



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El cine argumental español durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)

Francisco Javier Medrano Coll

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PROGRAMA DE DOCTORAT SOCIETAT I CULTURA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA CONTEMPORÀNIA  
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

**EL CINE ARGUMENTAL ESPAÑOL DURANTE LA  
DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA  
(1923-1930)**

**Francisco Javier Medrano Coll**

Director:  
Dr. José María Caparrós Lera

**2015**



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Justificación.....	1
1.2. Metodología.....	2
1.3. Sistema de análisis.....	3
2. PANORÁMICA DE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)	
2.1. Antecedentes y contexto europeo.....	5
2.2. Crisis de la Restauración monárquica.....	11
2.3. El Directorio Militar.....	14
2.4. La Guerra de Marruecos.....	18
2.5. Caída del sistema dictatorial.....	21
2.6. Cultura y vida cotidiana del período.....	27
3. EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS VEINTE	
3.1. Contexto internacional.....	33
3.2. Una producción artesanal.....	39
3.3. Inquietudes socioculturales.....	43
4. ESTUDIO CRÍTICO DE PELÍCULAS REPRESENTATIVAS	
4.1. <i>Más allá de la muerte</i> (1924), de Benito Perojo.....	56
4.2. <i>La casa de la Troya</i> (1925), de Alejandro P. Lugín y M. Noriega.....	64
4.3. <i>El abuelo</i> (1925), de José Buchs.....	71
4.4. <i>Currito de la Cruz</i> (1925), de Alejandro P. Lugín y F. Delgado.....	78
4.5. <i>La Revoltosa</i> (1925), de Florián Rey.....	87
4.6. <i>La Bejarana</i> (1925), de Eusebio Fernández Ardavín.....	96
4.7. <i>Cabrita que tira al monte</i> (1925), de Fernando Delgado.....	102
4.8. <i>Gigantes y cabezudos</i> (1925), de Florián Rey.....	108
4.9. <i>El bandido de la sierra</i> (1926), de Eusebio Fernández Ardavín.....	114
4.10. <i>El cura de la aldea</i> (1926), de Florián Rey.....	119
4.11. <i>Malvaloca</i> (1926), de Benito Perojo.....	125
4.12. <i>La malcasada</i> (1926), de Francisco Gómez Hidalgo.....	131
4.13. <i>Pilar Guerra</i> (1926), de José Buchs.....	138
4.14. <i>Una extraña aventura de Luis Candelas</i> (1926), de José Buchs.....	144
4.15. <i>Carmiña, flor de Galicia</i> (1926), de Rino Lupo.....	151
4.16. <i>El negro que tenía el alma blanca</i> (1927), de Benito Perojo.....	158
4.17. <i>El Dos de Mayo</i> (1927), de José Buchs.....	165
4.18. <i>Es mi hombre</i> (1927), de Carlos Fernández Cuenca.....	170
4.19. <i>La condesa María</i> (1927), de Benito Perojo.....	176
4.20. <i>El Mayorazgo de Basterreche</i> (1928), de Miguel Azcona.....	182
4.21. <i>El sexto sentido</i> (1929), de Nemesio M. Sobrevila.....	188
4.22. <i>El héroe de Cascorro</i> (1929), de Emilio Bautista.....	194
4.23. <i>El misterio de la Puerta del Sol</i> (1929), de Francisco Elías.....	200
5. A MODO DE CONCLUSIÓN	
5.1. ¿Refleja el cine de la época la sociedad del momento?.....	209
5.2. ¿Es usado el cine en estos años como herramienta ideológica?.....	214
6. FUENTES HISTORIOGRÁFICAS	
6.1. Archivos consultados.....	221
6.2. Bibliografía histórica.....	221
6.3. Bibliografía cinematográfica.....	222
6.4. Hemerografía.....	226
7. APÉNDICE DOCUMENTAL	



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. JUSTIFICACIÓN

El objetivo del presente trabajo es establecer una relación entre el cine español de los años veinte y la dictadura del general Primo de Rivera. Ver si dicho cine refleja de alguna manera la sociedad de la época, siendo como es un momento clave de nuestra historia en el que se produce la crisis definitiva del sistema de la Restauración y por añadidura de la Monarquía de Alfonso XIII. También es el peculiar preámbulo de una etapa totalmente nueva que se caracterizará por el advenimiento de la Segunda República y la posterior Guerra Civil. Todo lo anterior además queda enmarcado en el contexto general de la “Europa de Entreguerras” (1918-1939) y más en concreto en los conocidos como “felices años veinte”.

Son abundantes los historiadores que consideran que esta etapa no es un simple paréntesis entre unos acontecimientos de gran calibre, sino que tiene unas características que la hacen cobrar una especial relevancia para comprender los sucesos posteriores. Por ello es lo suficientemente atractiva como para dedicar el esfuerzo.

Por otro lado es un aliciente el hecho de que sean unos años que todavía han sido poco estudiados y que por tanto presentan facetas novedosas, aunque en estos últimos tiempos ha ido saliendo abundante bibliografía. Una de esas cuestiones y de las más desconocidas es la del cine de la época, del que hoy ya se pueden encontrar algunos estudios (como uno dirigido hace ya algunos años por el profesor José María Caparrós) que lo analizan desde diferentes puntos de vista.

Se tratará de ver hasta qué punto ese cine, mudo en su inicio e iniciando su etapa sonora al final de esos años veinte, puede reflejar y de qué manera la realidad en la que se produce. O bien, si es utilizado como arma ideológica en contra o a favor de una determinada estructura política. Para ello, hará falta ver detenidamente esas películas y encuadrarlas en el contexto del momento en el que fueron realizadas. Desgraciadamente muchas de ellas han desaparecido, pero hay las suficientes como para iniciar dicho estudio

## 1.2. METODOLOGÍA

El primer paso ha sido el estudio de la época histórica mediante la lectura, análisis y síntesis de las fuentes coetáneas y de la historiografía actual. Para un primer conocimiento de dichas fuentes ha sido especialmente útil el artículo del profesor Olabarri sobre las principales interpretaciones que se han hecho de la dictadura de Primo de Rivera, así como el libro de Shlomo Ben-Ami sobre esos años y la recopilación de textos hecha por Jordi Cassasas con su atinada introducción. También han aportado buenas dosis de información los estudios de José Luis Gómez Navarro, Maria Teresa González Calvet y Eduardo González Calleja, entre muchos otros.

A continuación, el proceso se ha repetido, pero en esta ocasión con el cine del primer tercio del siglo XX, poniendo especial énfasis en el de los años veinte. Primero con una aproximación al cine extranjero (europeo y norteamericano) y posteriormente el cine español, básicamente en su etapa muda, pero distinguiendo las dos fases que suelen reconocer los especialistas: una primera de carácter artesanal y más tarde, en la segunda mitad de la segunda década, con unas ciertas inquietudes socioculturales.

Se ha procedido a la búsqueda en los catálogos de la Filmoteca Española y en los de especialistas del cine mudo de las películas producidas durante la Dictadura (con un cierto margen, puesto que se incluyen todos los filmes de los años 1923 y 1930, que no fueron años completos de gobierno del general Primo de Rivera).

Por último, se han seleccionado veintitrés películas de distintos autores, para realizar con ellas un análisis pormenorizado de cada una.

### 1.3. SISTEMA DE ANÁLISIS

Para el estudio crítico de las películas seleccionadas, se comenzará aportando una ficha técnico-artística completa de la película, que ayude a ver los datos más importantes del filme.

A continuación se incluirá una síntesis argumental que permita conocer la trama de la película, teniendo en cuenta la limitación que supone que algunas de ellas no estén completas a pesar del buen trabajo de restauración realizado en la Filmoteca Española, por lo que ha habido que acudir en algunos casos a bibliografía complementaria.

En tercer lugar se hace una breve reseña biográfica del autor del filme, que se omite cuando se van analizando otras películas del mismo director. Esta reseña es más amplia o más breve en función de la importancia del personaje.

Más adelante se procede a analizar la película en el contexto del momento en que fue realizada. Aquí se aportan datos que ayudarán a entender la posible repercusión que el film tuvo en aquel momento.

Por último se realiza una valoración crítica de la película sobre todo en relación a los aspectos que se han tratado en el presente trabajo, aunque esto no impide que también se hagan valoraciones de diversa índole, tanto cinematográfica como de otros aspectos que se puedan considerar relevantes.

Para todo ello fueron necesarias dos estancias en Madrid para poder ver en la Filmoteca Española las principales películas que se conservan del periodo de la Dictadura. En este sentido se ha primado el análisis de aquellas películas que no se han perdido, aunque esto suponga omitir filmes importantes que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros. Finalmente se han visionado y analizado en orden cronológico 23 largometrajes de la época de la dictadura de Primo de Rivera.



## 2. PANORÁMICA DE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)

### 2.1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO EUROPEO

La dictadura del general Primo de Rivera conviene enmarcarla dentro de un contexto más general: el de la Europa posterior a la Primera Guerra Mundial. Es un momento de reconstrucción, de pagar las deudas contraídas, de poner al día la industria, de dar trabajo a los soldados venidos del frente. No cabe duda de que se asiste al inicio de una nueva etapa. Ya no es posible volver a la *Belle Époque* en la cual se tenía una confianza ilimitada en las posibilidades de Europa. Por si fuera poco, los tratados de paz no ayudaron en nada a rebajar la crispación entre las potencias adversarias. La Sociedad de Naciones, creada por aquel entonces para evitar nuevas confrontaciones, no solo no resolvió el problema, sino que ella misma entró en decadencia a lo largo de los años treinta. Así pues, los tratados firmados tras el enfrentamiento bélico dieron lugar a un caótico mosaico de nuevos países, que produjeron al cabo del tiempo un buen número de guerras en la Europa centro-oriental entre 1920 y 1931.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista del poder político e ideológico, tiene especial relevancia el nacimiento de la Unión Soviética al mismo tiempo que desaparecen los antiguos imperios autocráticos.<sup>2</sup> La Revolución rusa culmina en 1917, pero hasta 1921 habrá un periodo de guerras civiles para consolidar el poder tras la retirada de la guerra mundial. A partir de aquí Lenin pondrá en marcha la NEP (Nueva Política Económica) y hará una Constitución para resolver los problemas económicos y políticos de la recién creada república. Tras su muerte en 1924 cogerá el testigo Stalin, que tras eliminar a sus oponentes sustituirá la NEP por los planes quinquenales y acabará subiendo “a la fuerza” el nivel de vida del país.

Alemania se convertirá en una república con un inmenso gravamen de reparaciones de guerra que teóricamente hipotecarían al país durante veinte años. El

---

<sup>1</sup> La doctrina del presidente norteamericano Wilson basada en el principio de las nacionalidades y en la actuación de la Sociedad de Naciones apenas fue aplicada en los tratados de París.

<sup>2</sup> Desaparece el Imperio alemán (paz de Versalles), el Imperio austro-húngaro (paz de St. Germain y de Trianon), el Imperio turco (paz de Sèvres) y el Imperio ruso (Revolución soviética).

aumento de la inflación entre 1921 y 1923 fue vertiginoso.<sup>3</sup> La revolución amenazaba por la izquierda (espartaquismo) y por la derecha (los golpes o *putsch*). Por fin en 1925 el país se reintegró a la comunidad internacional (Pacto de Locarno<sup>4</sup>) y pudo poco a poco resolver sus problemas económicos. Con la política moderada de Ebert y de Hindenburg, Alemania volverá a contar entre los grandes.

Turquía por su parte, pierde enormes territorios.<sup>5</sup> El líder nacional Mustafá Kemal decidirá derrocar al sultán y proclamar una república en octubre de 1923. Después cambiará su nombre por el de Kemal Ataturk (padre de los turcos), instaurará prácticamente una dictadura, hará progresar el país y le dotará de un fuerte sentido de identidad nacional.

En las democracias triunfadoras (Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos e Italia) se produce un fenómeno curioso que es el eclipse de los gobernantes que tuvieron durante la guerra. Lloyd George en Gran Bretaña acabará perdiendo prestigio, por el problema de Irlanda entre otras cosas, hasta su dimisión en 1922 (de hecho su partido liberal jamás volvería a gobernar). Clemenceau perderá las presidenciales de 1920 frente a Alexandre Millerand, un desconocido de la política francesa. Wilson a su vez perderá también las elecciones de 1920 y su sucesor (Harding) decidirá que Estados Unidos abandone la Sociedad de Naciones. Por último Orlando, en Italia, acabará desbordado por otros políticos.

En Gran Bretaña, los años veinte serán en un principio de paro y crisis económica, lo cual lanzará al nuevo partido laborista. La recuperación económica llegará con la época conservadora de Baldwin (1924-1929) hasta el momento de la depresión.

Francia será en estos primeros años la primera potencia europea, pero no se ahorrará ninguno de los problemas de las otras (paro, deuda pública, inflación...).

---

<sup>3</sup> En diciembre de 1923, un dólar era equivalente a 4.000 millones de marcos.

<sup>4</sup> Grato y cordial encuentro de las principales potencias por iniciativa de Alemania (Stresseman), en el que se le perdonaron buena parte de las deudas de la guerra y se relajó el tenso ambiente que había hasta el momento. Más tarde, en 1927, se produjo el pacto Briand-Kellogg de desarme mundial también aceptado por todos.

<sup>5</sup> Todo el Próximo Oriente y casi todo el espacio europeo.

Esperaba un dinero que Alemania no le podía enviar y poco a poco fue distanciándose de Gran Bretaña. Finalmente encontrará algo de estabilidad con Poincaré (1926-1929).

Estados Unidos será la única vencedora real de la guerra y de la posguerra. Con una deuda externa de 18.000 millones de dólares en 1924, se convertirá en potencia militar, naval y la dominadora de los mercados mundiales en perjuicio de los británicos. Será una suma de falta de daños, enormes ingresos y espíritu emprendedor la que hará que en 1928, en conjunto, alcance el 45% de la producción del planeta. Sin embargo a lo largo de sus tres presidencias republicanas de los años veinte,<sup>6</sup> también conocerá la corrupción, la ley seca, el gangsterismo, la delincuencia, el sensacionalismo y la relajación moral.

El caso italiano es el de un vencedor con moral de vencido, puesto que la mayoría de sus reivindicaciones fueron denegadas por los propios aliados. A esto se puede añadir la crisis económica de posguerra y la inestabilidad política por el hecho de que ninguno de los partidos principales lograba la mayoría para gobernar. Ante una posible revolución comunista, el país se puso en manos de Mussolini que se hizo con el poder en 1922 tras la famosa marcha sobre Roma. Al principio obró con prudencia y se consolidó en el poder de modo casi democrático. Todo cambió tras su enorme éxito en las elecciones de 1924. Un año más tarde ya se había convertido en *el duce*.

Por otro lado parece haber una momentánea tendencia a la democratización en la Europa central entre 1919 y 1923,<sup>7</sup> que tendrá como contrapeso el surgimiento de algunos gobiernos totalitarios un tiempo más tarde.

Hemos llegado a los felices años veinte (también llamados locos años veinte). Serán años de prosperidad material, de universalización del automóvil,<sup>8</sup> asfaltado de carreteras, mejora de las redes ferroviarias, inicios de la aviación comercial.<sup>9</sup> Junto con los tradicionales carbón y hierro, se consagran también el petróleo y la electricidad. Los

---

<sup>6</sup> Harding, Coolidge y Hoover.

<sup>7</sup> Alemania en 1919, Austria y Checoslovaquia en 1920, Polonia y Yugoslavia en 1921 y Rumania en 1923.

<sup>8</sup> 500.000 coches anuales en el mundo en 1913 y 6.250.000 en 1929.

<sup>9</sup> Por estos años se considera un medio de transporte rápido, pero aún a pequeña escala, compitiendo con el dirigible. Se crean las primeras compañías de transporte aéreo (Iberia, 1927).

*trusts* y las multinacionales están a la orden del día. Las ciudades crecerán<sup>10</sup> y las viviendas serán más confortables. Sin duda, no todos se beneficiarán por igual de todo esto, pero sí que todos mejorarán.

