficción* (Tesis doctoral). Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación, Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Navarra, España.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.

Greenberg, H. (1998). Raiders of the Lost Text: Remaking as contested homage in *Always*. En Horton, A., y McDougal, S. (Eds.), *Play it again, Sam. Retakes on Remakes* (pp. 115 – 131). Berkeley, United States: University of California Press.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation.* Nueva York, Londres: Routledge.

Iampolski, M. (1996). *La teoría de la intertextualidad*. Valencia, España: Episteme.

Jaime, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975 – 1995)*. Madrid, España: Cátedra.

Kakalios, J. (2006). *La física de los superhéroes*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnica Akal de cine*. Madrid, España: Foca, Ediciones y Distribución.

Landeria, R., Cortizo, V., y Sánchez, I. (2006). *Diccionario jurídico de los medios de comunicación*. Madrid, España: Editorial Reus, S.A.

Leitch, T. (2002). Twice-told tales: disavowal and the rhetoric of the remake. En Forrest, J., y Koos, L. (Coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice.* Albany, United States: State University of New York Press.

Marty, S. (2004). *Communication et processus décisionnel: le choix du film des jeunes publics au cinema.* (Tesis doctoral). Université de Toulouse: Sciences de l'Information et de la Communication, Toulouse, Francia.

Navas, S. (2002). La obra audiovisual derivada. En Rogel, C. (Coord.), *Anuario de Propiedad Intelectual 2002* (pp. 277 – 327). Madrid, España: Editorial Reus S.A. / Fundación AISGE.

Pérez Bowie, J. (2010). Sobre la reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En Pérez Bowie, J. (Ed.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21 – 45). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Pérez de Castro, N. (2001). "Remakes" de películas y autores de la versión original. En Rogel, C. (Coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: Cuestiones puntuales* (pp. 113 – 125). Madrid, España: Editorial Reus S.A. / Fundación AISGE.

Pérez, L. (2012). IX. Obras compuestas y obras independientes publicadas conjuntamente con otras. En Valdés, C., y Rogel, C. (Dir.), *Obras originales de autoría plural*, (pp. 143 – 161). Madrid, España: Editorial Reus S.A. / Fundación AISGE.

Pinel, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine.* Barcelona, España: Ediciones Robinbook, S.L.

Prieto, F. (1991). *Diccionario terminológico de los medios de comunicación*. Inglés/Español. Madrid/Salamanca, España: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Ramírez, G. (2015). *El plagio cinematográfico. Un método para su detección.* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Málaga, España.

Rivero, F. (2007). Artículos 21 – 23. En Bercovitz, R. (Coord.), *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (3ª Edición) (pp. 318 – 408). Madrid, España: Editorial Tecnos.

Rivero, F. (2004). Interpretación y obra derivada. En Rogel. C. (Coord.), *Interpretación y autoría* (pp. 83 – 126). Madrid, España: Editorial Reus S.A. / Fundación AISGE.

Sánchez, S. (2016). *Traduciendo la mirada: Sobre la práctica del montaje cinematográfico en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonés contemporáneas.* (Tesis doctoral). Universidad Ramon Llull, Barcelona, España.

Sanjurjo, B. (2009). *Manual de Derecho de la Información. Una perspectiva legal para un mundo cada día más mediático.* Madrid, España: Dykinson.

Saunders, R. (2014). Spoofing. En Attardo, S. (Ed.), *Encyclopedia of Humor Studies* (pp. 730 – 732). Los Ángelesm, Estados Unidos: SAGE Publications, Inc.

Seger, L. (2000). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas.* Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Segovia, R. (1998). Trasvases culturales en el cine y televisión: Los remakes. En Meseguer, LL., y Villanueva, Mª (Eds.), *Intertextualitat i recepció* (pp. 171 – 185). Castelló de la Plana, España: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Soler, C. (2016). *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid, España: Editorial Reus, S.A. / Fundación AISGE.

Stam, R. (2000). *Teorías del cine. Una introducción.* Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Tactuk, A. (2009). *El derecho de transformación. Especial referencia a la parodia.* (Tesis Doctoral). Universidad Carlos III, Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Departamento de Derecho Privado, Madrid, España.

Tasende-Grabowski, M. (1994). *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de El ruedo ibérico.* Madrid, España: Huerga y Fierro, Editores, S. L.

Tubau, D. (2011). *El guión del siglo 21: El futuro de la narrativa en el mundo digital.* Barcelona, España: Alba.

Verevis, C. (2005). *Film remakes*. Edinburgh, Reino Unido: Edinburgh University Press Ltd.

Vilches, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Sevilla, España: Caligrama.

Vukadin, A. (2019). *Metadata for transmedia resources*. Cambridge, Reino Unido: Chandos Publishing.

Wolf, M. (2012). *Building imaginary worlds: The theory and history of subcreation.* New York, United States: Routledge.

Wolf, M. (2018). *The Routledge companion to imaginary worlds*. New York, United States: Routledge.

Periódicos y revistas:

Cerdán, J. (1993). Del silente al sonoro: remakes a la busca de una clasificación. *Vértigo. Revista de cine* (7), pp. 11 – 16.

García, I. (2017). La "glocalización" como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión. *Fonseca, Journal of Communication*, (14), pp. 91 – 111.

Gómez–Escalonilla, G., y Riesgo, S. (2017). Estudio de los remakes estrenados en España en el Siglo XXI. *Fonseca, Journal of Communication*, (14), pp. 11 - 23.

Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialoguet et le roman. *Critique*, (239) (Abril), pp. 438 – 465.

Lavín, J., Jiménez, A., y Navalpotro, J. (2017). Siete personajes en busca de un remake: De Kurosawa a Fuqua, pasando por Sturges. *Fonseca, Journal of Communication*, (14), pp. 25 – 44.

Lijtmaer, L. (22/11/2013). Hollywood nunca dice que no a otro 'remake'. Cine. Cultura. *Eldiario.es*. (Online). Recuperado de: https://www.eldiario.es/cultura/cine/remakes-adaptaciones-carrie_0_199130171.html

Martínez, A. (2011). Remake: La estética de la repetición (Parte I). *Revista Cronopio*, (25).

Nogueira, X. (1993). La mosca y la tienda de los horrores: dos modos de acercamiento a un género y dos formas de concebir el remake. *Vértigo. Revista de cine* (7), pp. 29 – 34.

Pedraza, P. (2004). Nueva carne y remake: La mujer pantera. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, (10), pp. 37 – 48.

Pena, JJ. (1993). Remake/Intertextualidad. *Vértigo. Revista de cine* (7), pp. 24 – 28.

Protopopoff, D. (1989). Qu'est-ce qu'un remake. *CinémAction: Le remake et L'adaptatión*, nº 053, pp. 13 – 17.

Quaresima, L. (2002). Lovint texts two at a time: The Film Remake. *Cinémas*, *2* (3), pp. 73 – 84.

Raya, I. (2017). La recuela: Entre el *remake* y la secuela. El caso de *Jurassic Word. Fonseca, Journal of Communication*, (14), pp. 45 – 57.

Sotomayor, M. (2005). Literatura, sociedad, educación. *Revista de educación*, (Extra 1), pp. 217 – 238.

Tryon, Ch. (2013). Reboot cinema. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, *19* (4), pp. 432 – 437. Recuperado de: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856513494179

Webgrafía:

--- (25/06/2010). spin-off, anglicismo innecesario. *Fundéu BBVA. Fundación del español urgente* (Online). Consultado el 20 de Julio del 2019. Recuperado de: https://www.fundeu.es/recomendacion/spin-off-anglicismo-innecesario-630/

Real Academia Española (2005). Remake. En *Diccionario panhispánico de dudas*. Consultado el 23 de Julio del 2019. Recuperado de: http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=remake

Real Academia Española (2014). Refrito. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado el 23 de Julio del 2019. Recuperado de: https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=refrito

Real Academia Española (2014). Remake. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado el 23 de Julio del 2019. Recuperado de: https://dle.rae.es/?id=Vrla4iP

--- (1858). *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1859*. Barcelona, España: Imprenta del Diario de Barcelona.

--- (Octubre, 1935). Los compañeros Manuel Soriano y José Igal en un rato de charla con el director cinematográfico español Francisco Gargallo. *Boletín Técnico-Administrativo de la Asociación Mutual de Operadores de Cine de Cataluña*, nº 008.

Aguilar, S. (2002). *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid, España: Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

Aguirre, A. (2006). *Buñuel, lector de Galdós*. Las Palmas, España: Cabildo Insular de Gran Canarias.

Alberich, E. (2009). *Películas clave del cine histórico*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook S.L.

Alfonso, Mª del C. (1998). *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*. Oviedo, España: Universidad, Departamento de Filología Española.

Alonso, A. (2004). *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine.* Kassel, Alemania: Edition Reichenberger.

Alonso, F. (1997). Rafael Gil. En VV.AA. (Eds.), *Rafael Gil, director de cine*, (pp. 37 – 117). Madrid, España: Celeste.

Alonso, J. (2008). 1808 - 1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista. En Álvarez, J. (Ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, (pp. 379 – 399). Madrid, España: Siglo XXI de España Editores S.A.

Álvarez Quintero, S., y Álvarez Quintero, J. (1907). *El genio alegre: comedia en tres actos*. Madrid, España: R. Velasco.

Álvarez, P., y Álvarez, C. (2010). La censura cinematográfica en España. En Montejo, A. (Coord.), *Sexualidad, psiquiatría y cine*, (pp. 45 – 86). Barcelona, España: Editorial Glosa.

Amarós, A. (2005). *La obra literaria de Don Juan Valera: La "Música de la Vida"*. Madrid, España: Castalia.

Andreu, X. (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional.* Barcelona, España: Taurus.

Arniches, C. (1916). *La señorita de Trevelez*. Madrid, España: R. Velasco.

Arniches, C. y García, E. (1904). *El pobre Valbuena. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, original.* Madrid, España: Sociedad de Autores Españoles.

Arocena, C. (2007). *Un colorista y poliédrico laberinto. Los largos años 50 (1951 - 1962).* Madrid, España: Servicios de Gestión y Comunicación.

Balaguer, V. (1860). *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*. Volumen 4. Barcelona, España: Librería de Salvador Marinero.

Ballero, F. (2007). *L'estetica cinematografica del remake: Il declino della creatività.* Roma, Italia: Aracne.

Bardem, J. (1993). *Calle Mayor*. Madrid, España: Alma-Plot Ediciones, S.A.

Bardem, J. (2002). *Y todavía sigue.* Madrid, España: Ediciones B.

Bardzinska, J. (2000). *El camino inverso: del cine al teatro. La vida en un hilo de Edgar Neville y Mi adorado Juan de Miguel Mihura.* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Madrid, España.

Bardzinska, J. (2014). *El camino inverso: del cine al teatro. La vida en un hilo de Edgar Neville y Mi adorado Juan de Miguel Mihura*. Londres, Reino Unido: The Modern Humanities Research Association.

Barrenetxea, I., y López, V. (2010). La conciencia del terrorista. En Gaytán, E., Gil, F., y Ulled, M. (Eds.), *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo* (pp. 123 – 143). Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Barrera, P. (2014). Segundo de Chomón y la adaptación de obras de literarias: Trucajes y Narratividad. En Romero, D. (Eds.), *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata* (pp. 89 – 111). Sevilla; España: Punto Rojo Libros, S.L.

Bayón, M. (1989). *José Sacristán. Memoria de la tribu*. Murcia, España: Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Editora Regional de Murcia.

Bayón, M. (1990). *La cosecha de los 800: El "boom" de los nuevos realizadores españoles*. Murcia, España: Filmoteca Regional de Murcia.

Bayón, M. (1995). *José Sacristán. La memoria de la tribu*. Huelva, España: XXI Festival de Cine Iberoamericano.

Benet, J. (1996). *Merendabais a oscuras*. Murcia, España: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.

Benet, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, España: Espasa Libros, S. L. U.

Bentley, B. (2008). *A Companion to Spanish Cinema.* Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.

Berthier, N., y Seguin, J. (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, España: Casa Velázquez.

Blanco, C., Rodríguez, J., y Zavala, I. (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana),* vol. II. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Blecua, A. (1974). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. *Edición, introducción y notas*. Madrid, España: Castalia.

Borau, J. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid, España: Fundación Autor / Alianza Editorial.

Borau, J. (2002). Antecedentes fílmicos. Viajes desde el cine a la literatura. En Heredero, C. (Ed.), *La imprenta dinámica. Literatura en el cine español. Cuadernos de la Academia*, nº 11 - 12, (pp. 431 – 445). Madrid, España: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Bordería, E., y Laguna, A. (2003). Política y cinematografía en la España de los años treinta: El protagonismo de la derecha. En Company, A., Pons, J., y Serra, S. (Eds.), *V Encontre d'Historiadors de la comunicación. Aportacions de la comunicació a la compresió i construcció de la història del segle XX. La comunicació audiovisual en la història (Volumen II),* (pp. 527 – 540). Palma, España: Universitat de les Illes Balears.

Bretz, M. (1979). *La evolución novelística de Pío Baroja.* Madrid, España: José Porrúa Turanzas.

Cabero, J. (1949). *Historia de la cinematografía española. Once jornadas (1896 – 1949)*. Madrid, España: Gráficas Cinema.

Cabeza, J. (2005). *El descanso del guerrero. Cine en Madrid durante la Guerra Civil española*. Madrid, España: Ediciones Rialps, S.A.

Campos, J. (1981). *Introducción a Pio Baroja*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.

Cánovas, J. (1997). La condesa María / La comtesse Marie (1927). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 – 1995* (pp. 71 – 73). Madrid, España: Cátedra/ Filmoteca Española. Serie Mayor.

Cánovas, J., y Pérez, J. (1991). *Florentino Hernández Girbal y la defensa del Cinema Español*. Murcia, España: Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores del Cine.

Cantizano, B. (2006). Las gitanas españolas en testimonios extranjeros del siglo XIX. En Arriaga, M., Baca, J., Castaño, C., y Montoya, M. (Eds.), *Desde Andalucía: Mujeres del mediterráneo* (p. 101 – 114). Sevilla, España: ARCIBEL Editores, S.L.

Cantó, G., Soldevilla, F., y Villa, R. (1915). *El cristo de la Vega. Zarzuela en tres actos y siete cuadros, en verso*. Madrid, España: R. Velasco.

Cañada, A. (1997). *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896 – 1930).* Pamplona, España: Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra.

Caparrós, J. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931 – 1939).* Barcelona, España: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Editorial 7 ½ S.A.

Caparrós, J. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936 – 1975).* Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Caparrós, J. (1992). *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuòs Gelabert*. Barcelona, España: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Caparrós, J. (2004). *El cine del nuevo siglo (2001 – 2003).* Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Caparrós, J. (2005). *La Pantalla Popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996 – 2003).* Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Caparrós, J. (2007). *Historia del cine español*. Madrid, España: T&B.

Carmona, J. (2012). *La España mágica. Mitos, leyendas y curiosidades pintorescas*. Madrid, España: Ediciones Nowtilus S.L.

Caro, J. (1990). *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid, España: Ediciones Istmo, S.A.

Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Castro de Paz, J. (1993). Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco. En García, E. (Coord.), *El paso de mudo al sonoro en el cine español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cines)* (pp. 289 – 298). Madrid, España: Editorial Complutense / A.E.H.C.

Castro de Paz, J. (1997). Dulcinea 1962 (1963). En Pérez, J. (Eds.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)* (p. 261 – 265). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

Castro de Paz, J. (2007). *Los turbios años 40 (1939 – 1950)*. Madrid, España: E-Excellence. Liceus.