Son años de más libertad y de una enorme ansia de diversión (mezcla de optimismo y de huida de la realidad a partes iguales). Con la urbanización y la mejora de las comunicaciones, las modas y costumbres se extenderán con más rapidez. Por el contrario, lo regional y lo arcaico queda arrinconado frente a lo urbano. Se da una situación paradójica: nunca se había tenido tanto acceso a las diversiones y sin embargo las prisas impedirán el sosegado disfrute de dichos avances. Triunfa lo informal en el vestido y en los tratamientos, lo cual influirá en un cierto relajamiento de las costumbres. Aparece el *Jazz* en Estados Unidos. Más tarde el *Charleston*, el *Yale* y el *Fox-trot* que con la invención del disco, el altavoz y de la radio, se extenderán con rapidez.<sup>11</sup> El teatro y la ópera pasarán a un segundo plano frente al cabaret, la *boîte* y los espectáculos de variedades. En cualquier caso el gran descubrimiento será el del cine, primero mudo y después sonoro. Sin embargo, si el cine era capaz de congrega a más de mil personas, los espectáculos deportivos serán presenciados por decenas de miles de seguidores. El fútbol se generaliza en Europa y se crean las competiciones ligueras, que se convertirán rápidamente en fuente de interés y de pasión (más tarde lo será también de dinero).

Profundizando un poco más, se aprecia en estos años una auténtica crisis de las conciencias. Ya no parece haber nada seguro en que apoyarse. Se extiende un ambiente de incertidumbre, que aunque ya existente antes de la guerra, ahora se transforma en una actitud vital. Muchos convencionalismos que se consideraban respetables son dejados de lado. Esto sucederá en el arte, en la música, en la literatura, en las modas y en las actitudes. Hay menos respeto por lo tradicional y se generaliza un ambiente más desenfadado. Todo ello quedará simbolizado en la publicación por aquellos años de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler. Tras la guerra se acentuará más el

---

<sup>10</sup> Unas treinta ciudades del mundo superan el millón de habitantes. París, Londres y Nueva York tendrán más de cinco millones de habitantes.

<sup>11</sup> La BBC nace en 1922 y la SER en 1928.

pesimismo filosófico del momento.<sup>12</sup> Para el existencialista es inútil dar sentido a lo que no lo tiene y el hombre está en el mundo sin sentido ninguno. Freud se pone muy de moda y sus discípulos difundirán el determinismo de lo irracional. El hombre, para ellos, es víctima de sus complejos y no puede evitar ni modificar sus impulsos. Por ello la felicidad o locura de los años veinte, no viene de la esperanza de un futuro mejor sino del pasarlo lo mejor posible sin pensar en el mañana.

También los valores estéticos entrarán en profunda crisis. El arte del periodo de entreguerras será iconoclasta, agresivo e irracional. El surrealismo, por ejemplo, más que deformar la realidad, creará otra, inexistente, fantástica y desbordada.<sup>13</sup> El negativismo del pensamiento se traslada a las artes con formas totalmente abstractas que no pretenden expresar nada.<sup>14</sup> Al no haber normas, se buscan nuevos horizontes (los *ismos* eran formas de expresión estética muy diferentes entre sí puesto que nada había que las hiciera seguir por los mismos caminos). Coexistirán estilos distintos o incluso contrapuestos. Muchos artistas pasarán por distintas épocas (Picasso o Stravinsky). Los pocos intentos normativos que se producirán durarán poco al verse como normas al fin y al cabo.<sup>15</sup> Faltará también un lenguaje común entre los creadores y los receptores del arte lo cual lo hará incomprensible. Había adeptos de las distintas escuelas, pero nunca consenso universal. Las únicas obras cercanas al público serán los carteles de época o la música ligera.

Por otro lado, la mujer hace su entrada en la vida pública. Se admite el sufragio femenino en bastantes países<sup>16</sup> y se la tendrá a partir estos años en más consideración en la vida social y profesional.

También en este momento se va consolidando un importante cambio social: la caída de la posición de la nobleza frente a los magnates de los negocios. No solo en cuanto a prestigio o al papel que desempeñan, sino incluso en cuanto a pérdida de propiedades.

---

<sup>12</sup> La fenomenología de Husserl hablaba de la imposibilidad de profundizar en la causa de las cosas, Russell negaba a la razón toda libertad de discurso. El irracionalismo negaba no sólo lo trascendente sino también la realidad de lo objetivo. Heidegger y Sastre eran abiertamente pesimistas acerca del hombre.

<sup>13</sup> De Chirico y Dalí será buenos exponentes de este movimiento.

<sup>14</sup> Valga como ejemplo Tristan Tzara.

<sup>15</sup> Esto puede decirse de la música serial dodecafónica o del cubismo pictórico.

<sup>16</sup> Gran Bretaña y países escandinavos en 1918, Alemania y Holanda en 1919, Estados Unidos en 1920, Checoslovaquia y Polonia en 1921 e incluso Japón en 1925.

El ambiente que se había generado en los años veinte se truncó bruscamente con la crisis de octubre de 1929. El optimismo económico había sido desbordante y la demanda se acabó saturando. Todo el mundo había confiado en el dinero virtual. Fue una crisis de confianza pues los bancos no tenían el dinero para poder devolverlo. Esa primera caída repercutió después en los otros sectores de la economía. El resultado fue de quiebras de empresas, cierre de bancos, impago de deudas, caída de precios y paro generalizado. Cuanto más industrializado estaba un país, más se vio afectado por el descalabro económico.

Fue la crisis del sistema liberal, y tras ella todas las ideologías se radicalizaron. Lo mismo pasó con los problemas sociales. Además la mayoría de los países acabaron encerrándose en sí mismos y sus gobiernos se volvieron proteccionistas e intervencionistas. En algunos se dio paso a regímenes totalitarios.<sup>17</sup> Para Gómez Navarro,<sup>18</sup> la causa del advenimiento de éstos no fue tan solo la suma de la guerra mundial más la revolución rusa y la crisis de 1929. Según él también juegan un papel muy importante la falta de integración de las nuevas masas sociales obreras en el sistema político unido a la ausencia de una voluntad política de integrarlas o una respuesta demasiado tardía cuando se intenta. En aquellos países cuyos gobiernos democráticos eran inestables, las masas sociales acabarán por no aceptarlos debido a su escaso grado de legitimidad. Así pues, serán la burocracia civil y el ejército los que con el aumento de su poder conjurarán el peligro de la revolución dando lugar a sistemas dictatoriales.

Así de complejo se muestra el panorama europeo en la época de la dictadura de Primo de Rivera, pero sin duda ayuda bastante a ilustrar la evolución de sus años de gobierno.

---

<sup>17</sup> Sirvan como ejemplos la actuación del rey Alejandro con el ejército en Yugoslavia (1929), o la dictadura del Rey Boris con el apoyo del ejército en Bulgaria (1935), la dictadura del Rey Carol y su ejército en Rumania (1938) o la del general Metzas con apoyo real en Grecia (1936).

<sup>18</sup> Cfr. José Luis Gómez Navarro, *El Régimen de Primo de Rivera. Reyes, Dictaduras y Dictadores*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 40ss.

## 2.2. CRISIS DE LA RESTAURACIÓN MONÁRQUICA

Comenzaremos este análisis de los últimos años del sistema de la Restauración española a partir de la Primera Guerra Mundial. Siguiendo al profesor Ben-Ami,<sup>19</sup> los años de la contienda serán testigos de grandes cambios económicos y sociales en el país. Esos cambios traerán como consecuencia una aguda guerra de clases, que junto a la escalada de las manifestaciones de los nacionalismos regionales, las tensiones a causa de la campaña marroquí, y las dificultades de los gobiernos parlamentarios para enfrentarse a estos retos, darán lugar a la crisis final del sistema.<sup>20</sup>

La guerra trajo sin duda buenas oportunidades para la industria, aunque sus beneficios se deberán más al alza de los precios fruto de la cada vez mayor demanda de productos que al aumento de la producción. Lo cierto es que creció el capitalismo español y con él una burguesía rica y ostentosa. En este ambiente, no cabe esperar que se desarrolle demasiado la solidaridad social. Junto con la industria creció también un proletariado industrial, disminuyendo enormemente la emigración española al extranjero y aumentando en cambio la población en las ciudades. Esto favoreció el crecimiento de los sindicatos (CNT en primer lugar y UGT a continuación). Sin embargo la inflación<sup>21</sup> favoreció la turbulencia social y fue en parte la causa de la mayoría de las huelgas de la época, en especial la huelga general revolucionaria de agosto de 1917.

Los primeros conflictos vinieron de los oficiales de grado medio del ejército, que a través de las “juntas militares de defensa” quisieron mejorar sus sueldos. Finalmente su poder llegó más allá puesto que consiguieron hacer dimitir a dos presidentes de gobierno hasta que Dato finalmente aprobó su reglamento. Antes, un grupo de políticos ajenos al equipo del gobierno, liderados por Cambó y Melquíades Álvarez intentaron llevar a cabo una “Asamblea de Parlamentarios” cuya finalidad fue la de renovar el régimen y convocar nuevas Cortes Constituyentes, pero al no conseguir la representación de todas las fuerzas vivas y caer en contradicciones internas, acabó disolviéndose ante las primeras oposiciones por parte del gobierno.

---

<sup>19</sup> Cfr. Shlomo Ben-Ami, *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 13.

<sup>20</sup> Entre 1917 y 1923 habrá un total de 14 gobiernos cuya duración media será de 4,1 meses, repartidos entre conservadores (que aguantarán un poco más) y liberales.

<sup>21</sup> Debida sobre todo a la gran diferencia entre los sueldos o salarios y el aumento de los precios.

La burguesía se sintió más segura junto al ejército, sobre todo después de los acontecimientos de agosto de 1917. Se trató de una huelga que buscaba provocar no solo una mejora de las condiciones económicas, sino también consecuencias políticas como la marcha del Rey o la proclamación de la República, pero a causa de su mala organización y de su escaso seguimiento acabó siendo contraproducente para los sindicatos pues acabó uniendo a la burguesía con el régimen que unas pocas semanas antes estaba dispuesta a derribar. Tras esto vino el Gobierno Nacional de Maura que levantó expectativas pero que acabó cayendo por las incomprensiones entre sus propios miembros, especialmente sus dos estrellas: Cambó y Alba.

Raymond Carr<sup>22</sup> explica que tras la guerra, el efecto de contracción del mercado europeo, provocó otra crisis en España. Los precios comenzaron a caer debido a que el exceso de producción había quedado sin salida por la reducción drástica de las exportaciones. Muchas empresas tuvieron que cerrar,<sup>23</sup> el paro aumentó y comenzaron las huelgas revolucionarias. Los industriales se habían dedicado más a especular con sus ganancias que a consolidar los mercados para los nuevos tiempos, aunque no sucedió así en todos los casos. Respecto a los patronos y sindicatos, hay que decir que no se entendieron, ni ambos escucharon los esfuerzos del gobierno por imponer acuerdos. En Cataluña los patronos apoyaban un gobierno militar, entre otras cosas por un miedo a la posible revolución comunista. Era un temor más bien desmesurado, puesto que el partido comunista era en esos momentos prácticamente inexistente. Quizá era en el campo andaluz donde más conmoción social se había producido como reacción a la subida de los precios y por unas supuestas esperanzas en una revolución bolchevique. Ante esto surgirán asociaciones patronales, auténticas milicias burguesas y los sindicatos católicos. Por otro lado, la CNT buscaba mediante la acción directa la destrucción del sistema (así pues, los problemas salariales serían sólo la máscara que oculta las verdaderas intenciones). Sin embargo sus líderes Seguí y Pestaña eran moderados dentro del anarquismo, aunque las circunstancias no facilitaban su liderazgo frente a los más radicales. Ellos se oponían al terrorismo, aunque en absoluto eran cercanos al socialismo reformista.

---

<sup>22</sup> Cfr. Raymond Carr, *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1969, pp. 491ss.

<sup>23</sup> Entre 1919 y 1922 dejaron de existir más de 6.000 empresas.

En el Congreso anarcosindicalista de Sants de 1918 se estableció la estrategia de los “Sindicatos Únicos”,<sup>24</sup> que demostraron su eficacia en la huelga de “La Canadiense” de febrero de 1919. El gobierno de Romanones tuvo que intentar conciliar su posición con los sindicatos para horror de la federación patronal que vieron la eficacia del movimiento sindical y a unos políticos que no eran capaces de frenar la radicalización. Poco más tarde se produciría la huelga general revolucionaria promovida por la CNT, pero en este caso la respuesta de las autoridades será enérgica. A consecuencia de todo esto aumenta mucho el número de alistamientos voluntarios de burgueses en el somatén. Aún más, se formará una banda de pistoleros a cargo de algunos patronos para acabar con los sindicalistas más representativos<sup>25</sup>. También se despide a muchos sindicalistas y se fundan los “Sindicatos Libres” con la clara finalidad de debilitar a la CNT con la que acabarán teniendo enfrentamientos callejeros a través de los “Sindicatos Únicos”.

En mayo de 1920, Eduardo Dato accede al gobierno e intenta una serie de medidas interesantes para reducir la conflictividad social: crea el Ministerio de Trabajo, permite la actividad legal de la CNT y libera a bastantes de sus detenidos. Sin embargo ya es demasiado tarde y al poco tiempo, desengañado por la actitud de patronos y sindicalistas, acaba imponiendo una política represiva. La clave será el nombramiento de Martínez Anido como gobernador civil de Barcelona, que comenzará una serie de detenciones e impulsará atentados a través del Sindicato Libre que nada harán para apaciguar los ánimos. Finalmente Dato morirá asesinado por un anarquista en marzo de 1921.

El gobierno siguiente será testigo del desastre de Marruecos que será explicado en un capítulo posterior. Más tarde vendrá un gobierno de concentración dirigido por Maura, que sin embargo dimitirá en marzo de 1922. Le sustituirá Sánchez Guerra, que curiosamente sabrá tener sensibilidad ante la presión de la izquierda destituyendo a Martínez Anido, e intentando una conciliación con el sindicalismo. Precisamente en este año 1922 se había fundado el Partido Social Popular, una clara tentativa de derechas inspirada en el catolicismo social para revitalizar la política de la Restauración y evitar los radicalismos. Sin embargo, las protestas contra el régimen aumentarán, y en

---

<sup>24</sup> Sustituían a los sindicatos por oficios existentes hasta entonces. Para la CNT de este modo se centralizaba y se hacía más eficaz la lucha contra el capitalismo.

<sup>25</sup> La idea partirá del espía alemán barón de König y del policía retirado Bravo Portillo.

Cataluña, la derrota del nacionalismo conservador de *La Lliga* y de Cambó en 1922, orientarán al catalanismo hacia la izquierda con la *Acció Catalana* de Macià, bastante cercana al republicanismo. Pero fueron precisamente las medidas dichas anteriormente las que le restaron el apoyo a Sánchez Guerra por parte de sus propios colegas de partido y se preparó así en diciembre de 1922 el advenimiento del gobierno de concentración liberal de García Prieto, que a la postre sería el último de los gobiernos constitucionales de la monarquía, puesto que unos meses más tarde comenzaría la dictadura, en el momento quizá en que el sistema parlamentario daba muestras de volverse auténtico.<sup>26</sup>

### 2.3. EL DIRECTORIO MILITAR

El golpe se produjo la noche del 12 al 13 de septiembre de 1923. No fue algo inesperado. Dice el profesor Cassasas<sup>27</sup> que fue el resultado de un pacto entre los distintos grupos del bloque dominante de la sociedad española. Afirma que estos sectores quisieron dar representatividad al binomio ejército-rey para ensayar una alternativa al caciquismo parlamentario anterior, que se estaba mostrando cada vez más ineficaz. Además se veía como necesario un periodo de paz y orden. Quizá antes de 1923 se probaron otras cosas (Regeneracionismo), pero en los últimos tres años la situación económica y social se había ido degradando de tal modo que se hacía necesaria una solución de urgencia: un cirujano de hierro que pusiera las cosas en su sitio.

Afirma Seco Serrano que el Rey, como todos en aquella época, estaba desalentado por el curso de los acontecimientos políticos, pero que apuró todos los caminos que podrían haber evitado el golpe. Fue la falta de actuación del último gobierno la que le impulsó a aceptar la nueva situación.<sup>28</sup>

No voy a entrar en la polémica doctrinal acerca de si la Dictadura fue o no un paréntesis de relativo orden entre dos épocas convulsas. Importantes historiadores

---

<sup>26</sup> Shlomo Ben-Ami, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>27</sup> Jordi Cassasas Ymbert, *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930. Textos*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 30.