Castro de la Paz, J. (2014). L'auca del señor Esteve en el cine de la posguerra: de Rusiñol a Neville o el sainete catalanista. En Herrero, F., Toledano, S., y Ardèvol, A. (Coords.), *Actas - VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife),2, 3,4 y 5 de diciembre de 2014*. La Laguna, España: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/002_Castro.pdf

Cayuela, J., y Gallego, J. (2008). *La Guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España (1808 – 1814)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Cebollada, P (1992). *Fernando Rey*. Madrid, España: C.I.L.E.H.

Cebollada, P., y Rubio, L. (1996). *Enciclopedia del cine español: Cronología*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Cebollada, P., y Santa Eulalia, M. (2000) *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien de historia.* Madrid, España: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid.

Cerdán, J., y Pena, J. (2007). *Variaciones sobre la incertidumbre (1984 – 1999).* Madrid, España: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación S.L.

Cerón, J. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Primavera cinematográfica de Lorca.

Checa, A. (2005). *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine).* Sevilla, España: Padilla Libros.

Cid, C. (1996). *Las artes españolas en la crisis del 98*. Oviedo, España: Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones.

Ciurans, E. (2016). *La naturalesa en el teatro de Guimerà. Una proposta de lectura*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

Claver, J. (2012). *Luces y Rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939).* Sevilla, España: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía.

Claveras, M. (2010). *La pasión de Cristo en el cine*. Madrid, España: Ediciones Encuentro, S.A.

Coira, P. (2004). *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra.* Madrid, España: Editorial Complutense, S.A.

Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Colmena, E. (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Sevilla, España: Filmoteca de Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Comas, Á. (2001). *I.F.I Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino.* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Barcelona, España.

Comas, Á. (2003). *Miguel Iglesias Bonns. "Cult movies" y cine de género*. Valls, España: Cossetània.

Comas, Á. (2005). *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930 – 1975).* Tarragona, España: Cossetània Edicions.

Cortés, C. (2002). Ciudades y vecindades: de la autarquía al desarrollo a través del cine español. En Sánchez, L. et al. (Ed.), *La dimensión artística y social de la ciudad* (pp.83 – 90). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Área de Educación.

Crusells, M. (2008). *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*. Barcelona, España: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona.

Cuenca, F. (1963). *Toros y toreros en la pantalla*. San Sebastián, España: XI Festival de Cine de San Sebastián.

De Cea, F. (2014). *El autoremake en el cine: ¿Obsesión o repetición?*. Madrid, España: T&B.

De Mata, J. (2000). *La adaptación de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos.* (Tesis doctoral). Departamento de Filosofía y letras, Universidad de Alicante, Alicante, España.

Delor, R. (2010). Roberto Rossellini II: Stromboli y Solitudine de Víctor Catalá. En Borrás, L., y Pinto, R. (2010). *La metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, Literatura y Cine (I)* (pp. 119 – 174). Barcelona, España: Editorial UOC.

Dendle, B. (2005). Armando Palacio Valdés, el asturiano universal. Una visión de conjunto. En Lorenzo, E., y Ruiz, A. (Eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853 – 2003)*.. Acta del I Congreso Internacional Armando Palacio Valdés: Un clásico olvidado. Centro de interpretación Armando Palacio Valdés, en el pueblo de Entraigo, Laviana (24 – 26 Septiembre de 2003) (pp. 57 – 70). Laviana, España: Excmo. Ayuntamiento de Laviana.

Dicenta, J. (20/IV/1929). *Nobleza baturra. Película de costumbres aragonesas, adaptada por su autor a la escena, en tres actos y cuadros, en prosa.* Madrid, España: Prensa Moderna. Colección: El Teatro Modern, nº 191.

Dicenta, J., y Paso, A. (1922). *Rosario "La Cortijera"*. Madrid, España: Establecimiento Tipográfico de J. Amado.

Donapetry, M. (2006). *Imagi/nación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano.* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Dougherty, D., y Vilches, Mª (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Elías, F., Caparros, J., y Sánchez, S. (2018) *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español.* Barcelona, España: Universitat de Barcelona Edicions; Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Elvira, M. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, España: Silex Ediciones S.L.

Escudero, M., y Cuesta, E. (2005). *Cine y literatura española*. Madrid, España: Consejería de Cultura y Deporte. Dirección General de Promoción Cultural.

España, R. (2007). *De la Mancha a la gran pantalla. Aventuras cinematográficas del ingeniosos hidalgo*. Barcelona, España: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona.

Fanés, F. (1997). La verbena de la paloma (1935). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 – 1995* (pp. 98 – 100). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española. Serie Mayor.

Fernán-Gómez, F. (1990). *El tiempo amarillo. Memorias (1943 – 1987)*. Madrid, España: Debate.

Fernández, C. (1949). *Historia del cine*, Tomo II. Madrid, España: Afrodisio Aguado.

Fernández, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Tomo I. Madrid, España: Editorial Nacional.

Fernández, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Tomo II. Madrid, España: Editora Nacional.

Fernández, L. (1997). Don Juan de Serrallonga (1948). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 - 1995* (pp. 233 – 235). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

Fernández, L. (1997). Fuenteovejuna (1947). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 – 1995* (pp. 214 – 216). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española. Serie Mayor.

Fernández, L. (2000). *Don Juan en el cine español: Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela, España: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico.

Fernández, L. (2004). *Escritores y televisión durante el franquismo (1956 - 1975)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Fernández, P. (2010). Formas y formatos: las colecciones de novelas cortas en la prensa erótica-festiva de la Restauración. En Ludec, N., y Sarría, A. (Ed.), *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de la forma. Homenaje a Jean-Michel Desvois* (pp.47 – 58). Bordeaux, Francia: PILAR Cop.,

Fonseca, V. (2006). Desde lo más hondo II: El museo japonés. En Utrera, R. (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, España: Pedro Romero.

Forrest, J: (2002). The "Personal" Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema. En Forrest, J., y Koos, L. (Eds.), *Dead Ringers. The remake in theory and practice* (pp. 89 – 127). Nueva York, United States: State University of New York Press.

Freire, A. (2008). *Entre la ilustración y el romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la literatura española.* Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Fusi, J. (2007). Dictadura y Deporte. Capítulo 2. El discurso de la modernidad. Tercera parte. La Cultura. En Santos, J., García, J., Jiménez, J., y Fusi, J. (Eds.), *La España del siglo XX* (pp. 574 – 578). Madrid, España: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.

Galdós, B. (1989). *Marianela*. Edición preparada por Simón Espinoso Cordero. Quito, Ecuador: Libresa

García-Abad, Mª (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine.* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

García, E. (1985). *Historia ilustrada del cine español.* Barcelona, España: Planeta.

García, E. y Sánchez, S. (2002). *Guía histórica del cine 1895 – 2001*. Madrid, España: Editorial Complutense.

García, F. y Tripero, T. (2000). *La representación del niño en los medios de comunicación*. Murcia, España: Fuerga y Fierro Editores, S.L.

García, J. (2014). *Lina Morgan: de Angelines a Excelentísima Señora.* Alicante, España: Editorial Club Universitario.

García, M. (2011). Mirar la regió des de la pantalla: Maximillà Thous i el cinema valencià de les primeres dècades del segle XX. En Archilés, F. (Eds.), *La regió del l'exposició. La societat valenciana de 1909.* Valencia, España: Universitat de València.

García, V. y Torres, G. (2003). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940 - 1975). Tomo I (1940 -1945).* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

García, V. y Torres, G. (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975). Tomo IV (1956 -1960).* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

García, V. y Torres, G. (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940 – 1975). Tomo V (1961 -1965).* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Garrido, A. (2003). *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*. Barcelona, España: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Gasca, L. (1998). *Un siglo de cine español*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Gómez M. (1977). "Entrevistas a Edgar Neville". En VVAA (Eds.), *Edgar Neville en el cine* (pp. 18 – 19). Madrid, España: Filmoteca Nacional de España.

Gómez, M. (2000). *Del escenario a la pantalla: La adaptación cinematográfica del teatro español*. Universidad de Carolina del Norte, Estados Unidos: Chapel Hill.

Gómez, J. (1998). *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española.* Málaga, España: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

Gómez, J. (2017). Los Derechos humanos en el cine franquista de la década de los cuarenta. En Gómez, J. (Ed.), *Los Derechos Humanos en el cine español,* (pp. 51 – 83). Madrid, España: Editorial Dykinson S.L.

Gómez, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional (1907 – 1977). Documentación y crítica*. Madrid, España: Filmoteca Nacional de España.

Gómez, M. (1969). *12 hombres de letras*. Madrid, España: Editora Nacional.

Gómez, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Gómez, Mª (2000). *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill, United States: University of North Carolina At Chapel Hill, Dept. of Romance Languages.

González, D. (2012). *Breve historia de la Corona de Aragón*. Madrid, España: Ediciones Nowtilus, S.L.

González, L. (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939 – 1953)*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

González, M. (2007). *Cuentos sobre mujeres. Antología de relatos españoles del siglo XIX*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

González, P. (1984). *El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906 – 1923.* (Tesis Doctoral). Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

González, P. (1987). *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906 – 1923)*. Barcelona, España: Institut del Teatre de la diputaciò de Barcelona.

González, P. (1997). Don Juan Tenorio (1908). En Pérez, J. (Ed.), *Antología del cine español, 1906 – 1995* (pp. 28 – 30). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Español.

González, P. (1997). El Lazarillo de Tormes (1959). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 – 1995* (pp. 464 – 466). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

González, P. (2005). *Los inicios del cine en España (1896 – 1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Madrid, España: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S. L.

González, P. y Cánovas, J. (1993). *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1921 – 1930). Volumen F-2*. Madrid, España: Filmoteca Española, Serie Mayor.

Gonzálvez, J. (2012). "Los últimos de Filipinas" como ejemplo de las nuevas relaciones internacionales del régimen franquista. Gonzálvez, J., y Cabezuelo, F. (Coords.), *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: Cine, Franco y Posguerra* (pp. 41 – 66). Madrid, España: Vision Libros.

Gorostiza, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española.

Granada, J., y Sobrevila, N. (1930). *La hija de Juan Simón*. Madrid, España: La Farsa.

Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929 – 1936)*. Barcelona, España: Ed. Lumen.

Gubern, R. (1997). "Raza". En Pérez, J. (Eds.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)*. Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

Gubern, R. (1999), *Proyector de luna: La Generación del 27 y el Cine*. Barcelona, España: Anagrama.

Gubern, R., y Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Gubern, R., y Hammond, P. (2012). *Luis Bunuel: The Red Years, 1929 – 1939*. Wisconsin, Madison, United States: The University of Wisconsin Press.

Güntert, G. (2006). El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso. En Gorsse, O., y Serralta, F. (Eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (pp. 449 – 466). Toulouse, Francia: Presses Universitaires du Mirail.

Gutiérrez, F. (2016). *Literatura y cine*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a distancia.

Heinink, J., y Vallejo, A. (2009). *Catálogo del cine español. Films de ficción (1931 – 1940).Volumen F-3.* Madrid, España: Cátedra /Filmoteca Española.

Heredero, C., y Santamarina A. (2010). *Biblioteca del cine español*. Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española.

Heredero, C. (1993). *La huella del tiempo. Cine español 1951 – 1961*. Madrid, España: Filmoteca Española/ Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Heredero, C. (1998). *20 nuevos directores del cine español.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Heredero, C. (2004). Los caminos del heterodoxo. En Ángulo, J., y Llinás, F. (Eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper* (pp. 15 – 38). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián. Patronato Municipal de Cultura.

Heredero, C. y Santamaría, A. (2010). *Biblioteca del cine español*. Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

Herranz, F. (2016). *El Quijote y el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Hervás, G. (2010). *La sociedad española en su literatura. Selección y análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX.* Volumen II, Siglo XX. Madrid, España: Editorial Complutense S.A.

Huerta, J. (2003). *Historia del teatro español*. Tomo II. Madrid, España: Credos.

Huerta, M. (2012). El cine de barrio en 100 títulos fundamentales: Análisis textual. En Huerta, M., y Pérez, E. (Eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (pp. 41 – 329). Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Huerta, M., y Pérez, E. (2012). *El "cine de barrio" tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Huerta, M., y Pérez, E. (2012). *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico*. Castellanos de Moriscos, España: Editorial Los Barruecos.

Hueso, Á. (1998). *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941 – 1950). Volumen F-4*. Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española.

Hueso, Á. (2013). Los personajes están vivos. Modelos y espectáculo en el cine biográfico. En March, E., y Narváez, C. (Eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas* (pp.125 – 141). Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Hurtado, Mª. (2009). *Acario. El música mágico*. Santiago, España: RIL editores.

Iberni, L. (1995). *Ruperto Chapí*. Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Jardiel, E. (1943). *Una letra protestada y dos letras a la vista*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Jurado, R. (1997). *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896 – 1936)*. Córdoba, España: Filmoteca de Andalucía.

Labarrére, A. (2009). *Atlas del cine*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Labrado, J., y Sánchez, A. (2005). *Teatro frívolo y teatro selecto: la producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935 – 1943)*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lahoz, I. (2005). *La construcción de un cine nacional. Fracaso industrial y éxito popular entre 1921 – 1930*. Madrid, España: Liceus.

Lahoz, N. (1997). La chica del gato (1943). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 - 1995* (pp. 168 – 171). Madrid, España: Cátedra/ Filmoteca Española, Serie Mayor.

Lara, A., y Mínguez-Arranz, N. (2002). *Literatura española y cine*. Madrid, España: Editorial Complutense.

Lasa, J. (1988). *El Món de Fructuós Gelabert*. Barcelona, España: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Lee, M. (1979). *La evolución novelística de Pío Baroja*. Madrid, España: José Porrúa Turanzas, S.A.

Llinás, F. (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, España: 40 Semana Internacional de Cine.

Lloret, L. (2010). *¿Para qué te cuento?: Biografía autorizada de José Luis López Vázquez.* Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Lohaz, I. (2005). *La construcción de un cine nacional. Fracasa industrial y éxito popular entre 1921 y 1930.* Madrid, España: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación S.L.

López, A. (1994). *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

López, I. (2014). *La novela ideológica (1875 – 1880). La literatura de ideas en la España de la restauración.* Madrid, España: Ediciones de la Torre.

López, L. (1995). La adaptación española de Dulcinée de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa. En Lafarga, F., y Dengler, R. (Coords.), *Teatro y traducción* (pp. 327 – 336). Barcelona, España: Universidad Pampeu Fabra.

López, M. (2011). *El TEST más sombroso y divertido.* Madrid, España: Marcos López Herrador.

López, O., y Vilaboy, P. (2011). *Finales de Cine. 77 películas para recordar*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.

López, Y. (2017). *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva. Dirección artística, referencias culturales y reconstrucción histórica.* Madrid, España: ACCI (Asociación Cultural y Científica Iberoamericana).

Mañas, Mª (2014). El sexto sentido de Nemesio M. Sobrevila: Sainete cinematográfico del optimista y el pesimista o el científico a palos. En Romero, D. (Eds.), *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata* (pp. 69 – 89). Sevilla, España: Punto Rojo Libros, S.L.

Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Martín, F. (2008). *Retrato de un espejismo. El cineasta Francisco Camacho*. Cáceres; España: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

Martínez-Carazo, C. (2012). Cine, literatura y política. En Zecchi, B. (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (pp. 137 – 161). Madrid, España: Editorial Complutense, S.A.

Martínez, A. (1999). *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, España: Espasa Calpe.

Martínez, E. (1997). *El teatro de Miguel Mihura* (2ª Ed. rev). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Martínez, J. (1992). *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid (1896 – 1920)*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura.

Martínez, J. (2002). *La novela semanal cinematográfica*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mata, J. (2000). *La adaptación de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos.* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Departamento de Filosofía y letras, Alicante, España.

Matud, Á. (2005). Edgar Neville: De intelectual republicano a cineasta franquista. En Montero, J., y Cabeza J. (Eds.), *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español.* Vol. I. Madrid, España: Rialp.

Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español.* Vol. II. Madrid, España: Rialp.

Miguel, E. (1977). *El teatro de Miguel Mihura.* Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Millán, Mª. (2010). *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid, España: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.

Mingo, A. (2015). 'Escenas de la vida de Santa Teresa' (Francisco Beringola, 1926).: El primer *biopic* cinematográfico sobre Teresa de Jesús. En Pérez, I., Abradelo de Usera, Mª., y Cid, T. (Coords.), *Actas del Congreso Interuniversitario "Santa Teresa de Jesús, Maestra de Vida" (1º. 2015. Ávila)* (pp. 771 – 779). Ávila, España: Universidad Católica de Ávila.

Minguet, J. (1997). Alma de Dios (1923). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 46 - 48). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española.

Minguet, J. (1997). La Dolores (1908). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906 – 1995* (pp. 25 - 27). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Minguet, J. (2008). *Paisaje(s). del cine mudo en España.* Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).

Mira, A. (1996). *De silencio y espejos. Hacia una Estética del teatro Español Contemporáneo*. Valencia, España: Universitat de València, Departamento de Filología inglesa y alemana.

Miret, R., y Balagué, C. (2009). *Películas clave del cine musical*. Barcelona, España: Robinbook, D.L.

Monterde, J. (1997). Calle Mayor / Grand Rue (1956). En Pérez, J. (Eds.), *Antología crítica del cine español (1905 – 1995)* (pp. 401 – 403). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española.

Montero, J. (2007). *Miguel de Cervantes: una literatura para el entretenimiento*. Barcelona, España: Montesinos.

Montiel. M. (2010). *Paseos sin rumbo: diálogos entre el cine y literatura.* Madrid, España: Fórcola Ediciones.

Moreiro, J. (2004). *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid, España: Algaba Ediciones.

Moreno, E. (2007). *Acercamiento a la Obra de Benito Pérez Galdós. Teoría y actividades para el aula.* Sevilla, España: Publicaciones Digitales, S.A.

Muñoz, Mª y Sánchez, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla, España: Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia.

Navarrete-Galiano, R. (2003). *Galdós en el cine español.* Madrid, España: T&B Editores.

Navarrete-Galiano, R. (2008). Últimas adaptaciones cinematográficas en Argentina y México. En Checa, A., y Ramírez, Mª. (Eds.), *Visiones de América: Comunicación, Mujer e Intertextualidad* (pp. 109 – 125). A Coruña, España: Netbiblo, S.L.

Navarrete, J. (2003). *La Españolada y Sevilla*. Sevilla, España: Padilla Libros.

Neville, E. (1969). *Obras Selectas*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Nicolás, M. (2004). *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al banco franquista (1936 – 1939)*. Murcia, España: Universidad de Murcia; Lorca: Primavera Cinematográfica de Lorca.

Nieto, R. (2012). *El cine de Juan de Orduña. Actor, director y productor cinematográfico.* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia. Madrid, España.

Nieva, P. (2009). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ámsterdam / Nueva York: Editions Rodopi B.V.

Núñez, A. (2006). *Western a la europea… Un plato que se sirve frío*. Madrid, España: Entrelíneas Editores.

Ochoa, M. (1997). *Reescritura del Quijote*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones Ltda.

Oliva, C. y García, J. (1999). *Fernando Guillén, un actor de hoy.* Murcia, España: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.

Ortega, I. (2005). *Crónica social del cine en Almería: 1896 – 1936*. Málaga, España: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.

Ozores, M. (2004). *Respetable público: Como hice casi cien películas*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

Paco, M. (2010). *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero.* Murcia, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Palacio, A. (1917). *Páginas escogidas. Armando Palacio Valdés*. Madrid, España: Editorial Calleja.

Palacio, M. (1997). Brigada criminal (1950). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)* (pp. 279 – 281). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española. Serie Mayor.

Pardo, P. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw). En Pérez Bowie, J. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación.* Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Paso, A. y Abati, J. (1914). *El orgullo de Albacete. Juguete cómico en tres actos, inspirado en una obra francesa.* Madrid, España: R. Velasco.

Pavón, M. C. (2010). Retrato de la Lozana andaluza en cine y televisión : las versiones de Vicente Escrivá y Chumy Chúmez. En Rodríguez, Mª., et al (Eds.) *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas "El hispanismo ante el bicentenario", 27 al 30 de abril de 2010*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1141/ev.1141.pdf

Pelaz, J. (2005). Los católicos españoles y el cine. De los orígenes al nacionalcatolicismo. En Ruiz, L. (Ed.), *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*, (pp. 77 – 92). Sevilla, España: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Pena. J. (1997). Botón de ancla (1947). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995*) (pp. 224 – 226). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor.

Pérez Bowie, J. (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939 – 1950).* Salamanca, España: Librería Cervantes.

Pérez de Ayala, R. (1924). *Las Máscaras*, Tomo II. Madrid, España: Renacimiento.

Pérez, F. (2010). *El hombre lobo y otras bestias. Psicópatas, mujeres diabólicas y monstruos del crimen*. Madrid, España: Ediciones Nowtilus S.L.

Pérez, J. (1992). *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid, España: Films 210.

Pérez, J. (1995). Narración de un aciago destino (1896 – 1930). En VV.AA (Eds.), *Historia del cine español* (pp. 19 – 121). Madrid, España: Cátedra.

Pérez, J. (2005). A la sombra del Quijote. En De la Rosa, E., González, L., y Medina, P. (Coord.), *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra* (pp. 65 – 74). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares /Comunidad de Madrid/ Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Pérez, Lugín, A. (2008). *La casa de la Troya (Estudiantina). Edición de María Ángeles Gómez Abalo.* Santiago de Compostela; España: Universidade, Servizo de Publicacions e Intercambio Científico.

Pérez, R., y Pellicer, A. (2006). *Pina Pellicer. Luz de tristeza (1934 – 1964).* Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez, T. y Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel.* Madrid, España: Plot.

Pitts, M. (2013). *Western Movies: A Guide to 5,105 Feature Films, 2d ed*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Ponce, J. (2004). *El destape nacional*. C*rónica del desnudo en la transición.* Barcelona, España: Glénat.

Porras, G. (2007). *Julia Martínez, Vocación de Actriz.* Buenos aires, Argentina: LibrosEnRed.

Porter-Moix, M. (1985). *Adrià Gual i el Cinema Primitiu de Catalunya (1897 – 1916).*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Porter-Moix, M. (1991). *Memòries de Ramón de Baños: un pioner del cinema català a l'Amazònia*. Barcelona, España: Ixia Llibres.

Pozzi, G. (1990). *Discurso y lector en la novela del XIX (1834 – 1876).* Ámsterdam, Países Bajos: Editions Rodopi B.V.

Pueo, J. (2016). *Como un motor de avión. Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid, España: Editorial Verbum, S.L.

Puigventós, E. (2012). L'affaire rebertés o la alternativa al poder anarquista en Cataluña en el otoño de 1936. En Ucelay-Da, E., y GonzÁlez, A. (Eds.), *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la revolución* (pp. 151 - 202). Valencia, España: Universitat de València.

Quesada, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid, España: Ediciones JC.

Ramos, V. (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid, España: Alfaguara.

Ramos, V. (2006). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Reviriego, F. (2017). Los derechos de las personas reclusas… en el cine español...; de Cádiz a Carabanchel, pasando por La Modelo. En Gómez, J. (Ed.), *Los Derechos Humanos en el cine español* (pp. 235 – 262). Madrid, España: Editorial DYKINSON, S.L.

Rey-Reguilla, A. (2011). Sortilegios y prodigios como antídotos de realidad. Todo es posible en Granada. En Castro de Paz, J., y Nieto Ferrando, J. (Coords.), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (pp. 149 – 159). Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.

Rey-Reguillo, A. (2005). *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910 - 1919).* Madrid, España: Liceus.

Rey-Reguillo, A. (2012). La guerra contra el francés en el cine mudo español. En Nieto, J. (Coord.), *1808-1810. Cine e independencias* (pp. 39 – 53). Madrid, España: Abada Editores.

Riambau, E. (1994). *Paisatge abans de la batalla: El cinema a Catalunya (1896 – 1939).*Barcelona, España: Quaderns de Comunicació.

Riambau, E. (1997). A tiro limpio (1963). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)* (pp. 534 – 536). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española, Serie Mayor.

Riambau, E., y Torreiro, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo.* Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española.

Ríos Carratalá, J. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939 - 1975).* Alicante, España: Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, J. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.

Ríos Carratalá, J. (1995). *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte.* Alicante, España: Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, J. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad.

Rivas, M. (2001). *Debut y despedida. Directores españoles de una sola película.* Barcelona, España: Ariel.

Rodrigo, A. (2005). *María Lejárraga: Una mujer en la sombra*. Madrid, España: Algaba Ediciones S.A.

Rodríguez, B. (2005). *Antología de la novela picaresca española*. Madrid, España: Centro de Estudios Cervantinos.

Rodríguez, C. (2002). La historia de los Tarantos: una imagen de la España de posguerra en clave flamenca. En García, V., y Torres, G. (Eds.), *Historia y antología del*

teatro español de posguerra (1940 – 1975), Vol. V (1961 – 1965) (pp. 229 – 308). Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Rodríguez, Mª (2001). Don Quijote y el cine español. En Bernat, A. (Coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre del 2000, Vol. II,* (pp. 1253 – 1266). Islas Baleares, España: Universitat de les Illes Balears.

Rodríguez, Mª (2007). El "abuelo" galdosiano en el cine mudo español. En Mariscal, B., y López, B. (Eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México del 19 al 24 de Julio de 2004, Vol. 3* (pp. 697 – 714). Monterrey, México: FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México,

Rojas, F. (1969)., *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición de Dorothy Sherman Severin*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Rojas, F. (1999). *La Celestina. Introducción y notas: María del Pilar Puig Mares.* Caracas, Venezuela: Los libros de El Nacional, Colección Ares nº 16, Serie clásicos.

Rolón. L. (2002). Turistas y españoladas adaptadas: imágenes e invenciones nacionales. En Gavaldá, J., Gregori, C., y Rosselló, R. (Eds.), *La cultura mediática. Modes de representació i estratègies discursives* (pp. 239 – 249). Valencia, España: Universitat de València, Facultat de Filologia.

Romaguera, J. (1993). Cuando el cine empezó a hablar en catalán. En A.E.H.C. (Eds.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español (Volumen I). Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 139 – 1154). Madrid, España: Editorial Complutense.

Ruiz, J., y Fiestas, J. (1981). *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre.* Sevilla, España: Argantonio.

Ruiz, L. (2004). *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao, España: Ediciones Mensajero, S.A.

Ruiz, Mª., y Ruiz, R. (2014). Licantropía hispana, huellas literarias y de género en las recreaciones cinematográficas de Romasanta. En Pardo, P., y Sánchez, J. (Coords.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (pp. 187 – 194). Salamanca, España: Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Ruiz, Mª., y Sánchez, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla, España: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.

Ruiz, S., Cervera, V., y Rodríguez, A. (1998). *El compás de los sentidos. (Cine y Estética)*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Sagardia, Á. (1971). *Amadeo Vives. Vida y obra.* Madrid, España: Edit. Nacional.

Sala, R (1997). La vida en un hilo (1945). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906 -1995)* (pp. 187 – 189). Madrid, España: Cátedra / Filmoteca Española, Serie Mayor.

Sala, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936 – 1939)*. Bilbao, España: Mensajero.

Salaün, S., y Serrano, C. (1991). *1900 en España*. Madrid, España: Espasa – Calpe.

Sánchez-Biosca, V. (2012). Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa. En Saz, I., y Archilés, F. (Eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea* (pp. 499 – 519). Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València.

Sánchez-Biosca, V. (2012). Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa. En Saz, I., y Archilés, F. (Eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea* (p. 499 – 519). Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València.

Sánchez, A. (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza, España: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Sánchez, A. (1996). *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. Volumen I. Del kinetógrafo a Casablanca (1896 – 1946).* Zaragoza, España: Caja de ahorros de la Inmaculada.

Sánchez, D. (1997). Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el cine mudo. En Gómez, C. (Coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995).* La Coruña, España: Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones.

Sánchez, D. (1997). Las adaptaciones de Don Juan Tenorio de Zorrilla en el cine mudo español. En Gómez, C. (Ed.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (A Coruña, 1995)* (pp. 119 – 126). Coruña, España: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones.

Sánchez, D. (2010). La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de Sangre y Arena. En Pérez Bowie, J. (Ed.), *Reescrituras fílmicas. Nuevas territorios de la adaptación* (pp. 159 – 177). Salamanca, España: Ediciones Universidad Salamanca.

Sánchez, E. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 – 1977).* Sevilla, España: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Sánchez, F. (2007). *Bruma del franquismo. El auge del cine negro español (1950 – 1965).* Barcelona, España: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona.

Sánchez, J. (2012). Operación secretaria (1966). En Huerta, M., y Pérez, E. (Eds.), *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico.* Salamanca, España: Editorial Los Barruecos.

Sánchez, J. (2014). La intertextualidad literaria en *Soldados de Salamina,* de David Trueba. En Pardo, J., y Sánchez, J. (Eds.), *Sobre la adaptación y más allá* (pp. 227 – 236). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sánchez, S. (2016). *Traduciendo la mirada: Sobre la práctica del montaje cinematográfico en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonés contemporáneas.* (Tesis doctoral). Universidad Ramon Llull, Barcelona, España.

Sánchez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960 – 1969).* Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sangro, P. (2012). Cateto a babor. En Huerta, M., y Pérez, E. (Eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Santamarina, A. (2002). Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro. En Heredero, C. (Ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (pp. 167 – 187). Madrid, España: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Santaolalla, I. (2005). *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Santos, C. (2000). *Luis Buñuel: es peligroso asomarse al interior*. Madrid, España: Ediciones Jaguar.

Schulze, P. (2016). Transposición zarzuelísticas: La verbena de la Paloma y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles. En Brandenberger, T., y Dreyer, A. (Eds.), *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad* (pp. 259 – 281). Berlin, Alemania: LIT Verlag Münster.

Schwartz, R. (2008). *Great Spanish Films Since 1950.* Lanham, Maryland, United States: The Scarecrow Press, Inc.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas.* Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Seguin, J. (2015). Las novelas ejemplares en tiempos del cine silente. En Marigno, E., Mata, C., y Hernán, H. (Eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado* (pp. 249 – 279). Pamplona, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Servén, C. [et al.] (2007). *La mujer en los textos literarios*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Shu-Ying, L. (2004). Lazarillo de Tormes: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine. En Lobato, Mª., y F. Domínguez (Eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002, vol. I* (pp. 511 – 524). Madrid, España: Iberoamericana.

Soria, F. (1990). *José María Forqué*. Murcia, España: Consejería de educación, Cultura y Turismo, Filmoteca Regional de Murcia.

Sosa-Velasco, A. (2010). *Médicos escritores en España, 1885 – 1955. Santiago Ramón y Cajal, Pío Baroja, Gregorio Marañón y Antonio Vallejo Nágera*. Woodbrige, United Kingdom: Tamesis.

Tamayo y Baus, M. (1855). *Locura de amor. Drama en cinco actos*. Madrid, España: F. Abienzo.

Téllez, J. (1997). El escándalo (1943). En Pérez, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)* (pp. 165 – 167). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española.

Tharrats, J. (1988). *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.

Thomas, H. (1979). *La guerra civil española,* Vol. VI. Barcelona, España: Urbión.

Torres, A. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid, España: Alianza.

Torres, A. (1999). *Diccionario Espasa. Cine Español*. Madrid, España: Espasa.

Torres, A. (2004). *Directores españoles malditos.* Madrid, España: Huerga y Fierro Editores, S.L.

Utrera, R. (2009). *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español.* Sevilla, España: Padilla Libros.

Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico.* Madrid, España: Ediciones JC, p. 126.

Utrera, R. (2007). *Literatura y Cine. Adaptaciones I Del teatro al cine, nº 7 - 8.* Sevilla, España: Padilla Libros. Serie Cuadernos de Eihceroa.