<sup>28</sup> Carlos Seco Serrano, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*. Madrid, Rialp, 1992, pp. 172ss.

apoyan ambas opciones. Últimamente hay una historiografía que defiende la tesis de que sí que se produjeron modificaciones trascendentales, como por ejemplo la destrucción total de los partidos dinásticos, o el vaciado del sector político intermedio que había entre la opción monárquica o la republicana, o el severo desgaste que sufrirán en estos años el rey y el ejército. Así lo dice la profesora González Calbet.<sup>29</sup> También el profesor Ben-Ami<sup>30</sup> pone en duda la idea del paréntesis ya que para él, Primo de Rivera será el exponente de un nuevo tipo de política que lo pondrá más cercano a los dictadores modernos que a los protagonistas de los pronunciamientos decimonónicos. A su vez el profesor Gómez Navarro<sup>31</sup> verá en la Dictadura el momento en que se produjo la mutación decisiva que daría paso a la Segunda República. La postura contraria, según opina la profesora González Calbet, la defienden los historiadores Tusell, García Nieto, Donézar y López Puerta, entre otros. Por su parte, Esdaile, más que un paréntesis lo considera un epílogo de una monarquía de la que no se puede desgajar.<sup>32</sup>

Otro asunto bastante discutido es el papel del rey. González Calbet<sup>33</sup> resume las distintas visiones diciendo que Fernández Almagro habla de acuerdo entre Primo y el rey. Seco Serrano en cambio, no ve en el golpe maniobras reales. Ben-Ami tiene claro que el último gobierno cayó porque el rey le había retirado su apoyo. Tusell dice finalmente que ni da el golpe ni colabora con él, sino que simplemente reconoce un triunfo ya existente. Para González Calbet, la postura del rey será precisamente la que decidirá el golpe. Por su parte Gómez Navarro<sup>34</sup> afirma que para Alfonso XIII, la llegada de la Dictadura es una manera de concretar sus deseos y su pensamiento, basados en un gobierno fuerte que destruya la amenaza revolucionaria y reforme el régimen, resolviendo además los problemas pendientes. Por ello piensa que se implicó claramente en sus acontecimientos y que de hecho tras los primeros días del golpe, nunca se le había visto tan alegre y esperanzado.

En cuanto a la naturaleza del golpe y de su evolución posterior, se puede partir de la base de que no tiene un carácter fascista, aunque las referencias italianas sean

---

<sup>29</sup> Cfr. María Teresa González Calbet, *La Dictadura de Primo de Rivera. El Directorio Militar*, Madrid, El Arquero, 1987, p. 11.

<sup>30</sup> Vid. Shlomo Ben-Ami, *Op. cit.*, pp. 10.

<sup>31</sup> Vid. José Luis Gómez Navarro, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>32</sup> Charles Esdaile, *La quiebra del Liberalismo (1808-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 253.

<sup>33</sup> Vid. María Teresa González Calbet, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> Vid. José Luis Gómez Navarro, *Op. cit.*, p. 126.

evidentes y necesarias desde el primer momento.<sup>35</sup> Más bien conectará con otros ensayos extraparlamentarios de otras zonas del Sur o del Este de Europa en que se produce una respuesta a un sistema deficiente sin una industria pesada y financiera que soporte el peso (como pasaría en cambio en Italia o Alemania).<sup>36</sup> Gómez Navarro<sup>37</sup> lo calificará de régimen militar con un gobierno de tipo directo y abierto en su fase inicial con pretensiones de ser “guardián” (preservar el *statu quo* corrigiendo las deficiencias necesarias). Con los años, esta idea irá evolucionando hacia un proyecto más político y ambicioso, aunque eso mismo supondrá una franca contradicción con el espíritu de provisionalidad con que se instauró el régimen.

Tras estas reflexiones introductorias, vamos ya con el transcurso de los acontecimientos. Tras un breve directorio provisional, el día 15 de septiembre se constituyó el directorio militar definitivo.<sup>38</sup> Ellos mismos se definieron como una “solución a 90 días vista”. Esta provisionalidad se explica viendo como Primo de Rivera justificaba el golpe como la solución a unos cuantos y graves problemas que tenía el país. Esos problemas, según la visión del general Miguel Primo de Rivera, eran una crisis social con brotes terroristas, la creciente agresividad nacionalista, el problema de Marruecos y sus responsabilidades, la corrupción y relajamiento administrativo, la acción escandalosa de los políticos profesionales que dejaba en un callejón sin salida el sistema parlamentario y la agresividad del movimiento obrero.<sup>39</sup> Para Gómez Navarro,<sup>40</sup> solo el de Marruecos hallará completa solución, mientras que el del nacionalismo y el social más bien se agravarán.

Lo cierto es que a pesar de las intenciones, no hay ningún programa de gobierno que vaya más allá de purgar a los políticos, restablecer la paz social o resolver la

---

<sup>35</sup> Cambó hablará del “método italiano de actuación”. Tanto el Rey, como Primo de Rivera o Aunós, viajarán a Italia buscando identificaciones o inspiraciones. Vid. Jordi Cassasas Ymbert, *Op. cit.*, p.14

<sup>36</sup> Ejemplos de este tipo de golpe lo tenemos en Rumania (Rey Carol y su guardia de hierro a partir de 1930), Yugoslavia (Rey Alejandro a partir de 1929), Portugal (Salazar a partir de 1926), Turquía (Kemal Atatürk a partir de 1926), Grecia (Pangalos en 1926 y Metaxas a partir de 1930), Bulgaria (Rey Boris a partir de 1935), Polonia (Pilsudski a partir de 1926), o Hungría (regente Horthy y su colaborador Bethlen a partir de 1920 y sobre todo en 1930).

<sup>37</sup> Vid. José Luis Gómez Navarro, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>38</sup> Aparte de Primo de Rivera, estarán los generales de brigada Luis Hermoso, Luis Navarro, Adolfo de Celada, Dalmiro Rodríguez, Antonio Mayendía, F. Gómez-Souza, F. Ruíz del Portal, Mario Malera, el contralmirante marqués de Magaz y el auditor del Ejército Adolfo Vallespinosa.

<sup>39</sup> Jordi Cassasas Ymbert, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>40</sup> José Luis Gómez Navarro, *Op. cit.*, p. 68.

cuestión marroquí.<sup>41</sup> Está claro que en un inicio se busca un paréntesis breve para luego volver a la normalidad. Primo de Rivera despreciaba a los políticos y a los partidos. Quería resolver el alejamiento que el gobierno y el pueblo habían alcanzado mediante una comunicación directa con el pueblo. Todo ello basado más en sus intuiciones que en la razón y con bastante ingenuidad por su parte. Así pues, comenzará actuando con enorme y a veces contradictoria rapidez. Primero demolerá el régimen anterior mediante una serie de reales decretos,<sup>42</sup> luego abordará el problema “separatista” y a continuación el problema obrero. También reorganizará el ejército y resolverá el problema de Marruecos entre 1923 y 1925. De alguna manera en estos años del directorio militar se conseguirá el orden que tanto se deseaba en la calle y en la administración pública.

Respecto al regionalismo, estaba claro que una de las causas del golpe era la tremenda conflictividad que había en Barcelona, no solo por motivos sociales y de orden público, sino por ser la capital de la única región que quería contar con un cierto grado de autonomía. Aunque la *Lliga* apoyó con firmeza el golpe, pensando en que Primo de Rivera resolvería los problemas políticos y económicos que aquejaban Cataluña, el buen entendimiento entre ellos duró poco.<sup>43</sup> El motivo es que Primo se aferrará a la unidad de la patria y acabará destruyendo a la organización regionalista más moderada,<sup>44</sup> dando lugar a que en los años siguientes la preponderancia pase a manos de sectores nacionalistas más radicales. No se resuelve, por tanto, el problema nacionalista.

El orden público se resolverá con el sometimiento del país a un largo estado de guerra. La actuación de la justicia ante los delitos cometidos en los primeros meses fue

---

<sup>41</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, p. 542.

<sup>42</sup> En los primeros tres meses, el Directorio abordó cerca de 20.000 asuntos, de los que resolvió 7.814, 8.122 fueron enviados a los departamentos ministeriales correspondientes, y 3.614 fueron dictaminados por una comisión o persona destinada a tal efecto. Todo ello acompañadas de las “notas oficiosas” del Dictador en la prensa para explicar a todo el mundo lo que hacía y porqué lo hacía.

<sup>43</sup> En menos de una semana en el gobierno se pasó de la inicial actitud amistosa frente al regionalismo moderado a una campaña represiva contra las manifestaciones catalanas. Primo de Rivera distinguirá regionalismo de separatismo, pero los límites de dicha distinción se irán haciendo cada vez más borrosos.

<sup>44</sup> El olvido por parte del dictador de la Ley de Mancomunidades y algunas medidas de exagerada protección del castellano provocaron el desengaño de los catalanes. Cambó que al principio había confiado en Primo de Rivera, reaccionó tarde y se vio desbordado por Maciá y su partido Estat Catalá, que no contaba precisamente con hallar soluciones dentro del sistema monárquico. María Teresa González Calbet, *Op. cit.*, pp. 171ss.

dura y fulminante. Además se organizó el *somatén*<sup>45</sup> de fuerte tradición en Cataluña, extendiéndolo por toda España. También la administración acabó siendo más eficaz y honesta, puesto que se hicieron centenares de procesos judiciales contra funcionarios y políticos corruptos. Sin embargo, todas estas medidas resultaron insuficientes puesto que más tarde los problemas surgirían de nuevo.

Respecto al problema social, el general Primo de Rivera respetó a los sindicatos de un modo que no había aplicado a los partidos políticos. Para él, los obreros eran “los primeros colaboradores en la reconstrucción de España”. Intentó evitar el paro y que los salarios no perdiesen su valor adquisitivo. Sin embargo no hubo durante esta primera etapa una auténtica política social.

#### 2.4. LA GUERRA DE MARRUECOS

Sin duda alguna supuso el éxito que contribuyó decisivamente a consolidar el régimen. Los políticos profesionales habían fracasado hasta entonces, y él había prometido una solución digna. Curiosamente, antes del golpe el Dictador era partidario de abandonar África, y fueron las circunstancias posteriores las que le hicieron cambiar de enfoque y resolver el problema con una audaz intervención militar.<sup>46</sup> Para entenderlo bien, convendrá hacer una síntesis de los acontecimientos anteriores.

La intervención en Marruecos se remonta a principios del siglo XX, cuando España y Francia llegan a un acuerdo sobre el reparto de Marruecos en dos zonas de influencia. Poco más tarde una intervención de Alemania en ese mismo territorio produjo una conmoción internacional que se resolvió asumiendo Francia la administración de gran parte de Marruecos en régimen de protectorado y adquiriendo derechos España sobre una porción muy reducida y pobre, pero de alto valor

---

<sup>45</sup> El Estado concedía armas a aquellos ciudadanos conocidos por su honradez y lealtad, para que colaboraran en la guarda del orden interior y en la prevención de delitos.

<sup>46</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, p. 550.

estratégico.<sup>47</sup> Eran más bien los acontecimientos internacionales y no exactamente una vocación africanista la que llevaba a España a tomar partido en dichos territorios.

De modo indirecto, estos territorios africanos serían un tiempo más tarde motivo de los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona. Luego, entre los años 1912 y 1921 no habría propiamente situación de guerra en ellos, pero sí costosas operaciones de corto alcance que no llevaban a nada. Sin embargo, poco a poco la violencia se irá incrementando. La intervención en África no era algo popular, puesto que no parecía que España tuviera nada que ganar. El terreno era desconocido, la geografía muy accidentada, las tribus insurgentes muy belicosas, y todo ello no para conquistar nada sino para proteger al sultán frente a las *kabilas* rebeldes. A pesar de las numerosas emboscadas, no se trataba de una guerra declarada, con lo que la situación de las tropas era confusa y su moral baja. Para cerrar el círculo, las razones de prestigio, los compromisos internacionales y estratégicos impedían a España abandonar esa zona.

Siendo por aquella época Alto Comisario en Marruecos, el general Berenguer se apuntó notables éxitos en la zona occidental. La puntilla la puso con el control de la zona de la Yebala, que culminó en 1920 con la conquista de la ciudad sagrada de Xauen. El cabecilla rebelde de la zona, El Raisuni, acabó refugiándose en las montañas. Mientras tanto, la comandancia de Melilla, bajo el mando del general Silvestre, tenía la misión de controlar a las peligrosas tribus rifeñas enlazando con la progresión del general Berenguer en el otro lado para finalmente dominar la bahía de Alhucemas que sería el enlace entre las dos comandancias militares. En esta zona el rebelde más peligroso era el caudillo rifeño Abd-el-Krim, hombre educado a la europea por los españoles y a la vez fanático patriota. Pertenecía a la belicosa tribu de los Beni Urriaguel.

El caso es que en el verano de 1921 el general Fernández Silvestre comenzó a efectuar operaciones por su cuenta abriendo una línea interior, evitando la accidentada costa, para caer por la retaguardia de la bahía de Alhucemas, hasta entonces

---

<sup>47</sup> Esa porción estaba formada por tres zonas: la inmediata del estrecho (con la línea Ceuta-Tetuán), la de la costa atlántica (con Arcila y Larache) y la de Melilla. Especialmente beligerantes eran las zonas de la Yebala al Oeste y el Rif en el Este.

inexpugnable. Realizó diversas conquistas,<sup>48</sup> pero en el esfuerzo tuvo que estirar demasiado sus líneas, que quedaban demasiado aisladas unas de las otras y con escasas posibilidades de abastecimiento. En el mes de julio, Abd-el-Krim contraatacó de modo inesperado cercando al mismo Silvestre en la posición de Annual. Fallaron las comunicaciones, los rifeños cortaron toda posibilidad de enlace, y el agua y las municiones escaseaban. Finalmente se ordenó una retirada que se hizo sin orden ni concierto, movidos tan solo por el pánico, y que acabó en desastre. En una huida sin conocimiento del terreno y habiendo abandonado las armas, alrededor de nueve mil soldados fueron masacrados. Poco faltó para que se produjera la toma de Melilla que hubiera hecho casi imposible la posterior reconquista.

El impacto en la opinión pública fue terrible y el prestigio del ejército quedó por los suelos. Fue un auténtico mazazo y la vergüenza y la indignación se apoderaron de los ánimos. La reacción no fue sin embargo la de corregir el error sino que sobre todo desde noviembre de 1921 se cayó en un intercambio de censuras mutuas y de exigencia de responsabilidades de unos a otros.<sup>49</sup> Así se entiende que fuera esta una de las causas más importantes del advenimiento de la Dictadura.

Lo cierto es que Primo de Rivera tenía un asunto de lo más espinoso y que requería de una rápida solución. Sin embargo su opinión, dado que no era “africanista”, era la de abandonar voluntariamente aquella zona de influencia del modo menos humillante posible para las tropas españolas y quedarse solo con las plazas de mayor importancia estratégica. Esta manera de ver las cosas se mantuvo en los primeros tiempos de la Dictadura. Para entonces se había recuperado el control de Annual y Primo de Rivera imaginaba una línea defensiva que a la vez de ahorrar tropas hiciera imposible los esfuerzos de los rifeños. No obstante, su contacto con algunos militares africanistas como Sanjurjo, Millán Astray o Franco le hizo cambiar de opinión. Sólo podría recuperarse el honor perdido y el control de la situación con una victoria total en la zona de influencia.

---

<sup>48</sup> Llegó a Dar Drius, Tafersit y Annual y fue repartiendo un ejército de 25.000 hombres. La línea de Axdir, base de Abd-el-Krim, parecía abierta para su caída inmediata.

<sup>49</sup> Al erigirse las Cortes en tribunal de acusación, se dio lugar al famoso “expediente Picasso”, que sirvió sobre todo para airear todo tipo de trapos sucios por todas partes incluso contra el Rey, sin que se sacara luego nada en limpio.

La ambición de Abd-el-Krim le hizo ocupar territorios de la zona francesa lo que facilitó el entendimiento entre Francia y España. Se reunió a un numeroso ejército que fue modernizado y entrenado de un modo nunca visto. En 1925 todo estaba preparado para la operación de desembarco en la misma bahía de Alhucemas, a pocos kilómetros de Axdir, la ciudad sagrada de Abd-el-Krim. Sin abandonar del todo la improvisación, se produjo por primera vez en la historia una actuación combinada de fuerzas de tierra, mar y aire.<sup>50</sup> A pesar del numeroso ejército rifeño, bien provisto de artillería, no pudieron hacer frente a la superior capacidad española, más dotada para una guerra convencional. Finalmente Axdir fue conquistada, Abd-el-Krim tuvo que huir y acabó entregándose a las tropas francesas que lo acabaron deportando a la isla de Reunión. Aunque las operaciones se prolongaron hasta 1927, Marruecos dejó de ser ya un problema para el país. Pero para entonces, la Dictadura de Primo de Rivera ya había dado ya un giro inesperado.

## 2.5. CONTINUIDAD Y CAÍDA DEL SISTEMA DICTATORIAL

Tras el éxito de Marruecos, el general Primo de Rivera pudo haberse retirado en medio del aplauso generalizado, pero decidió prolongar la dictadura dándole otro aspecto. Las causas de dicha decisión, cuando había prometido marcharse pronto, pueden ser variadas. Puede decirse que fue por ambición de poder, o también que a la vista de los objetivos cumplidos podría multiplicarlos aún más con un equipo nuevo y eficaz, o también que descubrió por entonces que la pretendida vuelta atrás era improcedente y que no bastaba un cambio de hombres sino que era el mismo sistema el que tenía que cambiar. Pero será precisamente en este momento cuando Alfonso XIII comenzará poco a poco a marcar distancias en algunas decisiones e irá abogando suavemente por el retorno de una nueva normalidad.

---

<sup>50</sup> Actuaron 200.000 españoles y 300.000 franceses. La flota francesa amagó el ataque en las playas de Alhucemas, mientras que los españoles desembarcarían por sorpresa fuera de la bahía, más allá de la Punta del Morro. Por su parte los rifeños contaban con un ejército de 125.000 con armas modernas y una gran capacidad guerrillera.

El cambio de gabinete se produjo el 2 de diciembre de 1925 y supuso el fin de la intervención corporativa del ejército en el ejecutivo.<sup>51</sup> El sistema seguirá siendo dictatorial. El poder legislativo residirá en el gobierno (con la salvedad de la firma del otro co-legislador, el Rey), se levantará el estado de guerra pero continuarán suspendidas las garantías constitucionales, el congreso y el senado permanecerán disueltos, y el poder judicial estará sometido al ejecutivo mediante diversos decretos.<sup>52</sup>

El profesor Ben-Ami<sup>53</sup> ve un paso clave en este cambio de lo castrense a lo civil. El rechazo que de suyo ya sentía Primo de Rivera contra el liberalismo decadente fomentaría en él un nuevo espíritu político. Según su opinión, el Directorio Civil con su conjunción entre la política y la economía pone fin al parlamentarismo de 50 años y supone el primer intento coherente hecho en España de establecer una dictadura “desarrollista”.

El historiador Jordi Cassasas<sup>54</sup> comenta que el Directorio Civil nace en el momento de mayor euforia del régimen y supondrá un intento de dar forma política al paréntesis militar de esos años. La estructura se basará en las reformas económicas, administrativas y técnicas de Calvo Sotelo, en la política social y laboral de Eduardo Aunós y en el programa de obras públicas proyectado por el Conde de Guadalhorce. Todo ello reforzando la intervención del Estado y la nacionalización de la economía española, que dará lugar a los monopolios.

Raymond Carr<sup>55</sup> afirma que de la ingenuidad del inicio de la Dictadura se va pasando a un cuerpo ideológico más coherente basado en el antiparlamentarismo, el respeto a la Nación, a la Iglesia y al Rey (por este orden), que será precisamente el

---

<sup>51</sup> El nuevo gabinete tendrá como miembros destacados, aparte del mismo Primo de Rivera, a Severiano Martínez Anido (Vicepresidente y Ministro de Gobernación), el Conde de Guadalhorce (Ministro de Fomento), José Calvo Sotelo (Ministro de Hacienda) y Eduardo Aunós y Pérez (Ministro de Trabajo). Otros miembros serán: José Yanguas Messía (Estado, dimitirá en 1927), Galo Ponte y Escartín (Gracia y Justicia), Callejo de la Cuesta (Instrucción), el Duque de Tetuán (Guerra, sustituido a su muerte en 1928 por Julio Ardanaz y Crespo) y Honorio Cornejo y Carvajal (Marina, también sustituido en 1928 por Mateo García de los Reyes). Más tarde se creó el Ministerio de Economía Nacional (Conde de los Andes) y se hizo alguna modificación más con escasas repercusiones.

<sup>52</sup> José Luis Gómez Navarro, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>53</sup> Shlomo Ben-Ami, *Op. cit.*, p. 10-11.

<sup>54</sup> Jordi Cassasas Ymbert, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>55</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, pp. 542ss.

programa de la Unión Patriótica,<sup>56</sup> partido tomado por el Dictador como plataforma política de su “Estado Nuevo”. Primo de Rivera se negaba a verlo como un partido político y deseaba poderle pasar con el tiempo las riendas del régimen. Respecto a las personas, vio que dentro de las filas del nuevo partido había demasiada gente de otra época. No encontraba nuevos políticos y los de siempre habían sido humillados por él. Los intelectuales le volvieron la espalda. Así que acabó confiando en un grupo de jóvenes colaboradores de tendencia maurista, honestos, trabajadores e inteligentes, pero sin experiencia ninguna en lo que se refería a la construcción de un “Estado Nuevo”. De esta manera, ayudados por la coyuntura económica favorable, resultarían excelentes administradores, llevando a España a una prosperidad nunca alcanzada, pero se mostrarían incapaces de construir algo capaz de sobrevivir después de la dictadura de Primo de Rivera. Quizá ilustra este hecho lo difícil que fue reunir una asamblea que tuviera el encargo de redactar una nueva Constitución, puesto que la de 1876 no se consideraba adecuada. Cuando finalmente se reunió en el otoño de 1927, las discusiones se eternizaron y no llegaron a nada, por lo que la Dictadura acabó antes de que tuviera una nueva ley fundamental.

El profesor Carr, de todas maneras, reconoce que el esfuerzo de modernización del país fue real y resultó ser la consecuencia del orden y esfuerzo que se puso para conseguirlo. Casi todos los autores están de acuerdo en que la administración fue bastante honesta y eficaz. Calvo Sotelo acometió una reforma de la Hacienda estatal y una planificación económica que si no fue más ambiciosa se debió a la oposición que encontró entre los grandes propietarios, los banqueros y capitalistas. Esto privó al país de una reforma de los impuestos que era necesaria y dejó todo en un saneamiento de la economía durante un breve periodo de tiempo. El ministro de Hacienda consiguió consolidar la inmensa deuda contraída en cómodos plazos, puso más cuidado en la recaudación de los impuestos ya existentes de modo que consiguió aumentar los ingresos del Estado hasta lograr que en 1927 y los años siguientes el presupuesto se

---

<sup>56</sup> Partido organizado desde el gobierno, fundado en 1924, para vertebrar el apoyo civil a la Dictadura en su condición de partido del régimen. Llegó a tener, sin embargo, dos millones de afiliados. Entre ellos hubo muchos sinceros y otros aprovechados. No tuvo sin embargo líderes auténticos. Fue un movimiento con ideas un tanto difusas, abierto a todas las corrientes pero con muy pocos puntos en común. Fuera del régimen tenían una lánguida existencia otros partidos y el PSOE en concreto tenía un pie fuera y otro dentro.

liquidara con superávit. Durante estos años hubo un gran intervencionismo en la economía con la finalidad de salvaguardar la producción nacional.<sup>57</sup>

Se realizaron grandes inversiones en el campo de las obras públicas. Se modernizaron unos 7.000 kilómetros de carreteras, y se construyeron otros miles de kilómetros de carreteras comarcales. Esto llevó consigo el aumento de la circulación en automóvil.<sup>58</sup> Se modernizó la red ferroviaria existente aunque no se pudo ampliar todo lo que se hubiera querido. Se construyeron millares de viviendas para ser pagadas en cómodos plazos. Nacieron por entonces las Confederaciones Hidrográficas y se construyeron los primeros grandes embalses con la doble finalidad de facilitar el regadío y sacar energía hidroeléctrica. Aquí el protagonismo sería del ministro Guadalhorce. También se construyeron Institutos de Enseñanza Media y debido al ritmo de los tiempos aumentó enormemente el número de estudiantes universitarios.

Se creó el Banco de Crédito Industrial con la finalidad de facilitar el nacimiento y desarrollo de nuevas industrias. Se crearon también grandes monopolios, como sucedía por aquellos años en Europa, como la Compañía Telefónica Nacional o la CAMPSA.<sup>59</sup> Se fundó el Patronato Nacional de Turismo, pues ya por entonces España era un importante destino turístico, y a partir de 1927 se comenzaron a construir los Paradores Nacionales. Todo esto, unido a la coyuntura económica internacional supuso un gran relanzamiento económico en el país con el añadido de la ausencia de inflación durante ese periodo. La capacidad adquisitiva de los españoles subió debido al aumento de casi todos los salarios y al descenso de los precios. Por tanto mejoran las condiciones de vida. Por primera vez en la historia, desde 1927 los sectores económicos secundario y terciario superaban en conjunto al sector primario. España se urbaniza y Madrid y Barcelona están por estos años alrededor del millón de habitantes. Se diseñan parques y ensanches urbanísticos en bastantes ciudades

Mediante la gestión de Aunós, ministro de Trabajo, se puso en marcha el corporativismo<sup>60</sup> y un Código del Trabajo.<sup>61</sup> Esto fue posible gracias al entendimiento

---

<sup>57</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, p. 552ss.

<sup>58</sup> En 1922 se habían matriculado 13.000 vehículos y en 1929 se llegó a los 37.000.

<sup>59</sup> Compañía Arrendataria de Monopolio de Petróleos.

<sup>60</sup> El historiador José Luis Comellas (*Historia Breve del Mundo Contemporáneo*, Madrid, Rialp, 2004) lo definirá como el sistema de concentración económico-social basado en el acuerdo de las diversas fuerzas

con los sindicatos católicos y con la UGT socialista con la que se mantuvieron unas excelentes relaciones durante un tiempo.<sup>62</sup> Durante unos años, la UGT no se planteó entrar en el juego de las conspiraciones, ni falta que le hacía pues su influencia era notable, hasta el punto de suscitar críticas al régimen por parte de algunos sectores conservadores. El profesor Carr reconoce que la política laboral del periodo tuvo un relativo éxito. Se crearon los comités paritarios, con igual representación de patronos y obreros, donde los miembros de la UGT tuvieron un destacado papel. En cambio la CNT anarquista quedó dividida y al margen de las decisiones.<sup>63</sup>

Sin embargo, lo cierto es que sobre todo a partir de 1928 la situación se está convirtiendo en insostenible. Por una parte la crisis económica mundial ejercerá una innegable presión sobre el régimen, pero casi todos los autores están de acuerdo en que los motivos políticos serán los más importantes en la caída de la Dictadura. Para el profesor Cassasas,<sup>64</sup> diversos procesos pueden explicar el final de la dictadura: en primer lugar el económico (la pérdida de confianza de grupos empresariales y de la banca, la incipiente corrupción y los favoritismos, la imposibilidad de fiscalizar el gasto público...), a continuación la salida política del régimen o en palabras de la época, el retorno a la normalidad (de hecho, todas las evoluciones institucionales que sufría el régimen no hacían más que quitar validez al golpe de septiembre de 1923), en tercer lugar el mismo Primo de Rivera era un obstáculo al ser rechazado por políticos e intelectuales, y por último el Rey, que finalmente acabaría negándole el apoyo.

La caída de la Dictadura no vino por el colapso de la prosperidad en 1929, sino por la no aceptabilidad política del régimen a esas alturas.<sup>65</sup> Los políticos, tan injuriados por el régimen, fueron endureciendo su oposición a medida que pasaba el tiempo. Los intelectuales apoyaron dicha oposición, y sin querer se convirtieron en dirigentes de una tendencia política. Además, el ejército fue poco a poco retirándole su apoyo debido a

---

productivas organizadas en confederaciones, en orden a su debida armonización. Tiene parte de influencia italiana de Mussolini, fruto del viaje de Aunós allí en 1926 y también mucho del gremialismo católico e incluso del pensamiento maurista. Quizá el sistema, con demasiados comités en el camino, era demasiado complejo.

<sup>61</sup> Una especie de carta magna en la que se expresan los derechos de los trabajadores, los seguros obligatorios y las condiciones laborales.

<sup>62</sup> A modo de ejemplo, Largo Caballero, sucesor de Pablo Iglesias en la dirección del PSOE fue nombrado Consejero de Estado.

<sup>63</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, p. 547ss.

<sup>64</sup> Jordi Cassasas Ymbert, *Op. cit.*, p. 38ss.

<sup>65</sup> Raymond Carr, *Op. cit.*, p. 558ss.

algunas duras críticas recibidas por parte del Dictador en relación al tema de los ascensos, en especial contra el cuerpo de artillería. También Alfonso XIII irá desmarcándose paulatinamente, pues no le gustaba el proyecto de Constitución que intentaba hacer la Asamblea Nacional. De una inicial distancia se pasaría en 1929 a una práctica ruptura, con lo que el Rey irá viendo la manera de modificar la situación.

El caso es que la amplia moratoria que el pueblo le había concedido a su “letra a 90 días vista”, daba a su fin. De modo cada vez más general se clamaba por todas partes por las libertades perdidas y se exigía el regreso a la normalidad constitucional, ya fuera la de antes u otra distinta (pues ahí sí que cabían matices). Primo de Rivera, en su excesiva simplicidad se había ganado demasiados enemigos, en el ejército, entre los periodistas, entre los estudiantes, incluso entre algunos eclesiásticos. Ante esta espiral, optó por acentuar el autoritarismo, restando así motivos de justificación que aún tuviera y alejándose progresivamente de muchos de sus incondicionales. Los mismos socialistas hacía ya tiempo que le habían retirado la mano que antes le tendieron. Él mismo descubre que todos están en su contra. Si a eso le añadimos la crisis económica en que a la falta de confianza inicial se unió el pánico posterior ante los primeros síntomas de depresión, no es de extrañar que muchos culparan al gobierno de esa situación (quizá de la que tenía menos culpa). Así pues, sólo faltaba que el Rey, primero de forma discreta y luego más abiertamente le manifestara su malestar. Por fin, y viendo el general Primo de Rivera que ni en el ejército encontraba apoyos, presentó su dimisión el 28 de enero de 1930, para morir en París unos pocos meses más tarde.

A modo de conclusión, Seco Serrano distingue en el lado positivo del saldo de la Dictadura el fin del problema de Marruecos, el paréntesis en la guerra social y el impulso económico. En cambio en el saldo negativo prevalece el fracaso político ya que “el único saldo que en el orden político dejó, como rastro irreparable el Gobierno de Primo de Rivera, fue de carácter negativo. Había destrozado el antiguo instrumental de la Restauración y no había logrado facilitar uno nuevo”.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Carlos Seco Serrano, *Op. cit.*, p. 193.

## 2.6. CULTURA Y VIDA COTIDIANA DEL PERIODO

La vida cultural de los años de la Dictadura, no puede estar alejada del fenómeno universal de la época: los “felices años veinte”. Como ya se ha dicho anteriormente, fueron una reacción a los malos años de la guerra y a los de la recuperación posterior. Son años de ansia desenfadada de vivir y por ello se les llama también “locos años veinte”. España vivirá también esos años, aunque a su manera. Si bien se dejará notar la frivolidad del momento, el ambiente oficial de la Dictadura será más propenso al regeneracionismo patriótico del trabajo y la honradez. También el sustrato cristiano del país matizará la situación. En cualquier caso lo que quizá en otros países era un volver a la normalidad, en España era más bien una novedad. Por eso tuvo un aire especial en el que se mezclaba lo castizo con lo cosmopolita.<sup>67</sup>

González Calleja afirma que “España se convirtió en los años veinte en un país más urbano, industrial y periférico, y con una población más joven, dispuesta a superar el pesimismo regeneracionista de sus mayores y más proclive a contagiarse del optimismo inherente a las nuevas vanguardias políticas, artísticas y culturales”.<sup>68</sup> También dice que la Dictadura alivió la situación de los trabajadores a través de la mejora de servicios sociales y el pleno empleo, por lo que el nivel de vida de una familia urbana se mantuvo estable durante todos esos años, incluso con una tendencia moderada a la mejora, salvo en el caso de los obreros no cualificados.<sup>69</sup> Se generalizó el consumo de masas (aparecen grandes almacenes y bazares, sistemas de crédito y de venta a plazos, la publicidad tiene cada vez mayor importancia imponiendo las nuevas modas) y se consolida la venta de bienes de consumo duradero que también ayudarán a cambiar las costumbres (gramófono, radio, máquina de escribir, pluma estilográfica, máquina fotográfica, etc.).<sup>70</sup>

Los espectáculos se irán convirtiendo en espectáculos de masas. Las plazas de toros serán locales enormes y “la fiesta nacional” vive momentos culminantes.<sup>71</sup> En

---

<sup>67</sup> A modo de ejemplo, se acepta en todo el país el cante flamenco (no solo en Andalucía), y al mismo tiempo se imponen el *Charleston* y el *Yale*, venidos de Estados Unidos.