Utrera, R. (2010). Carmen. Paralelismos y desviaciones en la filmografía española. En Utrera, R., y Guarinos, V. (Coords.), *Carmen Global. El mito en las artes y los medios audiovisuales* (pp. 97 – 144). Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Valdivieso, J., Valdivieso, T., y Ruiz-Fornells, E. (2000). *La mujer hispana en el mundo: sus triunfos y sus retos. Hispanic women in the world : accomplishments and challenges.* Phoenix, Arizona, United States: Orbis Press.

Vandaele, J. (2015). *Estados de Gracia. Billy Wilder y la censura franquista (1946 – 1975).* Leiden, United States: Brill.

Vidal, J. (2005). Los católicos españoles y el cine: de los orígenes al nacionalcatolicismo. En Ruiz, J. (Ed.), *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea* (pp. 77 – 92). Sevilla, España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Vilches, Mª., y Dougherty, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Villalba, J. (2004). *Clemente Pamplona. Del primer plano al fundido en negro*. Teruel, España: Instituto de Estudios Turolenses.

Vizcaino, F. (1976). *Historia y anécdota del cine español.* Madrid, España: Adra, D. L.

VV.AA (2005). *Literatura española. Una historia de cine.* Madrid, España: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Woods, E. (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musical Films.* Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.

Zecchi, B. (2012). *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid, España: Editorial Complutense S.A.

Zumalde, I. (1999). Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de "La aldea maldita" de Florián Rey. En VV.AA (Eds.), *Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español (Acta del VII Congreso de la A.E.H.C.), Cuaderno de la Academia, nº 5* (pp. 455 – 466). Madrid, España: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Zumalde, I. (2005). Dulcinea, 1946. En Rosa, E., González, L., y Media, P. (Coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra* (pp. 223 – 226). Madrid, España: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.

Zunzunegui, S. (2005). Duende y misterio de Cesáreo González. En Castro de Paz, J. y Cerdán, J. (Coords.), *Suevia Films - Cesáreo González. Treinta años de cine español,* (pp. 155 – 197). A Coruña, España: Centro Galego de Artes da Imaxe (C.G.A.I). y Filmoteca Española /Asociación de Historiadores del Cine (A.E.H.C.). / Instituto Valencuano de Cinematografía (I.V.A.C.).

Periódicos y revistas:

--- (01/01/1936). Rialto: El 113. *ABC*, p. 94.

--- (01/02/1928). La condesa María. *La Libertad*, p. 6.

--- (01/02/1936). La señorita de Trévelez, al cinema. *La Época*, p. 5.

--- (01/05/1926). José Montenegro. *El Imparcial*, p. 6.

--- (01/06/1979). Las películas de la semana. *La Vanguardia,* p. 35.

--- (01/10/1989). Sangre y arena, encelarse en el engaño. *ABC*, p. 112.

--- (01/11/1961). Detective con Faldas. *La Vanguardia Española,* p. 33.

--- (02/03/1945). La Lola se va a los puertos. *La Vanguardia Española*, p. 11.

--- (02/07/1950). El realismo de "Brigada Criminal". *La Vanguardia Española*, p. 20.

--- (02/09/1933). Estreno de "Usted tiene ojos de mujer fatal", en el teatro Cervantes. *Ahora*, p. 27.

--- (03/01/1931). Cinemastas y cinemistas. José Montenegro. *El Imparcial*, p. 8.

--- (03/03/1926). Novedades de la semana. Semana Cinematográfica. *La Nación*, Diario de la noche, p. 6.

--- (03/05/1970). Alcázar. Cateto a babor. *La Vanguardia Española*, p. 52.

--- (03/06/1925). A buen juez, mejor testigo. *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (03/10/1928). A buen juez, mejor testigo. *La Libertad*, pp. 6 – 7.

--- (03/10/1928). A buen juez, mejor testigo. *Heraldo de Madrid*, Edición de la noche, p. 5.

--- (03/10/1959). Lo que cuesta vivir. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 25.

--- (04/02/1928). La condesa María. *El Liberal*, p. 6.

--- (04/02/1999). A tiro limpio. Tv-películas. *La Vanguardia*, p. 10.

--- (04/07/1935). Los planes de Atlantic Films. Cinema. *La Nación*, Diario de noche, p. 13.

--- (04/10/1928). La belleza un poco criolla de Imperio Argentina. Nuestra portada. *Popular Film*, (114), p. 6.

--- (04/12/1934). Un éxito sin precedentes: "Sor Angélica". *ABC*, Edición de Andalucía, p. 35.

--- (05/02/1944). "Adversidad", historia de una mujer. *La Vanguardia Española,* p. 2.

--- (05/03/1954). Todo es posible en Granada. *La Vanguardia Española*, p. 19.

--- (05/03/1955). La reina mora. Florida. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 27.

--- (05/05/1921). Eslava. Diversiones públicas. *La Época*, p. 4.

--- (05/08/1962). Detective con faldas. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 62.

--- (05/11/1967). Crónica de nueve meses. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 88.

--- (06/01/1929). Boy. Actualidades Teatrales. *Blanco y Negro* (1.964), pp. 66 – 71.

--- (06/03/1975). "Los caballeros del botón de ancla", una revisión amable y bien lograda. *ABC*, pp. 83 – 84.

--- (06/04/1969). La Celestina. *ABC*, p. 62.

--- (06/07/1919). Nuestros actores cinematográficos. Coloquio 3. *El Fígaro*, (323), p. 2.

--- (06/12/1900). Los teatros. *El Imparcial*, p. 3.

--- (06/12/1900). Teatro Español. "La hija del mar". *El Liberal*, p. 3.

--- (06/12/1900). Teatro Español. *El Correo*, p. 1.

--- (07/02/2002). El Celo. *La Vanguardia*, p. 10.

--- (07/05/1959). Gayarre. *La Vanguardia Española*, p. 28.

--- (08/01/1927). La chica del gato. *El Sol*, p. 10.

--- (08/01/1927). La chica del gato. *El Imparcial*, p. 6.

--- (08/02/1928). "El orgullo de Albacete" en película. *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (08/02/1941). Capitol: Marianela. *ABC*, p. 7.

--- (08/04/1928). Cine del Callao. *El Sol*, p. 12.

--- (08/04/1930). Sección de Rumores. Teatros y cine. *Heraldo de Madrid*, Edición de noche, p. 5.

--- (08/07/1925). Una nueva producción española. "Don Quintín, el amargao". *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (08/08/1962). Imperial: Detective con faldas. *ABC*, p. 46.

--- (08/10/1928). Una leyenda de D. José Zorrilla en la pantalla. El séptimo arte. *La Nación*, Diario de la noche, p. 6.

--- (08/11/1934). Cataluña: "Sor Angélica". Barcelona. Éxitos y fracasos de la semana cinematográfica. *Tararí. Revista de espectáculos y deportes*, (146), p. 3.

--- (08/12/1963). Usted tiene ojos de mujer fatal. *ABC*, p. 81.

--- (08/12/1966). Apolo - "Operación secretaria". *ABC*, Edición de Andalucía, pp. 66 – 67.

--- (09/02/1928). La hermana San Sulpicio. Gacetillas. *La Voz,* p. 7.

--- (09/02/1928). La hermana San Sulpicio. *Popular Film*, (80), p. 12.

--- (09/03/1935). Cómico: Morena clara. *ABC,* p. 45.

--- (09/04/1960). Estreno en el Infanta Isabel de "Cosas de Papá y Mamá" de Alfonso Paso. *ABC*, p. 79.

--- (09/07/1970). La Revoltosa. *La Vanguardia Española*, p. 45.

--- (09/10/1935). Páginas Cinematográficas. *ABC*, p. 13.

--- (09/10/1940). Rialto: Boy. *ABC*, p. 7.

--- (10/02/1927). Malvaloca . *Popular Film*, (28), p. 11.

--- (10/03/1927). Los "films" de la semana actual en los principales salones cinematográficos madrileños. *La Nación*, p. 10.

--- (10/04/1928). Cine del Callao. Correo de teatros. *La Libertad*, p. 7.

--- (10/04/1928). Cine del Callao. Gacetillas. El teatro. *El Sol*, p. 8.

--- (10/06/1947). Capitol: Dulcinea. *ABC*, p. 24.

--- (10/09/1941). Un triunfo de la producción cinematográfica española. *ABC,* Edición de Andalucía, p. 8.

--- (10/09/1955). La reina mora. *La Vanguardia Española,* p. 15.

--- (10/10/1950). Rialto: Agustina de Aragón. *ABC*, p. 20.

--- (11/01/1936). Don Carlos Arniches presencia la impresión de unas escenas de su comedia "La señorita de Trévelez". *La Época*, p. 5.

--- (11/02/1929). Agustina de Aragón. *Heraldo de Madrid*. Edición de la noche, p. 6.

--- (11/04/1928). El orgullo de Albacete. *La Libertad*, p. 7.

--- (11/04/1928). El orgullo de Albacete. *El Sol*, p. 4.

--- (11/04/1928). El orgullo de Albacete. *ABC*., p. 11.

--- (11/06/1924). *Alma de Dios*. Barcelona: La novela semanal cinematográfica, (93).

--- (11/10/1979). Los Bingueros. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 85.

--- (11/12/1935). Callao: El malvado Carabel. *ABC*, p. 47.

--- (12/04/1936). Tres novias de Luis Candelas, un operador sobre un carrito y ocho "extras" en un banco. *Crónica*, p. 5.

--- (12/07/1927). "¡Es mi hombre!", en película". *ABC*, p. 38.

--- (12/10/1919). De cuarenta para arriba… *Blanco y Negro* (1.482), pp. 35 – 42.

--- (12/12/1935). “La hija de Juan Simón” de Filmófono. Producción Española. Cine. *Heraldo de Madrid,* p. 12.

--- (13/08/1938). Carmen la de Triana. *Caras y Caretas* (Buenos Aires), (2080), p. 25.

--- (13/10/1968). Fedra West. *ABC*, p. 80.

--- (14/01/1948). Avenida: Botón de ancla. *ABC*, p. 16.

--- (14/02/1925). Cervantes. Espectáculos y deportes. *ABC,* p. 22.

--- (14/02/2011). ‘El vivo retrato’, 25 años después. *El Comercio*. Recuperado de: https://www.elcomercio.es/v/20110214/aviles/vivo-retrato-anos-despues-20110214.html

--- (14/03/1928). Noticias cinematográficas. *Heraldo de Madrid*, p. 7.

--- (14/04/1927). Conchita Piquer y “El negro que tenía el alma blanca”. *Popular Film*, (37), p. 7.

--- (14/04/1928). El orgullo de Albacete. *El Imparcial*, p. 6.

--- (14/05/1964). La chica del gato. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 65.

--- (14/05/1965). Estreno de la película “¡¡Arriba las mujeres!!” en El Andalucía. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 64.

--- (14/11/1924). Diego Corrientes. *ABC*, p. 29.

--- (14/11/1935). “¡Abajo los hombres”, la primera comedia musical española. *Jueves cinematográficos*, (407), pp. 4 – 5.

--- (14/12/1943). Valores de “El escándalo”. *La Vanguardia Española,* p. 11.

--- (14/12/1961). Canción de cuna. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 43.

--- (15/02/1928). La hermana San Sulpicio. *Heraldo de Madrid,* p. 5.

--- (15/02/1928). Noticias cinematográficas. *Heraldo de Madrid*, p. 6.

--- (15/02/1936). Ante el público y la crítica. *Cinema Sparta*, (31), pp. 14 -15.

--- (15/02/1936). Noticiario. Producción nacional. *Cinema Sparta*, (31), p. 11.

--- (15/10/1927). La condesa María. *El Imparcial*, p. 6.

--- (15/12/1916). Lara – "La señorita de Trevelez", comedia de D. Carlos Arniches. *El Imparcial*, p. 1.

--- (16/02/1924). Alma de Dios. Repertorio M. de Miguel. Pruebas de Películas. *Películas. Revista Ilustrada de Cinematografía*, (14), p. 30.

--- (16/02/1929). Agustina de Aragón. Producción nacional. *La Libertad*, p. 6.

--- (16/02/1963). Coliseum - "Rogelia". *La Vanguardia Española*, p. 31.

--- (16/04/1921). Beneficio de Catalina Bárcena - "La chica del gato". *El Correo Español*, p. 2.

--- (16/10/1940). Avenida: "Santa Rogelia". *ABC*, p. 13.

--- (16/11/1935). Pronto se estrenará "El malvado Carabel". *La Época*, p. 5.

--- (16/11/1975). Una versión filmada de "La lozana andaluza", por Vicente Escrivá. *La Vanguardia Española,* p. 33.

--- (16/09/1967). La tía de Carlos en minifalda. *ABC*, p. 89.

--- (17/03/1968). Operación Secretaria. *La Vanguardia Española,* p. 56.

--- (17/04/1949). Rialto: "Currito de la cruz". *ABC*, p. 29.

--- (17/07/1935). Producción Nacional. *Mundo Gráfico*, p. 34

--- (17/07/1947). Los habitantes de la casa deshabitada. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 15.

--- (17/12/1906). La noche de reyes. Zarzuela. Cosas de teatros. *El Día*, p. 1.

--- (17/12/1914). El alcalde de Zalamea. *El Radical*, p. 1.

--- (17/12/1925). La hija de Juan Simón. *La Voz*, p. 4.

--- (17/12/1935). "La hija de Juan Simón" en Rialto. *Ahora*, p. 31.

--- (17/12/1963). Estreno de las películas "Rogelia" y "El tesoro del lago de la plata". *ABC*, p. 99.

--- (18/01/1949). Palacio de la música: Don Juan de Serrallonga. *ABC*, p. 17.

--- (18/10/1934). "Sor Angélica", en el Capitol. *La Nación*, Diario de la noche, p. 8.

--- (18/12/1925). Espectáculo y deportes. Real Cinema. *ABC*, p. 30.

--- (19/12/1970). Investigación criminal. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 75.

--- (1922). La reina mora. *La novela semanal cinematográfica*, (237).

--- (1924). El puñao de rosas. *La Novela Semanal Cinematográfica,* (106).

--- (1926). El cura de aldea. *La novela semanal cinematográfica*, (471).

--- (20/01/1948). "Angustia" y "Botón de Ancla", premiadas. *ABC*, p. 23.

--- (20/03/1945). "Los últimos de Filipinas", el film cumbre de nuestra producción. *La Vanguardia Española*, p. 11.

--- (20/05/1973). El abuelo tiene un plan. *La Vanguardia Española,* p. 55.

--- (20/07/1950). "Brigada criminal", una película realista. *La Vanguardia Española*, p. 2.

--- (20/11/1885). Teatro de Apolo – El soldado de San Marcial. *La Época*, p. 2.

--- (21/05/1957). Estreno de la película "El genio alegre" en los "Cines". Pompeya y Palace. *ABC*, p. 59.

--- (21/09/1932). "Usted tiene ojos de mujer fatal" obtiene un gran éxito en Valencia. *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (21/10/1934). Capitol inaugura su temporada de invierno con la producción nacional "Sor Angélica". *Crónica*, (258), p. 24.

--- (21/11/1941). Cines. *ABC*, p. 15.

--- (21/11/1947). Coliseum: Fuenteovejuna. *ABC*, p. 16.

--- (22/05/1926). A buen juez, mejor testigo. *El Imparcial*, p. 6.

--- (22/12/1926). "Pilar Guerra". Palacio de la música. *La Libertad*, p. 7.

--- (23/01/1936). "¡Abajo los hombres!". Un film definitivo de la producción española. *La Época*, p. 7.

--- (23/01/1953). Los atractivos de "La hermana San Sulpicio". *La Vanguardia Española*, p. 14.

--- (23/04/1936). Nicolás Rodríguez hace su debut en la Pantalla. *El Sol*, p. 6.