<sup>68</sup> Eduardo González Calleja, *La España de Primo de Rivera. La Modernización Autoritaria. 1923-1930*, Madrid, Alianza, 2005, p. 262.

<sup>69</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 266.

<sup>70</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 267-268.

<sup>71</sup> Destacarán toreros como Joselito, Rafael el Gallo o Belmonte.

estos años el toreo se comenzará a regir con criterios modernos y empresariales. Habrá una importante prensa taurina, los carteles vivirán su época dorada y los toreros se convertirán en estrellas nacionales (Juan Belmonte llegará a cobrar 20.000 pesetas por corrida). Se edificaron grandes cosos (como la Plaza de las Ventas, con 23.000 asientos). Muchos intelectuales de la época estaban fascinados por la tauromaquia (Falla, Lorca o Valle Inclán).<sup>72</sup>

Más gente aún congregará el fútbol, deporte que había venido de Inglaterra a través de Bilbao y Huelva a finales del XIX y que alcanzará ahora enorme difusión. Precisamente el Torneo Nacional de Liga se iniciará en la temporada 1927-1928. El nacimiento de esta competición vendrá determinado por las necesidades económicas cada vez mayores de los clubs deportivos, cuyos jugadores se profesionalizan por aquellos años y se empiezan a fichar a algunos futbolistas extranjeros. Comienza la admiración de los primeros líderes deportivos, ya sean futbolistas (Ricardo Zamora es considerado en esos tiempos como el mejor portero del mundo), boxeadores (Paulino Uzcudun), tenistas (Lilí Álvarez, tres años finalista en Wimbledon) o aviadores (Ramón Franco, Durán y Ruiz de Alda, que han sobrevolado el Atlántico hasta América en 1926).<sup>73</sup> Desde 1923 los principales diarios (*ABC*, *El Herald*, *El Imparcial*) tendrán suplementos de estos temas y también surgirán revistas especializadas. En la segunda mitad de la década de los veinte, el deporte cambia de mentalidad y pasa de ser algo aristocrático y de pioneros, a convertirse en algo más popular y nacional, en cuanto que los triunfos deportivos pasan a considerarse triunfos patrios (sin duda influenciado por el aprovechamiento que del deporte hicieron los fascistas italianos). Aparte de esto, la Dictadura sacará partido de los valores del deporte y de la capacidad alienante del fútbol para disminuir la conflictividad social.

El teatro atraerá a las clases medias cultas,<sup>74</sup> al mismo tiempo que irán desarrollándose los espectáculos de variedades y se pondrán de moda tonadillas y cuplés, como diremos un poco más adelante. De este modo se generalizará enormemente el disco gramofónico. También la radio estará en esta década al alcance de casi todas las fortunas. Es en 1925 cuando se fundará la primera red de emisoras, la

---

<sup>72</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 281-282.

<sup>73</sup> Notable hazaña aérea llevada a cabo en el avión "Plus Ultra" desde Palos hasta Buenos Aires por los pilotos citados. Provocó gran entusiasmo a ambos lados del Atlántico.

<sup>74</sup> Destacan en esos tiempos María Guerrero (fallecida en 1928) y Antonio Vico.

Sociedad Española de Radiodifusión (SER). En cuanto a la prensa escrita, las restricciones informativas de la censura la perjudicaron, pero a la vez, el progreso de la alfabetización en el país aumentó mucho el número de lectores. Fue cambiando el modelo: de la prensa de opinión típica del siglo XIX a la prensa de información general con espacio para la publicidad y para diversos temas (la moda, los viajes, la radio, el cine, el deporte, etc.) siempre con abundante información gráfica.<sup>75</sup>

Empieza a proliferar el turismo (se crea en 1928 el Patronato Nacional de Turismo que promovió la construcción de hoteles, la restauración de monumentos y la creación de agencias informativas en algunas capitales del mundo) y las vacaciones debido entre otras cosas al desarrollo de los transportes. De hecho el automóvil irá bajando poco a poco sus precios para ponerse al alcance de estratos cada vez más amplios de la sociedad, aunque todavía será considerado un artículo de lujo.<sup>76</sup> Se pasa de 28.000 vehículos motorizados en 1920 a 250.000 en 1930. El tren se moderniza, se estrena el Metro y nace la aviación comercial.<sup>77</sup>

Aparte de todas estas consideraciones más superficiales o divertidas, también en esta época habrá manifestaciones culturales, algunas de ellas de orden internacional.<sup>78</sup> Desde el punto de vista literario, en estos años la Generación del 98 sigue dando muchos frutos y empalma con la nueva generación poética del 27. Precisamente en el año 1928, García Lorca se pasará al teatro donde estrenará con gran éxito *Mariana Pineda*. Es un buen momento para la literatura española y también para la pintura<sup>79</sup> (Sorolla, Zuloaga, y sobre todo Picasso, que vivirá entre los años 1925 a 1930 un periodo de gran polivalencia estilística, practicando muy diversas tendencias pictóricas y escultóricas). Destaca el *Art Déco*, el surrealismo, el cubismo. En general es la época

---

<sup>75</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p.283.

<sup>76</sup> El Buick cuesta en 1928 12.600 pesetas, un Pontiac 9.995 pesetas y un Oakland 12.975 pesetas. Se puede encontrar un Ford descapotable de segunda mano por 4.500 pesetas. Por otro lado, la ganancia media de un obrero era de unas 200 pesetas al mes, 500-600 pesetas una persona de la clase media y 1.000 o más un abogado o médico de importancia.

<sup>77</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 270-271.

<sup>78</sup> En Madrid, en 1928, se celebra la Exposición de Otoño, la Gran Exposición de Goya, la Asamblea Mundial de Paleografía, la Exposición del Traje Regional, el Congreso Europeo de Urbanismo, el Congreso Internacional de Urología, la Exposición de Artistas Ibéricos, el Congreso Internacional de Antropología, la Asamblea Pedagógica, el Centenario de Moratín y el Congreso Internacional Jurídico de Aviación.

<sup>79</sup> Se impone durante la etapa de la Dictadura la escuela regionalista que fue derivando hacia el nacionalismo. También se inicia en estos años el surrealismo español (Joan Miró, Óscar Domínguez y Salvador Dalí).

en que llegan los vanguardismos a España.<sup>80</sup> Como es bien sabido, los intelectuales en un principio se mostraron benevolentes con el levantamiento militar, pero con el paso del tiempo, la mayoría de ellos se fueron poniendo progresivamente en su contra. Algunos de ellos serán Pedro Sainz Rodríguez, Jiménez de Asúa y Vicente Blasco Ibáñez, entre muchos otros.

También la música sinfónica tendrá importancia pues estarán en su mejor etapa creadora los compositores Falla y Turina. Tanto en Madrid como en Barcelona se formaron grupos de compositores con talante renovador. En cuanto a los espectáculos musicales el “género chico” y las *varietés* van sucumbiendo ante el *cabaret* y el *music-hall*. El cuplé aguantó hasta el final de la década y la ópera entró en una profunda crisis. La zarzuela era el espectáculo por antonomasia, y en estos años se hizo más pretenciosa (con rasgos patrióticos y de exaltación regional). La canción ligera española se extendió por todas partes, pero los nuevos ritmos de ultramar hicieron pronto furor (Charleston, Foxtrot, Yale, Jazz).<sup>81</sup>

En cuanto al teatro, era sin duda una de las diversiones preferidas. De todos modos era patente la crisis, tanto en la calidad como en la taquilla. Aun así, el tirón era incontestable. Según Eduardo González Calleja, en Madrid hubo una media de 12.300 representaciones anuales en la época de la Dictadura. Solo en 1927 se estrenaron más de un centenar. Primaba un teatro a gusto de la burguesía (destacaban Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra). Las obras de Unamuno y de Azorín, no acababan de encajar con los gustos del público. En el caso de Unamuno, tampoco eran habitualmente del gusto de las autoridades. Sí que cabe destacar el enorme éxito del teatro cómico, con el referente principal de Pedro Muñoz Seca, inventor de la astracanada.<sup>82</sup>

En arquitectura, destacan unas tendencias ancladas en el siglo anterior (regionalismo y monumentalismo) aunque será precisamente a partir de 1925, con la aparición de la llamada “generación de 1925”, cuando esta práctica tradicionalista comenzará a decaer a favor del racionalismo de Le Corbusier, más acorde con los

---

<sup>80</sup> José Luis Vila-San-Juan, *La vida cotidiana en España durante la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 239-240.

<sup>81</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 273-276.

<sup>82</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 276-277.

tiempos. En cualquier caso, se produjo en esta época la renovación de las grandes ciudades, que se percibió en la construcción de edificios representativos del sector servicios (correos, hoteles, cines y estadios). También las avenidas se adaptan al uso cada vez mayor del automóvil.

En Cataluña, se producirá una cultura original y autónoma de la clase media. Se representarán los dramas de Ibsen y las óperas de Wagner. Habrá afamados arquitectos (Domènech i Muntaner, Gaudí), pintores (Sert, Rusiñol, Casas), escultores (Benlliure, Llimona, Clarà), escritores (Oller, Guimerà y Alcover, estos últimos fallecidos al principio de la Dictadura de Primo de Rivera). Se desarrolla con gran ímpetu el fenómeno de las corales, que estarán a un gran nivel bajo el impulso de Lluís Millet.

Siguiendo a González Calleja, con la generalización de los espectáculos populares se produjo una uniformización de los gustos con el consiguiente abandono de las culturas localistas. A la vez los modelos de comportamiento que ofrecían los espectáculos más vanguardistas anticiparon cierta modernización en las pautas de vida y generaron sobre todo en la clase media una aspiración a vivir como la burguesía americana de esos años.<sup>83</sup>

Por último, la Exposición Internacional, celebrada en Barcelona, así como la Exposición Iberoamericana, que tuvo lugar en Sevilla, ambas del año 1929, dieron prestigio al país en una época en que el régimen dictatorial estaba llegando a su “canto de cisne”. En ambos casos predomina en la mayoría de los edificios construidos un estilo ecléctico. Por otro lado fueron el impulso para un replanteamiento urbanístico de ambas ciudades. Fue éste seguramente uno de los últimos momentos de respiro político y de satisfacción para el gobierno del general Primo de Rivera.

---

<sup>83</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p. 273.



### 3. EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS VEINTE

#### 3.1. CONTEXTO INTERNACIONAL

Mientras en España se suceden los años de la dictadura del general Primo de Rivera, el cine ya es un arte, una industria, un espectáculo y un medio de comunicación social que está en plena evolución mientras va desarrollando su propio lenguaje. Durante el inicio de la década de los años 20 seguirá siendo mudo, pero la terminará siendo sonoro, con todas las consecuencias que esto tendrá en su evolución posterior. Sin embargo, para entender su situación en España es necesario empezar con una síntesis de su desarrollo en el extranjero, donde ya se llevan bastantes años de rodaje.

Para no extenderme demasiado en una época que no es la del estudio, me limitaré a poner de modo convencional la fecha en que se puede considerar que se inicia el cine. El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière, considerados los padres de la cinematografía, hacen la primera sesión pública en el Gran Café de París, usando el “Cinematógrafo”<sup>1</sup> que habían inventado un año antes, por el que además de tomar vistas (impresionando la película), se proyectaba la cinta<sup>2</sup>. Por tanto, al inicio de la Dictadura, el cine llevaba más de un cuarto de siglo de historia.

De los primeros años de predominio claramente francés cabe recordar junto a los hermanos Lumière a Georges Méliès (1861-1938), sin duda el primer gran creador con el cinematógrafo<sup>3</sup>. Lugar de honor les corresponde también a los productores Charles Pathé y a Léon Gaumont, ambos comerciantes, que al meterse en el mundo del cine se convertirán en los primeros industriales de la pantalla, cada uno siguiendo su propio

---

<sup>1</sup> El origen del nombre viene del griego *Kimenatos* (movimiento) y *Graphos* (imagen). Cfr. José María Caparrós Lera y José del Castillo, *La historia del cine, I. Época muda (1895-1930)*, Barcelona, Casals, 1983, p. 13.

<sup>2</sup> Junto con los hermanos Lumière, se puede destacar entre los inventores a Thomas Alva Edison (creador del “Kinetoscopio”, rudimentario lente-ventanilla para un solo espectador) y a Max Skladanowski (inventor del “Bioscop”, aparato tomavistas de imágenes en movimiento).

<sup>3</sup> Creador del género fantástico y de innumerables trucos cinematográficos, con películas como *Viaje a la Luna* (1902), *Viaje a través de lo imposible* (1904) o su último film *La conquista del Polo* (1912). La Primera Guerra Mundial y sus competidores acabarán por arruinarle. Vid. Pierre Leprohon, *Historia del Cine*, Madrid, Rialp, 1968.

estilo. Dominarán la producción mundial con su cine popular y de entretenimiento hasta el año 1910.

El primer gran cambio en el cine se producirá al fundarse la Sociedad de Autores Cinematográficos y en concreto con el estreno de su primer *Film d'Art* en 1908. Buscando un público culto, sacarán al cine de la vulgaridad aunque aún no descubrirán las posibilidades de su lenguaje. Junto con Francia, esta nueva corriente fructificará en Italia dando lugar al género histórico y a un cine nacional de grandes escenarios y cientos de extras. Todo ello irá decayendo, sin embargo, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial. El cine se alejará de los escenarios teatrales propios del *Film d'Art* e irá cogiendo más autonomía (dramas mundanos, filmes de episodios, exteriores reales en lugar de decorados, etc.)<sup>4</sup>.

Mientras tanto con la llegada del conflicto bélico el testigo pasará a los Estados Unidos. Precisamente entre los años 1911 y 1922 la industria cinematográfica se asentará en Hollywood, un barrio tranquilo de la ciudad de Los Ángeles, con paisajes variados y mucha luz para rodar en exteriores<sup>5</sup>. En esta época el primer nombre destacable es el de David Wark Griffith (1875-1948), sin duda el padre artístico del cine americano, con el que se consolidará definitivamente el lenguaje fílmico. Sus grandes obras son *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Bastantes aprendieron con él, lanzó a muchas estrellas y fue el primero en realizar abundantes innovaciones técnicas. Lamentablemente no se adaptó a la llegada del cine sonoro.

También en estos años se desarrolla en Estados Unidos con enorme creatividad el género burlesco<sup>6</sup>. Su primer gran fabricante será Mack Sennett. En dieciocho años realizará unos mil quinientos *slapsticks* (cortometrajes del garrotazo) con su firma *Keystone*. Con él debutarán actrices como Gloria Swanson o actores como Charlot, Harold Lloyd o Buster Keaton. Precisamente Charles Spencer Chaplin será el más genial de todos ellos. Vagabundo y creador, director, actor, guionista, músico y

---

<sup>4</sup> El cine se convertirá en un teatro filmado. Cuanto menos prestigiaría al cine francés en un momento en el que el americano ya pugnaba comercialmente. Cfr. Rafael de España, "Influencias teatrales en el cine primitivo francés. A propósito de 'L'assassinat du duc de Guise' (1908)", en *D'Art*, núm. 12 (1986), pp 309-314.

<sup>5</sup> Como explica Francisco Javier Zubiaur (*Historia del cine y otros medios audiovisuales*, Pamplona, Eunsa, 2008), esto se produjo debido a que una serie de productores independientes judíos, provenientes de centroeuropa, huían de la costa Este dominada por el *trust* cinematográfico de Edison.

<sup>6</sup> El precedente europeo en este género será el francés Max Linder que tuvo gran éxito entre 1905 y 1925.

productor de sus propias películas, dará vida a un personaje inmortal que se identificará con su propia persona<sup>7</sup>. Coinciden con los años del presente estudio algunas de sus mejores películas: *La quimera del oro* (1925), *El circo* (1927) y *Luces de la ciudad* (1930). También, dentro del mismo género burlesco, Buster Keaton es un personaje especial. Su época dorada recorrerá los años 1920 a 1928. Impasible e indiferente a lo que ocurre a su alrededor, con un estilo muy diferente al de Charlot, vivirá siempre en sus películas una inminente tragedia de la que se escapará en el último suspiro. Destacan entre sus películas títulos como *El navegante* (1924), *El maquinista de la General* (1926) y *El cameraman* (1928). Entrará en declive como tantos otros con la llegada del cine sonoro<sup>8</sup>.

Lo cierto es que en Europa, tras la Primera Guerra Mundial, el cine tendrá ya gran consistencia. Llegará la época de la gran industria por un lado y la del esplendor artístico por el otro, con las primeras corrientes o “ismos”. Cabría comenzar hablando del Expresionismo alemán, nacido como movimiento intelectual alrededor de 1910 y que llegará al cine durante la posguerra. Supone el rechazo de toda realidad externa y la afirmación de una realidad interior que se proyectará en la obra artística. Sin duda el contexto histórico, con su dramatismo, influirá mucho en esta corriente provocando esa huida de la realidad. Se mezclará lo filosófico, lo onírico y lo terrorífico con gran calidad filmico-artística (tendrán vital importancia los decorados y la expresividad de los actores). Los nombres más destacados de esta corriente son Fritz Lang: *Doctor Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1926); y Frederich Wilhelm Murnau: *Nosferatu, el vampiro* (1922), *Fausto* (1926). Esta corriente influirá en la estética cinematográfica posterior de bastantes directores importantes (Eisenstein, John Ford, Orson Welles, y algunos más). A mediados de la década de los 20 evolucionará hacia un arte más realista que luego se tornará áspero y pesimista como la época de la Depresión. Finalmente la llegada del nazismo y la emigración de muchos profesionales acabarán con esta corriente, considerada como un “arte degenerado” por Adolf Hitler<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Vid. la autobiografía de Charles Chaplin, *Historia de mi vida*, Madrid, Debate, 1995.

<sup>8</sup> Además de los ya mencionados, aparecerán a continuación Stan Laurel & Oliver Hardy, Harry Langdon, Larry Semon y, ya en los años 30, los hermanos Marx.

<sup>9</sup> Cfr. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2002.

Otra corriente interesante que coincide en parte con la Dictadura es la del cine nórdico. Por un lado en Dinamarca destacará Carl Theodor Dreyer (1889-1969). Era periodista antes de dedicarse al cine. Su estilo será místico, religioso y trascendente. Muy riguroso y sencillo desde el punto de vista formal, se interesará mucho por el comportamiento moral de los hombres. Su obra maestra es *La pasión de Juana de Arco* (1928). Por otro lado está el cine sueco. Un cine dominado por la preocupación estética y que usará todos los recursos expresivos posibles para convertirlo en obra de arte (expresividad de los rostros, frescura en la interpretación, guiones basados en la dignidad humana)<sup>10</sup>. Los directores más destacados serán Victor Sjöström con sus películas *La carreta fantasma* (1920) y *El viento* (1928), ésta última realizada ya en su etapa estadounidense, y Mauritz Stiller con *La leyenda de Gösta Berling* (1923).

También de estos años es la vanguardia impresionista francesa. Cogera su nombre precisamente por su oposición al expresionismo germano. Sus seguidores querrán experimentar con la forma y rechazarán el argumento en pro de la imagen pura. Estará caracterizada por su simplicidad estilística y por el refinamiento de sus temas. Traducen con sencillez la sociedad francesa del momento dando preferencia al tratamiento psicológico de los personajes. Sus temas deben someterse a la armonía plástica, buscando la autonomía del cine como arte nuevo, pero con un estilo francés. A partir de 1925, surgirá otra corriente experimental francesa de vanguardia. Se trata del Surrealismo, que rechazará la búsqueda formalista para centrarse en el objeto. Ambas corrientes no sobrevivirán a la llegada del cine sonoro. Los principales impresionistas son Abel Gance con *La rueda* (1924), *Napoleón* (1927), Jean Epstein con *La caída de la casa Usher* (1928), y otros como Marcel L'Herbier, Germaine Dullac y Louis Delluc. En la línea del surrealismo se puede nombrar a importantes directores de largo recorrido posterior como René Clair, Luis Buñuel, Julien Duvivier, y muchos más. Sin embargo tanta coherencia para que imperara la forma sobre el fondo rompía el contacto con la vida real y así llevaban sin saberlo al cine a un callejón sin salida. El historiador galo Pierre Leprohon lo resumió así:

La formación literaria de la mayoría de los cineastas franceses estorbará con frecuencia su voluntad, dirigida hacia el logro de un arte independiente. El gusto por el

---

<sup>10</sup> Vid. Carl Theodor Dreyer, *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*, Madrid, Alianza, 1970.

esteticismo o la originalidad les llevará a cometer excesos, pero había que incurrir en ellos para recuperar después el equilibrio. Siempre son los audaces quienes se arriesgan, y esos jóvenes realizadores aceptaban los riesgos con valor (...). La preocupación mayor de los nuevos equipos será la lucha contra las adaptaciones literarias o teatrales, sustituyéndolas por guiones originales, concebidos directamente en función del cine<sup>11</sup>.

Muy importante también en la misma época es la escuela soviética. Dice José María Caparrós que es precisamente en Rusia, a la vez que la vanguardia francesa, cuando surge la síntesis entre la vida y el cinematógrafo como arte autónomo. La Revolución traerá la ruptura con el cine más bien decadente que había a remolque del cine nórdico y del americano<sup>12</sup>. Tras la nacionalización en 1919 de la industria y de la exhibición cinematográfica a raíz de un decreto de Lenin, entre los años 1921 y 1925 se forma un nuevo cine y se elaboran sus teorías cinematográficas. Ya en la segunda mitad de la década es cuando vendrán las principales películas de sus directores más importantes. El pionero de este tipo de cine será Dziga Vertov, creador del “cine-ojo” (captaba la vida de modo imprevisto y la reorganizaba a través del montaje cinematográfico), que hará sobre todo cine documental. Luego destaca Lev Kulechov que hará su montaje recreando una nueva realidad a partir de fragmentos de películas de diversos momentos y lugares, como en *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924). Finalmente aparecen los tres grandes del cine soviético que desarrollarán al máximo esta visión del cine en que la intriga y la acción vuelven a importar, el rigor con el que se hará el montaje será enorme y que dará lugar a escenas de antología en la historia de este arte. Además se trata de tres artistas que por su independencia artística no sirvieron al partido como éste hubiera querido y que sufrieron la consecuente censura. Siempre estuvieron a caballo entre la ideología marxista y el sentido profundo del alma y de la tierra rusas. Su protagonista fundamental será la colectividad y el medio narrativo que usarán será el del montaje filmico. Se construirá con imágenes una determinada manera de ver los acontecimientos<sup>13</sup>. El más importante de todos es Serguei Mijailovich Eisenstein, cuyas obras más conocidas son *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927). A continuación está Vesevolod Pudovkin

---

<sup>11</sup> Pierre Leprohon, *Op. cit.*, p. 75; citado por José María Caparrós Lera, *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*, Madrid, Rialp, 2007, pp. 48-49.

<sup>12</sup> Hasta la guerra se había cultivado el género histórico y el de la adaptación literaria. Con la guerra y el aislamiento de Rusia aparecerá el film de géneros y un gusto por el vanguardismo teatral.

<sup>13</sup> El cine soviético repudia tanto el cine mercancía como el *star-system* propio del cine americano. También será totalmente opuesto al cine urbano occidental.

conocido por sus filmes *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad en Asia* (1927). Por último estaría Alexander Dovjenko, más desigual que los anteriores, del que destaca *Arsenal* (1929) y su obra maestra *La tierra* (1930).

Se puede acabar esta visión del cine extranjero en la época de la Dictadura de Primo de Rivera volviendo a Estados Unidos, en donde Hollywood se estaba convirtiendo en la gran Meca del cine. Por aquellos años aparecerán las grandes productoras: Paramount (Adolphe Zukor) y Fox (William Fox) en 1914, Universal (Carl Laemmle) en 1915, Warner Brothers en 1923, Columbia y Metro (Marcus Loew) en 1924 y la RKO en 1929<sup>14</sup>. Mucha gente, también de Europa irá allí con el afán de trabajar y hacer fortuna. De esos años cabe destacar a directores como Cecil B. de Mille, autor de *Los diez mandamientos* (1923, en su versión muda) y *Rey de reyes* (1926), conocido y discutido por sus obras monumentales. Otro cineasta de aquella época es Eric Von Stroheim, judío vienés bastante cínico y mal soportado por la industria cinematográfica del que destacan *Avaricia* (1924), *La marcha triunfal* (1927) y *La reina Kelly* (1928). También sobresale Josef von Sternberg, otro judío vienés especializado en películas de gánsters y de cine negro como *La ley del hampa* (1927) y *Los muelles de Nueva York* (1928). También se ha de nombrar a otros como Ernst Lubitsch o John Ford que comenzaba por esos tiempos.

Será ésta una época dorada con grandes artistas (Mary Pickford, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks o Greta Garbo). Es el momento de la consagración del *Western* como género propio americano de reafirmación nacional. El lenguaje filmico ya estará plenamente desarrollado e incluso se hará un cine que expresa la condición humana en la vida de aquellos años, es decir, un cine social que vendrá de manos de cineastas como King Vidor, Howard Hawks, Frank Borzage y Raoul Walsh.

Ya en lo que serán los últimos años de la Dictadura vendrá el cine sonoro. Desde *El cantor de Jazz* (1927) de Alan Crossland, que será considerada la primera película sonora (aunque ya existían experimentos previos a medio camino entre ambos tipos de cine), a otras muy conocidas como *Sin novedad en el frente* (1929), de Lewis Milestone

---

<sup>14</sup> Junto con el cine también se desarrollará la censura y el control de la producción a través de lo que acabaría conociendo como “Código Hays”, debido al nombre del político que lo puso en práctica en 1927. En ese código se regulaba los aspectos que no se debían mostrar o que se debían tratar con especial cuidado. En el año 1922 había comités de censura en 36 estados.

o *Melodías de Broadway* (1929), de Paul Fejos. Los diálogos favorecerán sin duda un acercamiento a la realidad, pero al mismo tiempo perderá parte de su hechizo. Ya no tiene que sugerir tanto porque ya se dicen las cosas. Por tanto, no apelará a la imaginación sino a la inteligencia. Será otro cine y otra época, pues coincidirá con el crack de 1929 y la Depresión económica posterior, lo que generará un enorme afán de evadirse de la realidad con el que el cine se verá paradójicamente muy favorecido.

Ahora, tras esta resumida síntesis, ya se puede abordar la situación del cine español durante los años veinte.

### 3.2. UNA PRODUCCIÓN ARTESANAL

El cine español, comienza mucho antes de la dictadura del General Primo de Rivera. Apenas hacía cinco meses de la sesión realizada por los hermanos Lumière en el Gran Café de París cuando uno de sus operadores, Alexandre Promio, hacía lo propio en Madrid. Exactamente fue el 15 de mayo de 1896 en el Hotel Rusia. Sería él mismo quien poco después rodaría las primeras cintas españolas. Poco después se presentaría en Valencia un documental titulado *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, realizado por Charles Kalb y estrenado el 23 de octubre de 1896.

Tras estos principios, se puede destacar al catalán Fructuós Gelabert, que aparte de algunos documentales como *Salida de los trabajadores de la fábrica La España Industrial*, es conocido por hacer una de las primeras obras argumentales del cine español: *Riña en un café*. Gelabert se dedicó sobre todo al cine realista y es considerado por algunos como el verdadero fundador de la industria cinematográfica en España<sup>15</sup>.

Ya a principio del siglo XX surge otro de los grandes pioneros. Se trata de Segundo de Chomón, que llegó a hacer en Cataluña varias películas de cine fantástico antes de emigrar a Francia e Italia donde acabó convirtiéndose en uno de los *cameramen*

---

<sup>15</sup> En 1898 hará un documental que será el primer film vendido en el extranjero: *Vuelta de la Reina Madre y del Rey Niño a Barcelona*. También adaptó varias obras literarias de Angel Guimerà. Cfr. José María Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, CILEH, 1992.

más famosos del mundo. Inventó muchos trucos que fueron claves en el progreso del lenguaje filmico<sup>16</sup>.

En 1905 surge el valenciano Antonio Cuesta. Comenzó con algunos documentales taurinos y editó a continuación una serie de películas de tema valenciano con la colaboración del catalán Joan Maria Codina. Sobre todo filmaron asuntos rurales desde una perspectiva realista.

Sería en esta época cuando surgirán los primeros cines. Uno de sus principales introductores será Baltasar Abadal, representante de las casas francesas *Pathé* y *Star Films*. Con estas salas se irán sustituyendo las barracas de feria de los primeros tiempos. En 1906 nacerá en Barcelona, convertida entonces en la capital del cine español de la época, la primera productora importante: *Hispano Films*, dirigida por Alberto Marro. Se dedicará sobre todo a cortometrajes cómicos, cintas con base literaria y a reportajes de actualidad<sup>17</sup>. La tarea de Marro la resumiría el especialista Miquel Porter-Moix:

Sus realizaciones se distinguen siempre por el deseo de hacer un cine eminentemente popular; para ello, recurría a los modelos poco cultistas, alejados del filme de arte, prefiriendo los dramas de costumbres a la italiana, los filmes de carácter folklórico y, especialmente, los seriales de aventuras<sup>18</sup>.

A partir de 1911 se iniciará en el cine español una etapa folklórico-popular. Será Segundo de Chomón el primero en realizar, por encargo de la *Pathé* unas zarzuelas y folletines de tema español, de tipo localista y teatral y algunas películas de tipo histórico y popular que de todas maneras no conseguirán reflejar del todo la realidad histórica del país. A finales de la primera década del siglo XX se habían producido centenares de filmes nacionales de todo tipo, todo ello sin demasiado orden ni concierto. Se podría decir que los intentos de asentamiento industrial de nuestro cine no prosperaban, no por desinterés popular, pues cada vez más el público abarrotaba las salas para ver a las

---

<sup>16</sup> Se le atribuye el primer *travelling* de la historia del cine. Vid. Joan Gabriel Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1988.

<sup>17</sup> Otro de los pioneros en Barcelona será Ricard de Baños que realizó diversos filmes entre 1908 y 1910. Vid. Joan Francesc de Lasa, *Aquell primer cinema català. Els germans Baños*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996. Sobre Marro, cfr. Josep del Castillo, "Nota biográfica de Albert Marro", en *Història de la Catalunya Cinematogràfica. Cinematògraf*, vol. 4 (1987), pp. 411-448.

<sup>18</sup> Georges Sadoul, *Diccionario del cine. I: Cineastas*, Madrid, Istmo, 1977, ed. española a cargo de Miquel Porter-Moix, p. 306.

estrellas internacionales, sino por la escasez de medios, el escaso talento de muchas de las producciones locales así como del pobre interés por parte de los poderes públicos y del mismo capital nacional que veía arriesgado financiar la producción de películas. A modo de ejemplo se puede decir que en la ciudad de Terrassa, se vieron en 1923 unas 400 películas distintas pero tan solo una de ellas era española (teniendo en cuenta que entre ese año y al anterior se habían hecho más de 40)<sup>19</sup>.

Será en este momento cuando surgirá un primer desarrollo industrial y comercial estable en España, aunque las bases económicas en que se sustente sean endebles. Por otro lado, como el teatro que se hacía en España por aquellos años era muy conformista y alérgico a cualquier innovación, el cine se fue convirtiendo en una alternativa cultural y de ocio. De hecho, transitó durante los años veinte y a buena velocidad el camino para pasar de ser una mera curiosidad a un espectáculo de masas<sup>20</sup>. También poco a poco algunos intelectuales comenzarán a interesarse por el cine. Aunque verán su potencial, considerarán que se ha de esperar tiempo para que de frutos. Así como la generación del 98 parecía no tener mucho interés por el cine, los intelectuales de la llamada generación del 14 (Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Azaña, Marañón) mantendrán una actitud distinta. La figura esencial para entender este cambio de óptica es Ramón Gómez de la Serna, que influirá decisivamente en la aceptación del cine por parte de las élites intelectuales mediante sus libros, publicaciones en prensa y también con sonados y excéntricos actos públicos, o en sus tertulias en el Café Pombo. Incluso llegó a aparecer en algunas películas de la época. El cine es un referente significativo en su literatura (sirva de ejemplo su novela *Cinelandia*, publicada en 1923)<sup>21</sup>. Gómez de la Serna llegará a decir que sólo habrá cine en España “cuando lo hiciera un joven nuevo, una chica de carrera, un intelectual, una mujer moderna, física y espiritualmente”<sup>22</sup>. También, Luis Buñuel, hablando del cine anterior a 1925 comentará que “durante aquellos años se abrían en Madrid nuevos cines que atraían a un público cada vez más asiduo (...) El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros (se

---

<sup>19</sup> José Eugenio Borao, “Elementos para un análisis del cine español de los años veinte”, en *D'Art*, núm. 11, 1985, p. 314.