--- (23/09/1967). La tía de Carlos en minifalda. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 71.

--- (23/12/1917). Cine de la Flor. *ABC*, Edición Iª, p. 17.

--- (23/12/1925). El Lazarillo de Tormes. *La Nación*, p. 7.

--- (23/12/1928). Pavón: La copla andaluza, comedia lírica de Antonio Quintero y Pascual Guillén. *El Liberal*, p. 5.

--- (24/02/1926). "Boy" del reverendo padre Coloma. *La Voz*, Diario independiente de la noche, p. 2.

--- (24/03/1972). La novicia rebelde. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 63.

--- (24/09/1934). Estreno de "Sor Angélica" en Capitol. Cinelandia. *Mundo Gráfico. Revista Popular Ilustrada*, (1199), pp. 32 – 33-

--- (24/11/1955). Los peces rojos. *La Vanguardia Española*, p. 23.

--- (25/01/1936). "¡Abajo los hombres!", la película de la simpatía. *La Libertad*, pp. 8 – 9.

--- (25/04/1936). Morena Clara. *Films Selectos*, (288), p. 16.

--- (25/06/1967). "El amor brujo" de Rovira Beleta, al Festival de Moscú. *La Vanguardia Española,* p. 55.

--- (25/08/1949). Estreno en el Coliseo de "El misteriosos viajero del Clipper". *ABC*, Edición de Andalucía, p. 12.

--- (25/10/1924). El pobre Valbuena. *Obras maestras del cine. Publicación Semanal,* (30).

--- (25/12/1928). La copla andaluza. *ABC,* p. 42.

--- (26/01/1936). El cinema español que sonríe ¡Abajo los hombres!. *Cinegramas*, (72), p. 27.

--- (26/11/1897). La Revoltosa, sainete en un acto, letra de los señores Fernández Shaw y López Silva y música de Chapí. Veladas Teatrales. *La Época*, p. 2.

--- (26/11/1967). Rovira-Beleta. *La Vanguardia Española*, p. 55.

--- (27/11/1924).“Don Quintín el amargao o El que siembra vientos…”. *El Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (27/11/1943). Aciertos en la producción nacional: “El escándalo”. *La Vanguardia Española*, p. 6.

--- (27/11/1956). Fedra. *ABC*, p. 54.

--- (27/12/1949). “Amor brujo”, en Capitol; “El hijo de Robín de los Bosques”, en el Palacio de la Música; “Llegada de noche”, en el Imperial, y “Aventuras de Esparadrapo”, en Actualidades. *ABC*, p. 33.

--- (28/02/1942). El hombre que se quiso matar. *La Vanguardia Española*, p. 5.

--- (28/08/1984). El pan debajo del brazo. *ABC*, p. 74.

--- (28/11/1935). “El malvado Carabel” ha sido ovacionado en el Tivoli de Barcelona. *Heraldo de Madrid*, p. 7.

--- (29/01/1936). “¡Abajo los hombres!” para España es lo que “El desfile del amor” para los norteamericanos. *Heraldo de Madrid*, Edición de la noche, p. 13.

--- (29/04/1949). Noche de reyes. *ABC*, p. 18.

--- (29/08/1967). “El amor brujo”, la película de Rovira Beleta, será exhibida en la Unión Soviética. *La Vanguardia Española,* p. 21.

--- (29/08/1970). “Investigación criminal” y “Veinte pasos para la muerte”. *La Vanguardia Española*, p. 23.

--- (29/11/1929). Pavon: El estreno de “La copla andaluza” en película. *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (30/05/1928). “Dioses vanos” y “Pepita Jiménez”. *ABC*, pp. 10 – 11.

--- (30/08/1963). “Usted tiene ojos de mujer fatal”. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 33.

--- (30/09/1925). El Lazarillo de Tormes. *Heraldo de Madrid*, p. 5.

--- (30/09/1989). Elorrieta: “Mi versión de “Sangre y arena” es la que más se ajusta a la novela”. *La Vanguardia*, p. 46.

--- (30/10/1922). Pruebas. La Reina Mora. *Boletín de información cinematográfica*, (3), p. 19.

--- (30/10/1941). Marianela. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 11.

--- (30/11/1935). Luis Candelas. *La Nación*, Diario de la Noche, p. 14.

--- (30/12/1947). La Lola se va a los puertos. *ABC*, pp. 23 – 24.

--- (31/03/1970) El relicario. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 71.

--- (31/03/1970). Cateto a babor. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 65.

A.M.M (02/03/1975). Fuenteovejuna. *La Vanguardia Española*, p. 55.

A.M.M. (01/11/1974). Los caballeros del botón de ancla. *La Vanguardia Española*, p. 45.

A.M.T. (04/09/1963). Romance en Venecia. *La Vanguardia Española,* p. 25.

Alcaide, J. (2004). La aldea maldita y la cultura fin de siglo. *Ars Longa* (13). Recuperado de: https://www.uv.es/dep230/revista/PDF142.pdf

Alegre, S. y Crusells, M. (1994). "Boreal Films": La productora de Fructuós Gelabert destruida por la I Guerra Mundial. *FILMHISTORIA Online. Revista de Historia y Cine*, *4* (2), pp. 11 – 17.

Algarroba, A. (31/12/1904). Las estrellas. *El País, Diario Republicano,* p. 1.

Alsina, J. (17/12/1906). La noche de reyes. *El País. Diario Republicano*, p. 4.

Amela, V. (18/12/1988). Josep Carreras es Julián Gayarre. *La Vanguardia Española*, p. 44.

Amor, M. (Junio, 1994). Identificación de materiales. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* (17), pp. 63 – 65.

Araujo-Costa, L. (01/07/1939). Estreno de "El difunto es una vivo". *ABC*, p. 17.

Arenas, J. (03/11/1996). "En mi "Celestina" ha querido reflejar lo vulnerable que somos todos". *ABC,* p. 98.

Arenas, J. (22/09/1989). "Sangre y arena": cuarta toma. *ABC*, p. 65.

Arenas, J. (25/04/2001). En "El viaje de Arián", Eduard Bosch narra un tránsito de Jarrai a ETA. *ABC*, p. 76.

Arenas, J. (30/07/1998). Mario Camus: "No me asusta "El Zorro", puede más un Colt que un florete". *ABC*, p. 87.

Arimón, J. (13/12/1913). La Malquerida. Teatro de la Princesa. *El Liberal*, p. 3.

Arjona (28/08/1970). La revoltosa. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 47.

Arozamena, J. (17/10/1939). Suspiros de España. *ABC*, p. 16.

Arrizabalaga, M. (14/05/2015). "Diego Corriente fue el Robin Hood español". *ABC Cultura*. Recuperado de: http://www.abc.es/cultura/20150514/abci-diego-corriente-seria-robin-201505111216.html

Arrizabalaga, M. (23/03/2016). El cristo del brazo caído. *ABC, Sociedad*. Recuperado de: http://www.abc.es/sociedad/abci-leyenda-cristo-vega-cristo-brazo-caido-201603231635_noticia.html

Arte y Cinematografía (01/01/1936)., nº 408, pp. 24 – 25.

Arte y Cinematografía (01/02/1936)., nº 409, pp. 18 - 19.

Arte y Cinematografía (01/03/1916)., nº 129, p. 32.

Arte y Cinematografía (01/03/1923)., nº 264, pp. 26 - 27.

Arte y Cinematografía (01/03/1936)., nº 410 - 411, pp. 34 - 35.

Arte y Cinematografía (01/03/1936)., nº410 – 411, pp. 30 - 31.

Arte y Cinematografía (01/05/1936)., nº 412, p. 18.

Arte y Cinematografía (01/06/1932)., nº 374 – 375, p. 16.

Arte y Cinematografía (01/08/1922)., nº 257, pp. 24 - 25.

Arte y cinematografía (01/10/1926)., nº 306, p. 23 y p. 33.

Arte y Cinematografía (01/11/1922)., nº 260, p. 40.

Arte y Cinematografía (01/12/1935)., nº 407, pp. 16 - 17.

Arte y Cinematografía (01/12/1935)., nº 407, pp. 30 - 31.

Arte y Cinematografía (03/08/1013)., nº 067, p. 9.

Arte y Cinematografía (10/10/1910)., nº 002, p. 9.

Arte y Cinematografía (10/11/1910)., nº 004, pp. 14 – 15.

Arte y Cinematografía (13/10/1923)., nº 071, p. 48.

Arte y Cinematografía (15/02/1911)., nº 010, p. 13.

Arte y Cinematografía (15/12/1910), nº 006, pp. 18 – 19.

Arte y Cinematografía (25/09/1910)., nº 001.

Arte y Cinematografía (25/10/1910)., nº 003, p. 5.

Arte y Cinematografía (28/02/1911)., nº 011, p. 3.

Arte y Cinematografía (31/12/1910), nº 007.

Arte y Cinematografía (Diciembre, 1929)., nº 344, p. 11.

Arte y Cinematografía (Enero, 1930)., nº 345.

Arte y Cinematografía (Marzo de 1927)., nº 311, p. 55.

Arte y Cinematografía (Marzo-Abril, 1936)., nº 410 – 411, p. 34.

Arte y Cinematografía (Septiembre - Octubre, 1929)., nº 341 – 342.

Arte y Cinematografía, 1935, nº 400, p. 367.

Barbero, A. (13/11/1935). Es mi hombre. *ABC*, p. 48.

Barbero, A. (18/12/1935). La hija de Juan Simón. *ABC*. p. 50.

Baroja, P. (15/12/1927). Pío Baroja. *La Gaceta Literaria* (24), p. 4.

Barreira, D. (07/02/1943). Florián Rey. *Primer Plano* (121), pp. 11 – 13.

Barrios, Mª (2015). Estudio del baile español en "El Amor Brujo" de Francisco Rovira-Beleta. *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Número extraordinario 1, pp. 895 – 915.

Batlle, J. (05/10/2003). Puro Aranda. *La Vanguardia*, p. 56.

Batlle, J. (11/04/1996). Cumbres (y almas) borrascosas. *La Vanguardia*, p. 54.

Batlle, J. (21/01/2011). Crónicas del lado salvaje. *La Vanguardia*, p. 42.

Battle, J. (14/08/1998). Nostalgia del altramuz. *La Vanguardia,* p. 34.

Battle, J. (14/08/2005). Hurra por el secundario español. *La Vanguardia*, p. 39.

Battle, J. (16/05/2004). ¡Qué viene el lobo! *La Vanguardia*, p. 55.

Battle, J. (28/09/2003). El buen oficio no lo es todo. *La Vanguardia,* p. 56.

Bello, J. (2012). El cine español (1896 – 1930): Origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales. *FILMHISTORIA Online*, 22 (2).

Benítez, R. (Junio, 2005). Una historia incompleta. Recuperación de un fragmento de Boy (España, 1925) de Benito Perojo. *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, (5), pp. 118 – 124.

Black, S. (08/12/2013). Una cenicienta española: *La tonta del bote* y sus adaptaciones cinematográficas. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (8), pp. 114 - 141.

Boletín de información cinematográfica (30/10/1922), (3), p. 12.

Boletín de Información Cinematográfica (Febrero 1925), (29), p. 31.

Boletín de Información Cinematográfica (Septiembre, 1923), (14), pp. 24 – 25.

Bolin, G. (04/09/1956). Los ladrones somos gente honrada. *ABC*, p. 40.

Bolin, G. (06/05/1955). El Coyote. *ABC*, pp. 53 – 54.

Bolin, G. (11/12/1963). Tivoli: "Usted tiene ojos de mujer fatal". *ABC*, p. 103.

Bonet, LL. (01/09/1989). "Montoyas y Tarantos", la tragedia de Romeo y Julieta a ritmo flamenco. *La Vanguardia*, p. 21.

Bonet, LL. (08/05/2015). Viaje sin retorno. *La Vanguardia*, p. 45.

Bonet, LL. (16/11/1998). Monumento fordiano para dos actorazos. *La Vanguardia*, p. 40.

Bonet, LL. (26/09/2001). Una locura de amor cercana al gran cine. La *Vanguardia*, p. 46.

Bonet, LL. (26/11/1978). Parranda. *La Vanguardia Española,* p. 63.

Bonet, LL. (27/04/1994). Lo que necesitas es amor. *La Vanguardia*, p. 46.

Borao, J. (1985). Elementos para un análisis del cine español en los años veinte. *D'Art*, (11), pp. 313 – 331.

C. De C. (01/07/1939). "El difunto es un vivo", comedia en tres actos de los señores Prada e Iquino. *Vida Teatral*, Madrid.

C.S.F. (03/06/1989). “Bueno y tierno como un ángel”, de José María Blanco. *ABC*, p. 97

C.S.F. (20/03/1982). “La tía de Carlos”, de Luis María Delgado. *ABC*, p. 42.

Cabello, X. (30/04/1921). La Chica del gato. *La ilustración española y americana* (16), pp. 190 – 191.

Cabero, J. (09/06/1926). Crónica cinematográfica. Películas y cines. Página semanal del Heraldo. *Heraldo de Madrid*, p. 4.

Cabeza, J. (03/03/1938). “Las cinco advertencias de Satanás”. *Claridad*, p. 3.

Cabeza, J. (15/07/1938). *Mundo Obrero*, p. 80.

Cánovas, J. (2011). Identidad nacional y cine español: El género mudo en el cine español. A propósito de la adaptación cinematográfica de La verbena de la Paloma (José Buchs, 1921). *Quintana: Revista de estudios do departamento de Historia del Arte*, *10*, (10), pp. 65 – 87.

Caras y Caretas (13/08/1938) (2080), p. 26.

Carrey, Mª (29/04/2003). La filmoteca devuelve “Alma de Dios” a la gran pantalla. *El periódico de Aragón*. Recuperado de: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/filmoteca-devuelve-alma-dios-gran-pantalla_54542.html

Casado, F. (08/11/2001). Se presenta <<Amar y morir en Sevilla>>. *ABC*, p. 51.

Casado, F. (05/10/2003). Delirios de amor. *ABC*, p. 77.

Castro de Paz, J., Paz, H. Y Gómez, F. (2015). El malvado Carabel: Impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la Guerra Civil. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *24*, pp. 241 – 257.

Cela, J. (1995). La empresa cinematográfica española Filmófono (1929 – 1936).. *Documentación de Las Ciencias de la Comunicación*, *18*, pp. 59 – 86.

Cerdán, J. (1993). Del silente al sonoro: remakes a la busca de una clasificación. *Vértigo. Revista de cine* (7), pp. 11 – 16.

Cerón, J. (1999). El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951 – 1963). Las contradicciones de la represión cinematográfica. *IMAFRONTE*, (14), pp. 23 – 36.

Cine Popular (08/08/1923), (128), p. 11.

Cine Popular (09/05/1923), (115), p. 11.

Cine Sparta, (30/04/1936), (35), p. 18.

Colón, A. (31/03/1977). La Parranda. *ABC*, p. 49.

Colón, A. (05/04/1986). El amor brujo. *ABC*, p. 71.

Colón, A. (17/07/1976). La Carmen. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 33.

Colón, A. (18/05/1974). Una mujer prohibida. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 74.

Colón, A. (22/11/1974). Fin de semana al desnudo. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 89.

Colón, A. (30/11/1977). "La viuda andaluza". *ABC*, p. 49.

Crespo, P. (03/05/1986). "Romanza final", de José María Forqué. *ABC*, p. 70.

Crespo, P. (21/10/1976). "La lozana andaluza", de Vicente Escrivá. *ABC*, p. 70.

Crespo, P. (23/03/1986). "El amor brujo", de Carlos Saura. *ABC*, p. 77.

Crespo, P. (26/04/1984). "Bajo en nicotina", de Raúl Artigot. *ABC*, p. 74.

Crespo, P. (27/09/1984). La noche más hermosa, de Manuel Gutiérrez Aragón. *ABC*, p. 73.

Cuartas, J. (22/10/1986). 'El vivo retrato', primer largometraje financiado por el Gobierno asturiano. Cultura. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1986/10/22/cultura/530319613_850215.html

Díaz-Plaja, G. (22/05/1969). No es "La Celestina". *La Vanguardia Española*, p. 13.

Donald (03/03/1959). Gayarre. *ABC*, pp. 61 – 62.

Donald (07/04/1954). "Cómicos", la película que no ha visto el público del festival. *ABC*, pp. 29 – 30.

Donald (07/10/1952). La hermana San Sulpicio. *ABC*, pp. 35 – 36.

Donald (08/04/1972). La novicia rebelde. *Blanco y negro* (3127), p. 63.

Donald (09/01/1951). Brigada Criminal. *ABC*, pp. 21 – 22.

Donald (09/03/1954). Estreno de "Todo es posible en Granada" (Palacio de la Música), "Brindis al cielo" (Paz y Calatravas) y "En los altos de Jalisco" (Actualidades y Voy). *ABC*, p. 39.

Donald (09/10/1948). Locura de amor. *ABC*, pp. 19 – 20.

Donald (10/01/1956). Estreno en la Gran Vía de la película española "Recluta con niño". *ABC*, p. 49.

Donald (13/09/1949). Pacto de Silencio. *ABC*, p. 25.

Donald (13/09/1955). "Los peces rojos", película española, en el Lope de Vega, y "Vendrá un día", alemana, en el Rex. *ABC*, p. 39.

Donald (14/10/1961). Estreno de “Prohibido enamorarse” en el cine Palacio de la Prensa. *ABC*, p. 83.

Donald (17/12/1955). Estreno de la película “Suspiros de Triana”, en Rialto. *ABC*, p. 57.

Donald (18/08/1961). Estreno en Capitol de “Fantasmas en la casa”. *ABC*, p. 39.

Donald (19/06/1959). El niño de las monjas. *ABC*, p. 59.

Donald (20/03/1957). Maravilla. *ABC*, p. 55.

Donald (20/10/1959). Estreno de “La casa de la Troya”, versión de Rafael Gil, en los Cines Carlos III y Roxy, A. *ABC*, p. 63.

Donald (21/01/1956). La chica del barrio. *ABC*, p. 42.

Donald (24/12/1954). Morena clara. *ABC*, pp. 71 – 72.

Donald (25/01/1955). Estreno de “Zalacaín el aventurero” en los “Cines” Palacio de la Prensa y Roxy, B; y de “El torero” en El Pompeya y Palace. *ABC*, p. 38.

Donald (26/01/1954). Se estrenó ayer en el “cine” Roxy “A” la película “El alcalde de Zalamea”. *ABC*, p. 37.

Donald (27/10/1954). Sor Angélica. *ABC,* pp. 47 – 48.

Donald (30/10/1971). “Varietés”, la cita de Sara y Bardem, ¿es resultado de la crisis del cine?. *Blanco y Negro*, (340), p. 87.

Dorrell, J. (1949). Noche de Reyes. Madrid. *Fichero de Crítica e Información Cinematográfica*, (6).

Doucet, M. (2015). A Esmorga y La Parranda de Eduardo Blanco Amor: dos lenguas, dos identidades, dos versiones de una novela. *Madrygal*, (18), Número Especial, pp. 191 – 200.

DRY (11/12/1935). El malvado Carabel. *La Voz*, p. 4.

Echazarreta, C. (2009). Entre una rosa y una pícara: la (re).presentación de la mujer en el teatro contemporáneo entre Millán Astray y Paloma Pedrero. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios,* (42).

El Cine (15/01/1915)., nº 157, p. 12.

El Cine (17/11/1927)., nº 814, p. 15.

El Cine (28/04/1927)., nº 785, p. 3.

El Cine (28/10/1926)., nº 250.

El mundo cinematográfico (09/06/1917)., nº 1, p. 9.

El mundo cinematográfico (15/09/1917)., nº 14, p. 1.

El mundo cinematográfico (25/10/1916)., nº 106, p. 21.

Escudero, G. (Agosto-Septiembre, 2007). Trescientos años y cuatro películas. *Revista General de Marina*, *273*, (2), pp. 389 – 396.

Escudero, J. (30/09/1967). La tía de Carlos en minifalda. *La Vanguardia Española*, p. 29.

Esteve, J. (23/12/1914). La lista grande – Películas. Crónica Teatral. *El Siglo Futuro,* p. 1.

Estévez-Ortega, E. (10/01/1930). Los escritores ante sus obras, Carlos Arniches. *Nuevo Mundo*.

Fernández-Cid, A. (1982). El sainete lírico. *Revista Folklórico*, (18), pp. 194 – 198.

Fernández-Figares, M. (2005). Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español. *Música Oral del Sur*, (6), pp. 217 – 232. Recuperado de: http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/esterotipos-narrativos-del-flamenco-en-el-cine-espanol.html

Fernández-Fígares, Mª (2005). Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español. *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogo 4". Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales, (6), p. 217 – 232.

Fernández, S. (23/11/2004). El Vivo Retrato (y 2): 18 años después. *Suplemento La Nueva Quintanilla. Periódico La Nueva España.* Recuperado de: http://usuarios.iponet.es/dardo/revista/18anos.html

Filmópolis (Febrero, 1936), (27), p. 29.

Films Selectos (18/01/1936), (274), p. 12.

Films Selectos (25/01/1936), (275), p. 8.

Films Selectos (28/03/1936), (284), p. 14.

Floridor (23/01/1907). Español. El genio alegre. *ABC*, p. 6.

Fósforo (25/11/1915). Frente a la pantalla. *España*, (44), p. 14.

François, C. (2008). De "Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?" a "Usted tiene ojos de mujer fatal". Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel

Poncela. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (38). Recuperado de: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/ejardiel.html

G.B. (02/02/1955). La reina mora. *ABC*, p. 34.

Galán, D. (28/08/2012). Aurora Bautista, un mito del cine español. *El País*. [En línea] http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/27/actualidad/1346103536_240611.html

Galinsoga, L. (17/02/1929). El "cine" cada ocho días. *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, pp. 60 – 62.

García, G. (02/07/1956). "Currito de la cruz". Espectáculos. *ABC*, Edición de la mañana, p. 63.

García, G. (06/11/1963). Los Tarantos. *ABC*, pp. 77.

García, G. (10/12/1963). Estreno de las películas "La verbena de la Paloma" y "La revoltosa". *ABC*, pp. 83 – 84.

García, G. (10/12/1963). La Revoltosa. *ABC*, pp. 83 – 84.

García, G. (11/12/1965). María Rosa. *ABC*, p. 93.

García, G. (17/05/1963). Estreno de la película "Dulcinea", en el Cine Palafox. *ABC*, p. 79.

García, G. (19/01/1966). Ninette y un señor de Murcia. *ABC*, p. 67.

García, G. (31/01/1964) Estrenos de "El escándalo" en los cines Madrid y Tivoli. *ABC*. p. 61.

García, L. (19/12/1998). "El Abuelo" de Garci. *ABC*, p. 20.

Garrido-Conde, T. (19/09/1975). Pepita Jiménez. *ABC*, Edición de Andalucía, pp. 52 - 53.

Gerona, F. (29/02/1936). Cines y películas. *ABC*, p. 40.

Gerona, R. (12/12/1935). La hija de Juan Simón. *ABC*, p. 28.

Gil, D. (08/08/2000). Un equipo andaluz rueda un 'Don Juan Tenorio' centrado en el papel redentor del amor. *El País*. Edición de Andalucía. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2000/08/08/andalucia/965686943_850215.html

Gil, R. (23/12/1955). Suspiros de Triana. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 45.

Golín, G. (15/05/1962). Teresa de Jesús. *ABC*, pp. 81 - 82.

Gómez, A. (Enero-Diciembre, 2016). Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939 – 1941). *Acotaciones*. *Revista de investigación teatral* (36), pp. 74 – 94.

Gómez, L. (1986). Historia del cine mudo español. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, *Dedicado a Luis Gómez Mesa,* (58), pp. 17 - 21.

Gómez, M. (1999). Marino Gómez Santos entrevista a Edgar Neville. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, (17), pp. 62 - 80.

González, P. (1983). En recuerdo de Ramón de Baños, pionero de nuestro cine. Análisis de una versión cinematográfica del Don Juan Tenorio (1908). *D'Art, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona*, (8 – 9), pp. 43 – 65.

Gresca, A. (15/01/1908). Alma de Dios. *El arte del teatro*, (44), p. 9.

Guarner, J. (03/10/1989). Digna, vigorosa y nada memorable. *La Vanguardia*, p. 49.

Guarner, J. (23/08/1986). Otra vuelta de tuerca. *La Vanguardia Española*, p. 24.

Guarner, J. (24/06/1989). Bueno y tierno como un ángel. *La Vanguardia Española,* p. 47.

Guarner, J. (25/10/1986). Romanza Final. *La Vanguardia*, p. 31.

Guarner, J. (29/05/1986). El amor brujo. *La Vanguardia Española*, p. 53.

Guarnet, J. (10/10/1984). "La noche más hermosa". Pantalla abierta. Espectáculos. *La Vanguardia Española*, p. 33.

Gutiérrez, J. (Noviembre, 1950). Crónica cinematográfica. *Arbor,* (59), Tomo 17, pp. 328 -332.

Guzmán, A. (19/04/1936). Morena Clara. *Cinegrama*, (84), p. 3.

Guzmán, A. (22/12/1935). La hija de Juan Simón. *Cinegrama*, (65), p. 23.

H.S.G. (07/09/1955). "El Coyote". *La Vanguardia Española,* p. 16.

H.S.G. (10/08/1955). Malvaloca. *La Vanguardia Española*, p. 17.

Heraldo de Madrid (21/03/1928), p. 12.

Hernández, F. (19/07/1936). Los que pasaron por Hollywood. José Luis Rubio. *Cinegrama*, (97), pp. 26 – 27.

Huelin, E. (1997). Fructuós Gelabert: Riña en un café (1987). Un segle despres*. Film-Historia*, *7* (3), pp. 269 - 274.

J.B.C. (22/04/2001). Una nueva vuelta de tuerca a James. El Celo. *La Vanguardia*, p. 60.

J.C.V. (02/06/1948). El tambor del Bruch. *ABC*, p. 15.

J.E.A. (12/06/1998). Jesús Mora estrena el largometraje "A tiro limpio". *ABC*, p. 118.

J.G.O. (28/05/1930). "La hija de Juan Simón" es un drama popular, en verso, de José María Granada y Nemesio M. Sobrevila, en el que hay "mujeres malas" y "cantores" buenos. *Heraldo de Madrid,* Edición de la noche, p. 5.

Jaén, A. (29/03/1936). Directores a examen. *Cinegrama*, (81), p. 16.

Juan-Navarro, S. (2005). La Madre Patria enajenada: Locura de Amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional. *Hispania*, (88), pp. 204 – 205.

Katión (17/12/1955). Los peces rojos. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 47.

Katión (27/01/1956). La chica del barrio. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 23.

L.L.S. (31/12/1974). Cine de Ozores: Fin de semana al desnudo. *ABC*, p. 59.

La Nación (07/04/1928)., p. 6.

La Pantalla (03/06/1938)., nº 023, p. 3.

La Pantalla (17/02/1928)., nº 008, p. 118.

La Vanguardia Española (27/11/1976)., p. 45.

La vida gráfica (10 /09/1917)., nº 80, p. 23.

La vida gráfica (25/09/1917)., nº 81, p. 23.

La vida gráfica (10/11/1916)., nº 064, p. 55.

Labrador, J. (1999). Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, (17), pp. 89 – 118.

Lara (26/12/1913). “El orgullo de Albacete”. *La Correspondencia Militar*, p. 2.

Llovet, E. (22/05/1983). “Carmen”. *ABC*, p. 50.

López, L. (01/11/1972). Rocío Dúrcal se revela como actriz dramática en “Marianela”. *ABC*, p. 76.

López, L. (02/12/1972). Gracias y desgracias de una producción controvertida: “Fuenteovejuna”. *ABC*, pp. 96 – 97.

López, L. (17/06/1973). Cuando la televisión española hace buen cine: “La leyenda del alcalde de Zalamea”. *ABC*, pp. 81 – 82.

López, L. (20/04/1973). “Una monja y un don Juan”, revoltillo a lo Ozores. *ABC*, p. 59.

Lucas, B. (11/11/2005). Victoria Abril rueda ‘Carne de neón’, su primer cortometraje. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/11/11/cine/1131663609_850215.html

Marín, A. (15/12/1916). “La señorita de Trevelez”. Lara. *La Acción*, p. 3.

Marín, A. (25/12/1928). El poema del cante flamenco. *Estampa*, (52), p. 37.

Marín. F. (04/05/2001). Descenso a los infiernos (por la cara más difícil). *ABC*, p. 140.

Martínez, A. (01/10/1961). Prohibido enamorarse. *La Vanguardia Española*, p. 34.

Martínez, A. (04/06/1964). El escándalo. *La Vanguardia Española*, p. 29.

Martínez, A. (04/12/1963). Los Tarantos. *La Vanguardia Española*, p. 40.

Martínez, A. (06/11/1971). El bosque del lobo. *La Vanguardia Española*, p. 53.

Martínez, A. (08/11/1972). La novicia rebelde. *La Vanguardia Española*, p. 59.

Martínez, A. (09/02/1962). Canción de cuna. *La Vanguardia Española*, p. 26.

Martínez, A. (09/09/1972). La duda. *La Vanguardia Española*, p. 39.

Martínez, A. (10/03/1958). Un diablo bajo la almohada. *La Vanguardia Española,* p. 56.

Martínez, A. (15/09/1977). La viuda andaluza. *La Vanguardia Española*, p. 50.

Martínez, A. (11/11/1979). Los Bingueros. *La Vanguardia Española*, p. 55.

Martínez, A. (14/01/1973). Marianela. *La Vanguardia Española*, p. 53.

Martínez, A. (17/10/1967). El amor brujo. *La Vanguardia Española*, p. 48.

Martínez, A. (18/05/1966). ¡Es mi hombre!. *La Vanguardia Española*, p. 25.

Martínez, A. (18/08/1967). Crónica de nueve meses. *La Vanguardia Española*, p. 23.

Martínez, A. (19/02/1967). Camino del Rocío. *La Vanguardia Española*, p. 58.

Martínez, A. (20/06/1969). Bohemios. *La Vanguardia Española*, p. 54.

Martínez, A. (20/11/1965). Currito de la Cruz. *La Vanguardia Española*, p. 61.

Martínez, A. (23/04/1964). La verbena de la Paloma. *La Vanguardia Española*, p. 27.

Martínez, A. (24/03/1970). El mesón del gitano. *La Vanguardia Española*, p. 37.

Martínez, A. (25/05/1962). Teresa de Jesús. *La Vanguardia Española,* p. 33.

Martínez, A. (25/11/1973). Una monja y un don Juan. Diorama-73. *La Vanguardia Española*, p. 61.

Martínez, A. (28/08/1970). Las cinco advertencias de Satanás. Alexandra. *La Vanguardia Española*, p. 25.

Martínez, A. (28/09/1960). Maribel y la extraña familia. Novedades. *La Vanguardia Española*, p. 29.

Martínez, A. (29/11/1961). El niño de las monjas. Diagonal. *La Vanguardia Española*, p. 33.

Martínez, A. (30/09/1960). La casa de la Troya. *La Vanguardia Española*, p. 24.

Martínez, J. (06/12/1966). Camino del Rocío. *ABC*, pp. 119 – 120.

Martínez, J. (16/09/1967). El amor brujo. *ABC*, p. 89.

Martínez, J. (27/03/1966). Es mi hombre. *ABC*, p. 119.

Martínez, J. (28/02/1968). Un diablo bajo la almohada. *ABC*, pp. 77 – 78.