<sup>20</sup> Eduardo González Calleja, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 277.

<sup>21</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, p. 58.

<sup>22</sup> José Luis Vila San Juan, *La vida cotidiana en España durante la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 233.

refiere a los jóvenes intelectuales de la Residencia de Estudiantes) pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y, mucho menos, de un arte”<sup>23</sup>.

Uno de los intelectuales que más comprendieron la relación entre el arte y el cine fue el dramaturgo Adrià Gual, que contribuyó decisivamente a la creación en Barcelona de la productora *Barcinógrafo* en 1914. Asimismo, Jacinto Benavente llegará a fundar una productora propia en 1919 llamada *Madrid-Cines*. De todos modos estos últimos intelectuales al ser de tendencia conservadora tendrán poco espíritu crítico con la endeble sociedad del momento. En el mismo año 1919 se fundará en Madrid *Atlántida S.A.C.E.*, probablemente la más activa de todas las empresas productoras de esa época, que a lo largo de ocho años hará proyectos bajo la dirección artística de los directores más importantes del momento<sup>24</sup>. Ya en 1923, a las puertas de la dictadura de Primo de Rivera, se volverá al cine folklórico con la creación, también en Madrid, de la casa *Film Española* en la que colaborarán algunos de los más importantes cineastas de la época. A pesar de su importancia, esta última productora durará solo dos años. Las otras que surgirán en este año tendrán menos trascendencia, dado que en muchos casos producirán unas pocas películas e incluso una amplia mayoría solo una<sup>25</sup>.

José Buchs (1896-1973) será uno de esos pioneros del cine español en el periodo mudo. Trabajador infatigable, llevará a la pantalla piezas teatrales y zarzuelas con la capacidad de atraer al público de la época. De esos años son *Dolorettes* (1923), *Rosario la cortijera* (1923), *Mancha que limpia* (1924), *Curro Vargas* (1924), *El abuelo* (1925) y algunas otras, puesto que es el más prolífico de los autores del momento tanto en la productora *Atlántida* como en *Film Española*, en la que trabajará después.

Florián Rey (1894-1962) es otro de los grandes de estos primeros tiempos. Fue primero actor y luego pasó a la realización con *La Revoltosa* (1925) a la que luego seguirá *Los chicos de la escuela* (1925), *El lazarillo de Tormes* (1925), todas ellas mientras trabajó para *La Atlántida*. Luego hará otras películas para diversas firmas productoras<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza Janés, 1982, p.76.

<sup>24</sup> Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.31.

<sup>25</sup> Emilio C. García Fernández, Op. cit., p. 96.

<sup>26</sup> Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, 1991.

Benito Perojo (1894-1974) será otro actor que se acabará lanzando a la dirección en los años veinte tras un periodo de aprendizaje en París. Su primera obra es *Muñecos* (1924), y su primer éxito es *Boy* (1925) al que seguirán muchas otras películas<sup>27</sup>.

### 3.3. INQUIETUDES SOCIOCULTURALES

Ya en plena dictadura del general Primo de Rivera, se pueden intuir las primeras inquietudes artístico-ideológicas dentro de la cinematografía española. Uno de los directores que se pueden destacar de estos años es Fernando Delgado (1891-1950) uno de los directores más prolíficos de la etapa muda. Él tenía el deseo de enraizar las costumbres y los tipos populares del tiempo con el cine. Su pieza más importante es *Las de Méndez* (1927) en donde nos muestra los esfuerzos de una familia burguesa asentada en Madrid por disimular su situación económica ruinoso ante los demás. También se puede destacar de su filmografía: *Cabrera que tira al monte* (1926), *La terrible lección* (1927) y *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (1928).

Otro director interesante es Armand Guerra, conocido anarquista, puesto que realizó un film sobre el bandolerismo titulado *Luis Candelas, o el bandido de Madrid* que bien podría haber sido el inicio de un género genuinamente español (así como el *Western* lo era en estados Unidos). Sin embargo, la chabacanería y la falta de imaginación de nuestro cine impidieron ese alumbramiento.

Una película considerada clave en la segunda mitad de la década fue *La malcasada* (1926) realizada por el periodista Francisco Gómez Hidalgo. Consiguió ser un reflejo crítico del momento histórico español, dado que era un intento de representar un estado de opinión respecto al problema del divorcio en un momento en el que se estaba realizando un proyecto de ley sobre ese tema. Su estreno suscitó enormes expectativas y mucha gente esperaba impacientemente en las taquillas para poder

---

<sup>27</sup> Vid. Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española/ICAA, 1994.

visionarlo. Fue sin embargo más testimonial que obra artística y tiene la característica peculiar de sacar en pantalla a muchos de los personajes conocidos de la época<sup>28</sup>.

Ya en 1928 surgirán nuevas inquietudes con el nacimiento del primer cineclub español en Madrid dirigido por Ernesto Giménez Caballero y Luis Buñuel<sup>29</sup>. En él se proyectarán películas vanguardistas francesas y soviéticas. Muy poco después se fundará también en Barcelona el cine-club *Mirador* bajo la dirección de Josep Palau y de Guillermo Díaz-Plaja. Ambos se convirtieron en instrumento político y en tribuna ideológica de la generación del 27. El Cineclub será la demostración clara de que en esta época, como dice Vicente J. Benet, la intelectualidad, la política y la cultura españolas aplauden las producciones más representativas de la distracción de las masas, puesto que además de las producciones de vanguardia, en sus sesiones se pasarán con gran interés los grandes éxitos de Hollywood<sup>30</sup>. Será por estos años que se inicia el primer grupo de críticos cinematográficos de diversas tendencias: Juan Piqueras y César M. Arconada (extrema izquierda), Pérez Ferrero, Luis Gómez Mesa y Sebastián Gasch (menos radicales) que influirán bastante sobre todo en la década siguiente. No son grandes nombres del panorama intelectual del momento, pero su papel fue fundamental en la configuración de un entramado cultural dedicado a difundir la afirmación del cine como manifestación artística. Se convirtieron en críticos independientes, que iban más allá del papel del gacetillero que daba publicidad a las películas que se iban estrenando<sup>31</sup>.

Florián Rey, del que hemos hablado anteriormente, hará bastantes películas en estos años: *Gigantes y cabezudos* (1926), *El cura de aldea* (1927), *La hermana San Sulpicio* (1928), *Agustina de Aragón* (1929) y la que será su obra cumbre *La aldea maldita* (1930), heredera del estilo de la escuela soviética. En esta película intentará testimoniar cierta realidad campesina hispana relativa a la emigración del campo a la ciudad, y aunque tiene un argumento vulgar, será sin duda el primer intento serio de un cine ideológico y social que hasta ese momento era desconocido en la España de la Restauración. Fue sonorizada en París y estrenada en Francia con gran éxito. También

---

<sup>28</sup> Entre otros aparecen Valle-Inclán, Eugenio D'Ors, Azorín, Romero de Torres, Juan de la Cierva, Alejandro Lerro, Francisco Franco (muy joven entonces), el propio dictador Primo de Rivera, etc.

<sup>29</sup> Cfr. Román Gubern, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

<sup>30</sup> Vicente J. Benet, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>31</sup> Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2013, p.83.

la crítica la elogió de modo unánime y aún es una cinta que se mantiene artísticamente hoy en día. En ese mismo año 1930, acabará para la productora americana *Paramount* la película *Noche de bodas* con la intervención de la estrella española Imperio Argentina<sup>32</sup>.

Otro intento de cine social será llevado a cabo por Francisco Camacho con la película *Zalacaín el aventurero* (1929) basada en la obra de Pío Baroja. De algún modo traducía las inquietudes políticas de los hombres del siglo XIX, que estaban presentes en esa época. Se trató de una producción llevada a cabo con grandes medios y además rodada en escenarios naturales del País vasco. Se sonorizó en 1930 y fue distribuida mundialmente por la *Metro Goldwyn Mayer*.

También el gobierno se planteó intervenir en el cine nacional mediante unas leyes protectoras con la finalidad de fomentarlo. Este planteamiento fue forzado en cierta medida por las sucesivas peticiones de protección por parte del sector de la producción. El inicio de ese proceso se concretó en la Real Orden del Ministerio de Economía Nacional de 26 de febrero de 1929. Diferentes sectores de la industria naciente buscaban que el gobierno animara a la producción de películas “dirigidas”. Un ejemplo de esto sería *La España de hoy* (1929) que hay quien atribuye a Josep Maria Blay, pero que fue realizada en realidad por Francesc Gargallo y fotografiada por Jaime Piquer. Se trataba de un filme propagandístico cuya finalidad principal era mostrar el enorme progreso que se había dado en el país, precisamente en unos momentos en que el régimen dictatorial estaba a punto de caer.

Lo cierto es que serían varias las medidas propuestas para proteger el cine español frente a la poderosa industria de Hollywood. Una de ellas será la obligatoriedad de exhibir un 5% de cine nacional en las programaciones de la época. Otro intento será que de cada 25 películas de una marca importante extranjera se compre una película española para ser exhibida en el país de esas películas foráneas<sup>33</sup>. En estos años (1926-1928) en que se producen más películas puede dar la sensación de que estamos en una etapa de mayor esplendor, aunque con la pobre capitalización era prácticamente imposible ser realmente competitivos. Lo que sin duda es real es el intento de estos años

---

<sup>32</sup> Vid. Joan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*, Bilbao, Mensajero, 1990.

<sup>33</sup> Santiago Pozo Arenas, *La Industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 1984, p.24.

por comercializar el cine en España, puesto que aparecerán nuevas revistas de cine, guías y almanaques. Precisamente una de esas revistas, *La Pantalla*, organizaría en octubre de 1928 el primer Congreso de Cinematografía en el que se reclamaría la protección del cine nacional a través de una cuota de pantalla, que luego daría lugar al intento de reglamentaciones de las que se ha hablado. También había provocado un estado de opinión favorable al proteccionismo el libro *Las películas españolas* publicado en 1925 por Alfredo Serrano.

Cánovas Belchí explica que la razón principal por la que no prosperan estas medidas de protección al cine español, aparte de la decadencia en que se acaba sumiendo el gobierno y la inminencia de la llegada del cine sonoro, es la rivalidad que existe entre el proteccionismo y el libre mercado. El proteccionismo viene representado por los productores y realizadores (UACE, Unión Artística Cinematográfica Española), mientras que el libre mercado lo representan los exhibidores y distribuidores (UGCE, Unión General Cinematográfica Española), que consideraban que esas medidas iban destinadas a una industria inexistente. Es evidente que detrás de esta polémica había intereses particulares de tipo económico en ambos gremios, lo que dejó a la opinión pública bastante confusa<sup>34</sup>.

Otra manera de influir en el cine que tiene el gobierno de la Dictadura es a través de la censura. Ésta ya existía desde antes de Primo de Rivera, pero el contenido moral de las películas comienza en este época a ser objeto de un control más detenido. Durante los primeros años, como ya pasaba antes, se ejercerá sin una base legislativa clara. La primera norma sobre la censura que entrará en vigor durante los últimos años de la Dictadura es la Real Orden del Ministerio de gobernación del 24 de noviembre de 1927, sobre la censura en la cinematografía de carácter informativo, que pretende agilizar los trámites y evitar la censura de modo que mediante una hoja de solicitud ya se expliquen los temas que se van a tratar, así como las rotulaciones literales que se van a poner, y que luego serían finalmente confirmadas por un funcionario en su primera proyección pública para su definitiva aprobación. Junto a esta, hay otra intervención legislativa que es la reforma del artículo 618 del Código Penal hecha en 1928, por la que se prohíbe y

---

<sup>34</sup> Joaquín Canovas Belchí, *Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte*, En Berthier, Nancy; Seguín, Jean-Claude (editores), *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Madrid, Collection de la casa de Velázquez, nº 100, 2007, pp. 33-35.

penaliza la producción, distribución y exhibición de películas obscenas, bajo delito de escándalo público.

En cualquier caso las competencias de la censura no varían y tampoco acabarán de ceñirse al escaso campo legislado, por lo que las normas serán reinterpretadas a lo largo de estos años. Como no existía un código de censura oficial, que sí había en otros países, los censores actuaban de modo desigual y casi siempre en lo que hacía referencia a la exposición de imágenes femeninas que en ese momento se consideraran procaces. El argumento que se solía emplear era la protección de la infancia, pero se ejercía una censura en el cine que en otros espectáculos, como el circo, no se contemplaba. En el Primer Congreso de Cinematografía de 1928, se propondrán medidas de unificación de la censura, así como la formación de un tribunal de apelación para las películas rechazadas (hay que tener en cuenta que a veces el rechazo se producía poco antes del estreno, por lo que provocaba importantes pérdidas económicas para las empresas que ya habían hecho campañas de propaganda de esas películas) o la clasificación de películas por edades, de manera que se prohibiera la entrada de menores en las salas donde se proyectaran películas no aptas para ellos. De todos modos estas propuestas no llegaron a aplicarse nunca (ni siquiera en tiempos de la República)<sup>35</sup>.

De todos modos, sí que existirá un tipo de clasificación de las películas y obras teatrales a raíz de una iniciativa privada a cargo de la revista mariana, *La estrella del mar*, en el año 1928. Se trataba de una distribución por colores: Blanca para las películas de moral intachable, para todos los públicos. Azul si tenía algunos inconvenientes, para jóvenes. Rosa para personas con buena formación. Roja si tenía inmoralidad de forma, siendo peligrosa para todos. Verde para las películas con contenido pornográfico y negra, cuando era una película impía que atentaba contra la religión, lo cual la hacía rechazable en absoluto<sup>36</sup>.

Por otra parte, José Buchs seguirá produciendo bastantes películas en estos años: *Pilar Guerra* (1926), *EL conde de Maravillas* (1927), *El dos de mayo* (1927) y *El rey que rabió* (1929). Ya en el año 1930, realizará varias películas que narraban vidas de

---

<sup>35</sup> Juan Antonio Martínez Bretón, *El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro* (capítulo 8), en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 113-119.

<sup>36</sup> Emilio C. García Fernández, *Op. cit.*, p. 50.

liberales: *El Empecinado* y *Prim*. Sobre todo la última se trató de una auténtica empresa gubernamental con grandes costes, pero que no pudo parar la inminente caída del Régimen de Primo de Rivera<sup>37</sup>. El historiador Carlos Fernández Cuenca, en su monografía sobre Buchs<sup>38</sup>, comentó el efecto que tuvo *Prim* en el momento de su estreno:

El cargado ambiente político de aquellos comienzos de 1931 promovió demostraciones apasionadas en algunas escenas del film, sobre todo en la que combinaba los acordes de la Marcha Real y el Himno de Riego, subrayando la salida del cuartel de Reus.

Otro de los grandes, Benito Perojo, también realizó importantes filmes en la segunda mitad de la década: *Malvaloca* (1927), *El negro que tenía el alma blanca* (1927), *La condesa María* (1928), *Corazones sin rumbo* (1928) y *La bodega* (1930).

En el año 1930 se produjeron también las primeras películas en catalán, realizadas por Baltasar Abadal y Salvador de Alberich: *El Nandu va a Barcelona* y *El senyor Ramon*. Precisamente en Barcelona se montarán un poco más tarde, en 1932, los primeros estudios sonoros del país: *Orphea Films*. Detrás estará Francisco Elías, que poco tiempo antes había filmado en Madrid la primera película sonora enteramente nacional titulada *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) que sería estrenada en Burgos al acabar la década<sup>39</sup>.