Martínez, L. (16/04/1936). Cataluña: "Morena Clara". Pantallas de Barcelona. *Popular Films*, (506), p. 14.

Maso, Á. (03/09/1974). Una mujer prohibida. *La Vanguardia Española*, p. 45.

Maso, A. (05/08/1975). Pepita Jiménez. Tivoli. *La Vanguardia Española*, p. 35.

Maso, Á. (15/05/1983). Carmen: El imperio de los celos. *La vanguardia,* p. 59.

Maso, A. (19/09/1981). El Timbaler del Bruc. *La Vanguardia*, p. 44.

Mayorga, A. (18/09/1975). Los caballero del botón de ancla. *ABC*, Edición de Andalucía, p. 67.

Mejías, I. (12/05/2010). Una 'Celda 211' a la malagueña. *El Mundo*. Recuperado de: https://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/11/andalucia_malaga/1273587775.html

Miralles, A. (08/09/1935) Chopin en el cinematógrafo. *Blanco y Negro*, (2.303), pp. 133 – 136.

Mojica, L. (04/06/1981). Méjico coproduce una nueva versión de "El tambor de Bruc". *La Vanguardia*, p. 78

Montes, F. (2011). Recordando la historia del cine española. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, (44), pp. 597 – 622.

Moreno, C. (2015). Entre dos Morenas Claras. Dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954). *Dossiers Feministes*, (20), pp. 63 – 70.

Mori, A. (15/12/1916). "La señorita de Trevelez" Teatro Lara. *El País, Diario Republicano*, p. 1.

Mundo Cinematográfico (10/03/1919)., nº 163, p. 27.

Mundo Cinematográfico (12/10/1914)., nº 058, p. 11.

Mundo Nuevo (03/01/1907)., nº 678, p. 7.

Muntañola, J. (02/11/1966). María Rosa. *La Vanguardia Española*, p. 50.

Muñoz, D. (26/08/1995). "Mi 'Celestina' removerá las tripas del público" dice Gerardo Vera. *La Vanguardia*, p. 21.

Nafría, Mª. (2015). La hija del mar y su proyección por el mediterráneo. *Maydrygal*, (18), Número Especial, pp. 221 – 231.

Neville, E. (01/02/1948). Rusiñol II. El tranvía del "Terreno". *La Codorniz*, (325).

Nieto, C. (2010). Los sucesos del Bruc. Un bosquejo de su presencia en las artes. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, 51*, pp. 295 – 304.

Obregón, A. (06/02/1971). Jardiel, en el teatro y en el cine. *ABC*, p. 61.

Obregón, A. (06/10/1971). Bardem – Sara Montiel. *ABC*, p. 80.

Obregón, A. (16/08/1969). Bohemios. *ABC*, p. 53.

Obregón, A. (31/05/1970). El sainete en el cine. *ABC*, p. 75.

Obregón. A. (29/04/1971). El "terror" inspirado en la crónica de tribunales. *ABC*, pp. 91 – 92.

Ocaña, J. (08/05/2015). La borrachera social. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2015/05/07/actualidad/1431013783_254712.html

Ocaña, J. (09/03/2007). Crítica: Una mujer enamorada. *El País*. Recuperado de : https://elpais.com/diario/2007/03/09/cine/1173394814_850215.html

Ontaneda, L. (28/06/1928). El director de "Pepita Jiménez" dice… *El Cine*, (847), p. 13.

Paz, H. (2009). Wenceslao Fernández Flórez y el cine. La conciencia del derrotado. *Área Abierta*, (23), pp. 1 - 14.

Pedret, J. (10/06/1964). La Revoltosa. *La Vanguardia Española*, p. 32.

Peret, J. (16/05/1969). "La Celestina" de César Ardavín. Fantasio y París. *La Vanguardia Española,* p. 52.

Pérez, A. (15/08/2011). La defensa militar de Zaragoza en la película Agustina de Aragón 1950. *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales.* Artículo, nº 215. Recuperado de: http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/perez-cine-agustina.pdf

Pérez, M. (10/04/1959). Otra vez "La casa de la Troya", en cine. *ABC*, pp. 5 – 7.

Perucha, J. (1999). Años de incertidumbre. *Nickel Odeon: Revista trimestral de cine*, (17) (Invierno), pp. 150 – 156.

Planas, M. (10/05/1959). Gayarre. *La Vanguardia Española*, p. 21.

Planas, M. (26/06/1957). Maravilla. *La Vanguardia Española*, p. 21.

Polo, I. (Mayo 1929). L'auca del señor Esteve (Troya-Film). Tivoli. *Información cinematográfica*, (75), p. 11.

Popular Film (02/08/1928)., nº 105, pp. 14 – 15.

Popular Film (03/01/1929)., nº 127, p. 3.

Popular Film (05/08/1926)., nº 001, p. 5.

Popular Film (16/01/1936)., nº 491, pp. 10 -11.

Popular Film (17/02/1927)., nº 029, p. 15.

Popular Film (18/11/1926). nº 016, pp. 6 – 7.

Popular Film (21/03/1929)., nº 138, p. 5.

Popular Film (26/07/1928)., nº 104, p. 16.

Popular Film (27/03/1930)., nº 191.

Popular Film (28/10/1926)., nº 13, p. 2.

Popular Films (26/03/1936)., nº 501, p. 14

Primer Plano (07/02/1954), nº 695, p. 20

Primer Plano (31/05/1942)., nº 085.

Puig, C. (27/03/1995). "El viaje de Arian", delante y detrás de las cámaras. *La Vanguardia*, p. 4.

Repide, P. (01/12/1923). "El puñao de rosas". Una película española. *Boletín de información cinematográfica*, (17), p. 24.

Revista Mensual de Estudio Films S.A. (01/06/1916). La Duda. Recuperado de: http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11356

Ríos Carratalá, J. (2016). El centenario de La señorita de Trevélez (1916), de Carlos Arniches. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, (6). Recuperado de: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=4_1&el-centenario-de-la-senorita-de-trevelez-carlos-arniches

Robles, M. (27/10/1986). La cinematografía asturiana echa a andar con "El vivo retrato". *ABC*, p. 73

Ródenas, M. (04/11/1942). Callao: La Blanca Paloma. *ABC*, p. 14.

Ródenas, M. (06/12/1942). Avenida: La condesa María. *ABC*, p. 28.

Ródenas, M. (09/11/1941). Rialto: Pilar Guerra. *ABC*, p. 21.

Ródenas, M. (11/03/1942). Los ladrones somos gente honrada. *ABC*, p. 16.

Ródenas, M. (11/10/1941). Rialto: Alma de Dios, *ABC*, p. 13.

Ródenas, M. (13/04/1941). Fontalba: Maravilla. *ABC*, p. 9.

Ródenas, M. (14/10/1939). Imperial: Carmen la de Triana. *ABC*, p. 16.

Ródenas, M. (17/10/1940). Avenida: La malquerida. *ABC*, p. 7.

Ródenas, M. (18/02/1942). Avenida: El hombre que se quiso matar. *ABC*, p. 14.

Ródenas, M. (24/01/1940). Rialto: "El rey que rabió". *ABC*. Recuperado de: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/01/24/013.html

Ródenas, M. (24/09/1939). Imperial: Usted tiene ojos de mujer fatal. *ABC*, p. 19.

Ródenas, M. (27/04/1945). Capitol: "La vida en un hilo". *ABC*, pp. 16 – 17.

Ródenas, M. (28/11/1941). Capitol: "El difunto es un vivo". *ABC*, p. 18.

Ródenas, M. (29/12/1945). Con extraordinario éxito ha sido estrenada en el Avenida una ejemplar película: "Los últimos de Filipinas". *ABC*, p. 23.

Rodríguez, E. (04/10/1989). "Montoyas y Tarantos", trágico Shakespeare a la sombra de un olivo. *ABC*, p. 83.

Rodríguez, E. (09/03/2007). Paz Vega, el cuerpo de Teresa. *ABC*, p. 87.

Rodríguez, E. (09/11/1996). "La Celestina": adaptarse o morir. *ABC,* p. 92.

Rodríguez, E. (12/08/2005). París, o la pelusa del tiempo bajo la cama. *ABC.* p. 54

Rodríguez, E. (26/09/2001). Juana la Loca, entre Tordesillas y Aranda. *ABC*, p. 76.

Sáenz Guerrero, H. (16/03/1954). Coliseum - Todo es posible en Granada. *La Vanguardia Española*, p. 20.

Sáenz, H. (07/11/1944). "Adversidad". *La Vanguardia Española*, p. 10.

Sáenz, H. (09/10/1948). Locura de amor. *La Vanguardia Española*, p. 8.

Sáenz, H. (11/09/1949). Pacto de silencio. *La Vanguardia Española*, p. 14.

Sáenz, H. (15/05/1948). Fuenteovejuna. *La Vanguardia Española*, p. 12.

Sáenz, H. (17/01/1956). Recluta con niño. *La Vanguardia Española*, p. 22.

Sáenz, H. (28/04/1948). El tambor de Bruch. *La Vanguardia Española*, p. 10.

Sáenz, H. (30/10/1945). La vida en un hilo. *La Vanguardia Española*, p. 17.

Sánchez, A. (1987). Florián Rey y las dos versiones de *La aldea maldita*. *Artigrama*, (4), pp. 309 – 324.

Sánchez, J. (24/04/2006). La señorita de Trevélez: Tragedia grotesca de Carlos Arniches. *Revista de Filología*, (24), pp. 225 – 236.

Santos, C. (20/10/1985). "Otra vuelta de tuerca", de Eloy de la Iglesia. *ABC*, p. 94.

Santos, C. (01/03/1992). "Una mujer bajo la lluvia" de Gerardo Vera. *ABC*, p. 104.

Santos, C. (06/06/1982). "La leyenda del tambor", de Jorge Grau. *ABC*, p. 79.

Santos, C. (08/04/1982). "Todo es posible en Granada" de Rafael Romero Marchent. *ABC*, p. 47.

Santos, C. (12/09/1993). "La Lola se va a los puertos", de Josefina Molina. *ABC*, p. 104.

Santos, C. (17/04/1994). “Canción de cuna”, de José Luis Garci. *ABC*, p. 103.

Sarrio, C. (2013 – 2014). Un paseo por la calle mayor de Juan Antonio Bardem. *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, (40 – 41), pp. 465 – 503.

Sassone, F. (20/10/1939). Carmen, La Trianera. *ABC*, p. 3.

Silió, E. (26/09/2003). ‘Hotel Danubio’ evoca el cine negro de los 50. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/09/26/cine/1064527209_850215.html

Somacarrera, M. (15/11/1937). “Don Juan Tenorio” en película. *Mi Revista*, (27). Recuperado de: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004160780&page=22&search=don+juan+tenorio&lang=es

Stahelin, C. (Diciembre, 1960). Berlín: X Internationale Filmfestspiele. *Revista Internacional del cine*, (36 – 37), pp. 75 – 89.

Torreiro, C. (03/10/1989). Crítica. Doña Sol y sus dos amantes. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1989/10/03/cultura/623372406_850215.html

Torreiro, C. (14/05/2004). Ciencia y creencias. Crítica: Críticas. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/05/14/cine/1084485618_850215.html

Torreiro, C. (2009). Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, *29*, pp. 77 – 87.

Torres, X. (1985). Les bandositats de Nyerros i Cadells a la Reial Audiència de Catalunya (1590 – 1630): “Policía o alto gobierno?”. *Pedralbes. Revista d’Història Moderna*, (5), pp. 147 – 171.

Trapero, P. (2018). Fuenteovejuna (Trans).nacional: De los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Guerrero Zamora. *Anuario Lope de Vega. Texto literatura, cultura*, *24*, pp. 119 – 151.

Vaquero, M. (2015). “La casa de la Troya”. Una visión de Galicia en papel y en nitrato. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos, 18*, Número especial: Identidade, alteridade e exilio na literatura, pp. 591 – 602.

Vargas, G. (02/02/1929). Historia del cine español (Memorias de un veterano). *La Libertad,* p. 6.

Vargas, G. (19/01/1929). Historia del cine español. El arte cinematográfico. *La Libertad*, p. 6

Ventajas, F. (Diciembre, 2005). Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: las producciones de las primeras décadas del siglo XX (1909 – 1929). *Isla de Arriarán*, (26), pp. 197 – 226.

Vila, J. (07/04/1949). El misterioso pasajero del Clipper. *La Vanguardia Española*, p. 15.

Volte, P. (18/05/1954). Cómicos. *La Vanguardia Española*, p. 18.

X. De Z. (07/09/1919). La tía de Pancho. *Blanco y negro,*(1477), pp. 36 - 42.

Ynduráin, D. (1986). “El alcalde de Zalamea”: historia, ideología, literatura. *Revista Edad de Oro*, *5*, pp. 299 - 311.

Zubiaur, N. (2010). Lo que la censura nos dejó ver: Fedra de Manuel Mur Oti. *Zer*, *15*, (28), pp. 13 – 29.

Webgrafía:

Camarero, G. (2006). *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/

Nieto, R. (2015). Benito Pérez Galdós y el cine español (1). El abuelo (José Buchs, 1925). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_15/18122015_01.htm

Real Academia Española (2014). Humarada. En *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed.). Recuperado de: http://dle.rae.es/?id=KpTAlyE

Consulting, I. (2017). La casa de la Troya. Santiago de Compostela, España: Lacasadelatroya.com. Recuperado de: http://www.lacasadelatroya.com/

--- (19/10/2009). Folclore y costumbrismo en el cine. *GEA. Gran Enciclopedia Aragonesa* [versión electrónica] Aragón, España: El periódico de Aragón,. Recuperado de: http://www.enciclopedia-aragonesa.com

Nieto, R. (17/03/2015). *Don Quijote* en el cine español (1). *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_15/17032015_01.htm

Camarero, G. (2006). *Base de datos "Adaptaciones de la literatura en el cine español. Referencias y bibliografía"*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/pcuartonivel.jsp?nomportal=alece&conten=presentacion

Parés, L. (16/01/2014). Sombras de Lorca en el cine (3). El amor brujo (Francisco Rovira Beleta, 1967). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Madrid,

España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_14/16012014_01.htm

Real Academia Española. (2014). Opereta. En *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed.). Recuperado de: http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=opereta

Ripoll, J. (2015). Cien años de El amor Brujo. *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_15/15042015_01.htm

Nieto, R. (31/06/2015). Lope de Vega y el cine español (1). *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes.* Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_15/31072015_01.htm

Nieto, R. (11/03/2016). Benito Pérez Galdós y el cine español (4). *Marianela* (Benito Perojo, 1940). *Cine y Televisión. Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. Madrid, España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_16/11032016_01.htm

--- (n.d). *Fundación Julián Gayarre*. Roncal, Navarra: Fundación Julián Gayarre. Recuperado de: www.juliangayarre.com

Tsanis, M. (05/05/2015). "Los últimos de Filipinas", una visión humanista del fin del Imperio español. *EFE. Agencia EFE*. Madrid, España: Agencia EFE. Recuperado de: https://www.efe.com/efe/espana/cultura/los-ultimos-de-filipinas-una-vision-humanista-del-fin-imperio-espanol/10005-2917505

8. ANEXO

8.1. Listado de remakes españoles

¡Arriba las mujeres!
Original: *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1936)
Primer *remake*: *¡Arriba las mujeres!* (Julio Salvador, 1965)

1898: Los últimos de Filipinas
Original: *Los últimos de Filipinas* (Antonio Fernández-Román, 1945)
Primer *remake*: 1898: *Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2017)

321 días en Michigan
Original: *Tres razones* (Enrique García, 2010) (S)
Primer *remake*: *321 días en Michigan* (Enrique García, 2014)

A esmorga
Original: *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977)
Primer *remake*: *A esmorga* (Ignacio Vilar, 2014)

A tiro limpio
Original: *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963)
Primer *remake*: *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996)

Agustina de Aragón
Original: *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929)
Primer *remake*: *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)

Alhambra o el suspiro del moro
Original: *Alhambra (El suspiro del moro)* (Antonio Graciani, 1937)
Primer *remake*: *Alhambra o el suspiro del moro* (Juan Vilá, 1950)

Alma de Dios
Original: *Alma de Dios* (Manuel Noriega, 1924)
Primer *remake*: *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941)

Bohemios
Bohemios (Ricardo de Baños, 1905)
Original: *Bohemios* (Francisco Elías, 1939)
Primer *remake*: *Bohemios* (Juan de Orduña, 1969)

Botón de ancla en color
Original: *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948)
Primer *remake*: *Botón de ancla en color* (Miguel Lluch, 1961)
Segundo *remake*: *Los caballeros del botón de ancla* (Ramón Torrado, 1974)

Boy
Original: *Boy* (Benito Perojo, 1926)
Primer *remake*: *Boy* (Antonio Calvache, 1940)

Bueno y tierno como un ángel
Original: *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984)
Primer *remake*: *Bueno y tierno como un ángel* (José María Blanco, 1988)

Calle Mayor
Original: *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1935)
Primer *remake*: *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)

Canción de cuna
Original: *Canción de cuna* (José María Elorrieta, 1961)
Primer *remake*: *Canción de cuna* (José Luis Garci, 1994)

Carceleras
Original: *Carceleras* (Segundo de Chomón, 1910)
Amor andaluz (Alberto Marro, 1914)
Primer *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1922)
Segundo *remake*: *Carceleras* (José Buchs, 1932)

Carne de neón
Original: *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2005) (S)
Primer *remake*: *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2010)

Cásate conmigo, Maribel
Original: *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960)
Primer *remake*: *Cásate conmigo, Maribel* (Ángel Blasco, 2003)

Cateto a babor
Original: *Recluta con niño* (Pedro Luis Ramírez, 1956)
Primer *remake*: *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970)

Currito de la cruz
Original: *Currito de la cruz* (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1926)
Primer *remake*: *Currito de la cruz* (Fernando Delgado, 1936)
Segundo *remake*: *Currito de la cruz* (Luis Lucía, 1949)
Tercer *remake*: *Currito de la cruz* (Rafael Gil, 1965)

Detective con faldas
Original: *El misterioso viajero del Clipper* (Gonzalo Delgrás, 1949)
Primer *remake*: *Detective con faldas* (Ricardo Núñez, 1962)

Don Juan de Serrallonga
Original: *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo de Baños, Albert Marro, 1910)
Primer *remake*: *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949)

Don Juan Tenorio
Original: *Don Juan Tenorio* (Alberto Marro y Ricardo de Baños, 1910)
Primer *remake*: *Don Juan Tenorio* (Ricardo de Baños, 1922)
Segundo *remake*: *El castigador castigado* (Ricardo de Baño, 1936)
Tercer *remake*: *Amar y morir en Sevilla* (Don Juan Tenorio) (Víctor Alcázar, 2001)

Don Quintín, el amargao
Original: *Don Quintín, el amargao* (Manuel Noriega, 1925)
Primer *remake*: *Don Quintín, el amargao* (Luis Marquina, 1935)

Dulcinea
Original: *Dulcinea* (Luis Arroyo, 1947)
Primer *remake*: *Dulcinea* (Vicent Escrivá, 1963)

El 113
Original: *El calvario de un héroe* (Adrià Gual, 1915)
Original*: El cuervo del campamento* (Fructuoso Gelabert y Josep de Togores, 1915)
Primer *remake*: *El 113* (Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935)

El abuelo
Original: *La duda* (Domènec Ceret, 1916)
Primer *remake: El abuelo* (José Buchs, 1925)
Segundo *remake*: *La duda* (Rafael Gil, 1972)
Tercer *remake*: *El abuelo* (José Luis Garci, 1998)

El abuelo tiene un plan
Original: *Prohibido enamorarse* (José Antonio Nieves Conde, 1961)
Primer *remake*: *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973)

El alcalde de Zalamea
Original: *El alcalde de Zalamea* (Adriá Gual, 1914)
Primer *remake*: *El alcalde de Zalamea* (José G. Maesso, 1954)
Segundo *remake*: *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973)

El amor brujo
Original: *El amor brujo* (Antonio Román, 1949)
Primer *remake*: *El amor brujo* (Francisco Rovira, 1967)
Segundo *remake*: *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986)

El celo
Original: *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985)
Primer *remake*: *El celo* (Antoni Aloy, 1999).

El cura de aldea
Original: *El cura de aldea* (Florián Rey, 1927)
Primer *remake*: *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936)
El difunto es un vivo
Original: *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941)
Primer *remake*: *El difunto es un vivo* (Juan Lladó, 1955)

El expreso de Andalucía
Original: *Al margen de la ley* (Ignacio F. Iquino, 1936)
Primer *remake*: *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira, 1956)

El genio alegre
Original: *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939)
Primer *remake*: *El genio alegre* (Gonzalo Delgrás, 1956)

El hombre que se quiso matar
Original: *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)
Primer *remake*: *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970)

El Lazarillo de Tormes
Original: *El Lazarillo de Tormes* (Florián Rey, 1925)
Primer *remake*: *El Lazarillo de Tormes* (César Ardavín, 1959)

El malvado Carabel
Original: *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935)
Primer *remake*: *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1956)

El mesón del gitano
Original: *Maravilla* (Javier Setó, 1957)
Primer *remake*: *El mesón del gitano* (Antonio Román, 1970)

El milagro del Cristo de la Vega
Original: *A buen juez, mejor testigo* (Federico Deán Sánchez; Manuel y Saturio Lois Piñeiro, 1926/1928)
Primer *remake*: *El milagro del Cristo de la Vega* (Adolfo Aznar, 1941)

El negro que tenía el alma blanca
Original: *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927)
Primer *remake*: *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934)

El niño de las monjas
Original: *El niño de las monjas* (Antonio Calvache "Walken", 1926)
Primer *remake*: *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935)
Segundo *remake*: *El niño de las monjas* (Ignacio F. Iquino, 1958)

El pan debajo del brazo
Original: *Crónica de nueve meses* (Mariano Ozores, 1967)
Primer *remake*: *El pan debajo del brazo* (Mariano Ozores, 1984)

El pobre Valbuena
El pobre Valbuena (Ignacio Coyne, 1907)
Original: *El pobre Valbuena* (Segundo de Chomón, 1910)
Primer *remake*: *El pobre Valbuena* (José Buchs, 1923)

El puñao de rosas
Original: *El puñao de rosas* (Segundo de Chomón, 1910)
Primer *remake*: *El puñao de rosas* (Rafael Salvador, 1924)

El rey que rabió
Original: *El rey que rabió* (José Buchs, 1929)
Primer *remake*: *El rey que rabió* (José Buchs, 1940)

El señor Esteve
Original: *El señor Esteve* (Lucas Argilés, 1929)
Primer *remake*: *El señor Esteve* (Edgar Neville, 1948)

El viaje de Arián
Original: *El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 1995) (S)
Primer *remake: El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 2001)

El vivo retrato
Original: *La cigüeña bondadosa* (Mario Menéndez, Fran Vaquero, 1980) (S)
Primer *remake: El vivo retrato* (Mario Menéndez, 1986)

Es mi hombre
Original: *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1927)
Primer *remake*: *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1934)
Segundo *remake*: *Es mi hombre* (Rafael Gil, 1957)
Tercer *remake*. *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1966)

Fantasmas en la casa
Original: *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo Pardo Delgrás, 1946)
Primer *remake*: *Fantasmas en la casa* (Pedro L. Ramírez, 1961)

Fedra West
Original: *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956)
Primer *remake*: *Fedra West* (Joaquín L. Romero, 1968)

Fin de semana al desnudo
Original: *Operación Secretaria* (Mariano Ozores, 1966)
Primer *remake*: *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974)

Fuenteovejuna
Original: *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947)
Primer *remake*: *Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1972)

Hotel Danubio
Original: *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)
Primer *remake*: *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003)

Investigación criminal
Original: *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)
Primer *remake*: *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1970)

La aldea maldita
Original: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)
Primer *remake*: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942)

La casa de la Troya
Original: *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1925)
Primer *remake*: *La casa de la Troya* (Juan Vilá y Adolfo Aznar, 1939)
Segundo *remake*: *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959)

La chavala
Original: *La chavala* (Alberto Marro, 1914)
Primer *remake*: *La chavala* (Florián Rey, 1925)

La chica del barrio
Original: *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)
Prime *remake: La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1956)
Segundo *remake*: *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970)

La chica del gato
Original: *La chica del gato* (Antonio Calvache, 1926)
Primer *remake*: *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)
Segundo *remake*: *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964)

La condesa María
Original: *La condesa María* (Benito Perojo, 1928)
Primer *remake*: *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942)

La Dolores
Original: *La Dolores* (Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert, 1908)
La Mesonera del Tormes (Julio Roesset, José Buchs, 1919)
Primer *remake*: *La Dolores* (Maximiliano Thous, 1924)
Segundo *remake*: *La Dolores* (Florián Rey, 1940)

La gitanilla
Original: *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914)
Primer *remake*: *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940)

La hermana San Sulpicio
Original: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927)
Primer *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
Segundo *remake*: *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952)
Tercer *remake*: *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971)

La hija de Juan Simón
Original: *La hija de Juan Simón* (José L. Sáenz de Heredia, 1935)
Primer *remake*: *La hija de Juan Simón* (Gonzalo Delgrás, 1957)

La leyenda del tambor
Original: *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948)
Primer *remake*: *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1982)
La Lola se va a los puertos
Original: *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)
Segundo *remake*: *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

La malquerida
Original: *La malquerida* (Ricardo de Baños, 1914/1915)
Primer *remake*: *La malquerida* (José López Rubio, 1940)

La reina mora
Original: *La reina mora* (José Buchs, 1922)
Primer *remake: La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937)
Segundo *remake*: *La reina mora* (Raúl Alfonso, 1955)

La revoltosa
Original: *La revoltosa* (Florián Rey, 1925)
Primer *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1950)
Segundo *remake: La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963)
Tercer r*emake: La revoltosa* (Juan de Orduña, 1970)

La tía de Carlos
Original: *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenollar, 1967)
Primer *remake*: *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1982)

La verbena de la Paloma
Original: *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)
Primer *remake*: *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935)
Segundo *remake*: *La verbena de la Paloma* (José Luis Sáenz De Heredia, 1963)

La viuda andaluza
Original: *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976)
Primer *remake*: *La viuda andaluza* (Francesc Betriu, 1977)

La vuelta de El Coyote
Original: *El Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1955)
Primer *remake: La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998)

Las cinco advertencias de satanás
Original: *Las cinco advertencias de satanás* (Isidro Socias, 1938)
Primer *remake*: *Las cinco advertencias de satanás* (José Luis Merino, 1970)

Las estrellas
Original: *Las estrellas* (Luis R. Alonso, 1930)
Prime *remake*: *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1961)

Locura de amor
Original: *Locura de amor* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1909)
Locura de amor (Miguel Villar Toldán, 1926)
Primer *remake*: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
Segundo *remake*: *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

Los claveles
Original: *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1936)
Primer *remake*: *Los claveles* (Miguel Lluch, 1960)

Los guapos o gente brava
Original: *Los guapos* (Segundo de Chomón, 1910)
Primer *remake: Los guapos o gente brava* (Manuel Noriega, 1925)

Los ladrones somos gente honrada
Original: *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1942)
Primer *remake*: *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956)

Lucha de corazones
Original: *María Rosa* (Fructuoso Gelabert, 1908)
Primer *remake: Lucha de corazones (Lluita de Cors)* (Joan M. Codina, 1913)
Segundo *remake*: *María Rosa* (Armando Moreno, 1965)

Malvaloca
Original: *Malvaloca* (Benito Perojo, 1927)
Primer *remake*: *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942)
Segundo *remake*: *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954)

Marianela
Original: *Marianela* (Benito Perojo, 1940)
Primer *remake*: *Marianela* (Angelino Fons, 1972)

Montoyas y Tarantos
Original: *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963)
Primer *remake*: *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989)

Morena Clara
Original: *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)
Primer *remake*: *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954)

Ninette
Original: *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1966)
Primer *remake*: *Ninette* (José Luis Garci, 2005)

Nobleza Baturra
Original: *Nobleza Baturra* (Juan Vilá Vilamala, 1925)
Primer *remake*: *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935)
Segundo *remake*: *Nobleza Baturra* (Juan de Orduña, 1965)

Pacto de silencio
Original: *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1949)
Primer *remake*: *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1963)

Pepita Jiménez
Original: *Pepita Jiménez* (Agustín García Carrasco, 1927)
Primer *remake*: *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba, 1975)
Pilar Guerra
Original: *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926)
Primer *remake*: *Pilar Guerra* (Félix de Pomés, 1941)

Riña en el café
Original: *Riña en un café* (Fructuoso Gelabert, 1897)
Primer *remake*: *Riña en un café* (Fructuoso Gelabert, 1952)

Rogelia
Original: *Santa Rogelia* (Edgar Neville, 1940)
Primer *remake*: *Rogelia* (Rafael Gil, 1963)

Romanza final
Original: *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1959)
Primer *remake*: *Romanza final* (Gayarre) (José María Forqué, 1986)

Romasanta. La caza de la bestia
Original: *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970)
Primer *remake*: *Romasanta. La caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004)

Rosario, la cortijera
Original: *Rosario, la cortijera* (José Buchs, 1923)
Primer *remake*: *Rosario, la cortijera* (León Artola, 1935)

Sangre y arena
Original: *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1916)
Primer *remake*: *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989)

Solitud
Original: *Adversidad* (Miguel Iglesias, 1944)
Primer *remake*: *Solitud* (Romá Guardiet, 1991)

Sor Angélica
Original: *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934)
Primer *remake*: *Sor Angélica* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1954)

Sucedió en Sevilla
Original: *La blanca Paloma* (Claudio de la Torre, 1942)
Primer *remake*: *Sucedió en Sevilla* (José Gutiérrez Maesso, 1955)
Segundo *remake*: *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966)

Suspiros de Triana
Original: *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939)
Primer *remake*: *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955)

Teresa de Jesús
Original: *Teresa de Jesús* (Arturo y Francisco Beringola, 1926)
Primer *remake*: *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962)
Segundo *remake*: *Teresa, vida y muerte* (Ray Loriga, 2006)

Todo es posible en Granada
Original: *Todo es posible en Granada* (José L. Sáenz de Heredia, 1954)
Primer *remake*: *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1982)

Un diablo bajo la almohada
Original: *El curioso impertinente* (Narciso Cuyás, 1911)
Primer *remake*: *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)
Segundo *remake*: *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984)

Una mujer bajo la lluvia
Original: *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945)
Primer *remake*: *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992)

Una mujer prohibida
Original: *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)
Primer *remake*: *Una mujer prohibida* (José Luis Ruiz Marcos, 1974)
Segundo *remake*: *La Carmen* (Julio Diamante, 1976)
Tercer remake: *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
Cuarto *remake*: *Carmen* (Vicente Aranda, 2003)

Unos granujas decentes
Original: *Una monja y un Don Juan* (Mariano Ozores, 1973)
Primer *remake*: *Unos granujas decentes* (Mariano Ozores, 1980)

Usted tiene ojos de mujer fatal
Original: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939)
Primer *remake*: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (José María Elorrieta, 1963)

Varietés
Original: *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954)
Primer *remake*: *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971)

Ya no va más
Original: *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)
Primer *remake*: *Ya no va más* (Mariano Ozores, 1988)

Zalacaín el aventurero
Original: *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929)
Primer *remake*: *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1955)

*Este listado se ha ordenado, en orden alfabético, teniendo en cuenta el título del primer *remake*. Además, son ellas se agrupan la obra original de la que parte dicha nueva versión y todas los posteriores *remakes*.