Uno de los aspectos más curiosos del cine de esos años es que junto a muchas películas, como se ha podido comprobar, realizadas por directores con dilatada experiencia, hay otro grupo importante de directores que hacen tan sólo una o dos cintas y no dejan más rastro (Alejandro Pérez Lugín, Francisco Gómez Hidalgo, Arturo Carballo, Carlos Fernández Cuenca, Juan de Orduña, Emilio Bautista y bastantes más). También son numerosos los actores y directores que se dedican sobre todo a hacer colaboraciones en el extranjero, lo cual no dice demasiado de la capacidad de nuestro cine, que sin embargo a medida que avanza la década, se irá diversificando por la

---

<sup>37</sup> José María Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 26.

<sup>38</sup> Carlos Fernández Cuenca, *La obra de José Buchs*, Madrid, CEC, 1949.

<sup>39</sup> Enrique Sánchez Oliveira, *Francisco Elías Riquelme (1890-1977). Aproximación histórica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

geografía española. En Valencia se constituirá un emergente núcleo de producción (Maximiliano Thous, Hipólito Negre, Miguel Ballesteros Pérez y Pekín Fernández, entre otros)<sup>40</sup>, y lo mismo pasará en Cataluña, País Vasco, Galicia, Andalucía, Mallorca o Canarias.

A la vista de todo lo que se ha comentado, cabe plantearse lo que dice Cánovas Belchí acerca de que la década de los años veinte es clave para el nacimiento de un cine nacional, puesto que en esos años se da cumplida respuesta a lo que el público y la industria están demandando. Ante el éxito que está teniendo el cine extranjero (americano y alemán sobre todo), la burguesía industrial y la nueva aristocracia político-financiera, que acaba de entrar de lleno en el mundo del cine seducida por sus posibilidades de negocio, se plantea qué tipo de cine es el que la gente quiere ver. Por un lado al público le gusta reconocerse en aquello que ve, y por otra parte, hay también una razón de tipo moral que es la de inspirarse en el genio de la raza hispana para la elevación espiritual del país. Así pues, las nuevas productoras de la época (Atlántida y más tarde Film Española) apostarán por un cine propio y autóctono, de tipo popular, costumbrista y folclórico a través de adaptaciones de nuestra novela y teatro. Es por ello que de los 230 largometrajes de ficción que se hacen en la década, 130 son adaptaciones de obras literarias (70 teatrales –de las que 34 son musicales-, 50 de narrativa y 10 de poemarios o cancioneros)<sup>41</sup>. Esto es así, porque el público de la época espera este tipo de cine con manifestaciones de su cultura popular, y de hecho tendrá un éxito de público durante al menos los primeros años. Luego parece que la gente y la crítica se acabarán cansando de esa profusión de melodramas costumbristas con tendencia al tópico que acabarían degenerando en la llamada “Españolada”. En todo caso, esto demuestra que desde ese punto de vista, hay una intencionalidad clara a la hora de escoger un tipo de cine u otro, dado que se da por supuesto que el influjo que ejerce en el público es cada vez mayor.

En esta misma línea, dice García Fernández que para captar un público que parece reacio a ver el cine español, se intenta explotar la vía de las historias populares,

---

<sup>40</sup> Vid. Ricard Blasco, *Introducció a la història del cine valencià*, Valencia, Ajuntament de València, 1981.

<sup>41</sup> Joaquín Canovas Belchí, *Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte*, En Berthier, Nancy; Seguín, Jean Claude (editores), *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Madrid, Collection de la casa de Velázquez, nº 100, 2007, pp. 25-28.

primero a través de la adaptación de numerosas zarzuelas. Una vez que el público quedó saturado de tanto folklore y costumbrismo, se comienzan a adaptar obras literarias. También se acude al mundo taurino, o a acontecimientos bélicos de la historia española. En cualquier caso, algunas películas, como *La Casa de la Troya* de Alejandro Pérez Lugín, obtienen un resonante éxito, pero otras muchas fracasan e incluso hacen desaparecer la empresa que las avalaba<sup>42</sup>. Según su punto de vista, las razones de ese fracaso son la falta de financiación y la escasa protección por parte de la Administración, dado que desde la distribución y exhibición el cine español se encuentra desasistido en su propio mercado.

La gran pregunta es la de si detrás de la creación de este cine nacional está la Dictadura o no. Por un lado parece que no hay nada que demuestre una planificación política del fenómeno. Por otra parte son diversas las razones por las que se puede pensar en un maridaje entre el cine español de la época y la visión nacional de la Dictadura. De entrada, como dice Navarrete Cardero, la mejora de las infraestructuras y de las vías de comunicación facilitó la mejor distribución de las películas (cosa que hasta entonces había lastrado muchísimo la evolución del cine español), aunque es evidente que dichas mejoras no se hicieron con esa idea. Lo que sí se puede llegar a pensar, es que el modelo de cine nacional hispano convenía que fuera inocuo para la política del régimen, es decir, que en un momento de florecimientos regionalistas, el modelo catalán, vasco o gallego no parecía el más conveniente. Es por eso que en esta época se escoge como modelo unitario el andaluz, que permitió la creación de un cine comercial en toda España. No podemos saber, de entrada, si la razón de esto es la repetición de una tradición temática enraizada en el siglo XIX, o si son razones de tipo económico, o de tipo político (como sí sucederá tras la Segunda República), o una mezcla de todas ellas en distinto grado<sup>43</sup>. Tanto el cine, como también el fútbol, serán las formas de entretenimiento colectivo que mejor se acomodarán como factores de unidad al patriotismo popular cultivado por la dictadura. En concreto, ese cine de corte andaluz, sin adecuarse del todo a la imagen de España que tiene el régimen, sí que le

---

<sup>42</sup> Emilio C. García Fernández, *Op cit.*, p.30.

<sup>43</sup> José Luis Navarrete Cardero, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Quiasmo Editorial, 2009, p.49.

servirá de modo sutil para lograr cierta unificación patriótica, por lo que no se posicionará en su contra<sup>44</sup>.

También Claver Esteban comenta que hay una relación entre el cine costumbrista de estos años y la visión que se tiene desde la dictadura, cuando dice que “esta será la gloria y la tragedia de una producción realizada en la ciudad de la Corte empeñada en congelar España en un pasado intemporal, metáfora de la función adormecedora del propio sistema de la Restauración y de la dictadura de Primo de Rivera que le dio apoyo. Porque de nuevo, tras ese aliento, tras ese desenfrenado empeño en construir la realidad de una determinada manera, encontramos no solo una tendencia a dejarse arrastrar por los gustos de un público entregado, sino una estrategia que consiste en segregar la mirada, en sesgarla, en apartarla de todo lo que no sea admitido como España”<sup>45</sup>.

Para poder valorar el influjo que el cine en general en la sociedad española de aquellos años vale la pena destacar que en el año 1925 se censaban en España 1.479 cines estables, y según datos de *El Sol* a lo largo de la década se habían duplicado las salas de exhibición en toda España: de 925 en el año 1920 a 2.062 en el año 1929<sup>46</sup>, cosa más que notable si tenemos en cuenta que en los censos de salas de cine de los años actuales se cuentan en España 745 locales de cine con un total de 3.813 pantallas<sup>47</sup>. También es cierto que la mayoría de las películas que se ven son de cine extranjero, aunque se puede decir que en el año 1928 existían ya 58 productoras españolas (44 en Madrid, 7 en Valencia, 4 en Asturias, 2 en Barcelona y 1 en Bilbao)<sup>48</sup>. Sirva también para comparar, que en el año 2013 hay en España unas 52 productoras de largometrajes (sin contar otras que hacen cortometrajes, documentales o trabajos para la televisión)<sup>49</sup>. También es en estos años, cuando se están construyendo las primeras grandes salas de cine que se dedican en exclusiva a esta función, con un estilo de vanguardia que sigue el

---

<sup>44</sup> José Luis Navarrete Cardero, *Op.cit.*, p. 125.

<sup>45</sup> José María Claver Esteban, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 292.

<sup>46</sup> Eduardo González Calleja, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 277.

<sup>47</sup> AIMC, *Censo de salas de cine 2013*, Madrid, SERSA, 2013, p.15.

<sup>48</sup> José Luis Vila San Juan, *La vida cotidiana en España durante la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 236.

<sup>49</sup> Según datos que ofrece la FAPAE, confederación que integra la práctica totalidad de de las empresas de producción de cine y televisión en España.

modelo americano de cine (*Picture Palace*), sin escenario, y con amplios vestíbulos, bares y ascensores (como por ejemplo el Real Cinema de Madrid, construido por Teodoro Anasagasti)<sup>50</sup>. En Barcelona se inaugura en octubre de 1923 el cine Coliseum, obra del arquitecto Francesc de P. Nebot y del decorador J. Fernández Casals. En el folleto publicitario se hablaba de aforo para tres mil personas, orquesta, mesas de té en los palcos, servicio sanitario para niños, calefacción y otras comodidades<sup>51</sup>. Además, en la prensa y en las revistas especializadas (que ya las había) se proponen las películas y sus horarios en los distintos cines. Estas revistas surgen precisamente en la época de la Dictadura: *Popular Films y Fotogramas* (1926) y *La Pantalla* (1927).

De todas maneras, es difícil que las películas españolas causen un gran impacto en la sociedad del momento si resulta que el número de copias que se realizaban era muy escaso. Muy pocas superaban las 10 copias. En general, los aspectos artísticos se intentaban cuidar, a pesar de las limitaciones financieras, pero los aspectos comerciales quedaban totalmente desasistidos. Se intentaba contar con el mejor director artístico que fuera posible, pero ni se planteaba la posibilidad de contratar un director comercial, ni se ponía interés en conocer qué temas interesaban o no al público<sup>52</sup>. Precisamente son estos descuidos en el área comercial los que hacen que se pida protección a la Administración del Estado, puesto que tal y como van las cosas, las cuentas no salen.

Otro dato ilustrativo para contextualizar el potencial del cine español de la época de la dictadura es el del número de películas que se producen en comparación con las realizadas en otros países europeos. Con los datos orientativos que nos ofrece Emilio C. García Fernández, podemos comprobar que en España se producen en la década unas 309 películas, lo cual está muy por debajo de la producción de Alemania y Francia, pero sin embargo está por encima de países como Italia, Dinamarca y Portugal<sup>53</sup>. En todos los países, la llegada del cine sonoro y de la crisis económica hace reducir el número de producciones cinematográficas.

---

<sup>50</sup> Eduardo González Calleja, *Op. cit.*, p.277-288.

<sup>51</sup> Vicente J. Benet, *Op. cit.*, p. 62-63, citando a Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàsic a Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, p.348.

<sup>52</sup> Emilio C. García Fernández, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>53</sup> Emilio C. García Fernández, *Op. cit.*, p.95.

Acabará la síntesis de esta época con las palabras del profesor Caparrós Lera referidas al cambio que supone la llegada del cine sonoro:

El fenómeno del cine “parlante” había acabado en estos postreros años de inquietudes artístico-ideológicas con la incipiente industria cinematográfica española. Sin embargo, hubo los suficientes valores aislados como para no caer en simplificaciones; como la que llevó a escribir al historiador José María García Escudero: “Nuestro cine es un pueblo: la andaluzada, la baturrada, la madrileñada, la zarzuelada”<sup>54</sup>. Porque el cine español –y eso es mucho– acababa de nacer como tal<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> José María García Escudero, *La historia del cine español en 100 palabras y otros escritos*, Salamanca, Cine-club del SEU, 1954, p. 12.

<sup>55</sup> José María Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 27.



#### 4. ESTUDIO CRÍTICO DE PELÍCULAS REPRESENTATIVAS

Comienza ahora la parte central del trabajo, que consiste en el análisis de un buen número de películas realizadas durante los años de la Dictadura. Conviene dejar claro que en todos los casos se trata de filmes argumentales. A propósito hemos dejado aparte las películas documentales realizadas en esos mismos años por varias razones: la primera de ellas es porque la mayoría de esos filmes ya han desaparecido y la segunda y no menos importante es porque las películas de ficción reflejan mejor las mentalidades de la época, siguiendo las teorías de Siegfried Kracauer y Marc Ferro.

La razón por las que se han seleccionado estas 23 películas y no otras ya se ha anticipado en la introducción. Convenía que el estudio se hiciera sobre películas que se conservan completas o al menos con casi todo el metraje original. Por otro lado, también ayudaba mucho si habían sido restauradas en la Filmoteca Española. Es probable que hubiera sido interesante analizar alguna otra película de aquellos años por su contenido social o político, pero al haber desaparecido, ese análisis se presenta como una tarea muy complicada a día de hoy.

El visionado de las películas fue posible gracias al atento trabajo del personal de la Filmoteca Española, y en especial de Trinidad del Río, que preparó todos los materiales necesarios y dedicó su tiempo para ayudarme en cualquier duda que tuviera. Sin duda esa colaboración ayudó a que las dos estancias en Madrid para ver los filmes fueran de gran aprovechamiento. También allí me dieron todo tipo de facilidades para consultar su extensa biblioteca cinematográfica.

#### 4.1. *MÁS ALLÁ DE LA MUERTE* (1924), DE BENITO PEROJO

##### 4.1.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Films Benavente (Madrid).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la novela homónima de Jacinto Benavente.

**Guión:** Benito Perojo, Laura Brunet (pseudónimo del escritor Juan Sanxo Ferrerons).

**Fotografía:** Albert Duverger.

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** Pierre Schildknecht.

**Rodada en:** París.

**Distribuidora:** Films Piñot (Barcelona), para Catalunya y Baleares.

**Intérpretes:** Andrée Brabant (Florencia), Georges Lannes (Raimundo Mendoza), Frank Dane (Ezequiel Davidson), Joaquín Carrasco (Esteban), Gaston Modot (Doctor Belphegor), Paul Vermoyal (Doctor Burner), Renée Van Delly (La Condesa Alma), Suzanne Talbá (Princesa Herminia de Cracovia), Natalia Jovellanos (Ester), Eduardo Heredia (Director de la Compañía de seguros “El Porvenir”), Mercedes Rueda.

**Metraje:** 1503 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 15 de diciembre de 1924, en prueba. Goya (Madrid), el 9 de febrero de 1925. Teatro Olympia (Barcelona), el 1 de febrero de 1927.

##### 4.1.2. Síntesis argumental

Raimundo de Mendoza ha enviudado y para intentar reparar la ausencia de su esposa, sigue el consejo de su amigo Esteban y acude a unas sesiones de espiritismo en el *Palladium*. Allí conoce a la joven Florencia de la cual se enamorará rápidamente. Florencia es la supuesta hija del Doctor Belfegor y de Esther, pero en realidad no es su hija. Siendo muy pequeña la cogieron en la calle para usarla en sus sucias maniobras, mediante las cuales Belfegor cobraba como beneficiario las pólizas de los pacientes que

él mismo asesinaba, como por ejemplo la del marido de Esther, con la que ahora vive y que se ha convertido en su cómplice. Belfegor ve con buenos ojos el romance de Raimundo y Florencia como un nuevo medio para enriquecerse.

Para complicar más la trama aparece en escena Ezequiel Davidson, hermanastro de Raimundo, que contra todo derecho se ha hecho con la herencia de su padre, del que es hijo ilegítimo, mientras que Raimundo lo es legítimo. Junto a él está la Princesa Herminia de Cracovia, que le promete su amor si se asegura de que Raimundo no le reclame jamás la herencia. Para lograr este objetivo se ayudarán del Doctor Burner (curiosamente hermano del Doctor Belfegor), que es especialista en hipnosis. Este sugiere la eliminación de Raimundo. Burner acude a ver a su hermano para pedirle colaboración, pero se encuentra con que Belfegor tiene unos planes bien distintos (que tienen que ver con la relación de Raimundo y Florencia).

A estas alturas de la trama, los empleados de la agencia de seguros El Porvenir, con la que habitualmente negocia Belfegor, comienzan a sospechar de él y le comienzan a seguir los pasos. Mientras tanto, Ezequiel tiene una gran batalla dentro de su conciencia en relación a si ha de seguir las indicaciones de Burner y Herminia o no, pero es incapaz de resolverlo por sí mismo.

Mientras tanto, Belfegor sigue con sus planes y por iniciativa de Raimundo se ha trasladado junto con Esther y Florencia a la residencia de Raimundo en Fontainebleau. Para entonces, Burner y Herminia han visto que la opción más clara es eliminar a Raimundo e intentarán hacerlo hipnotizando a Florencia para que ella misma haga el trabajo.

A todas estas, la compañía de seguros contacta con Raimundo y le pide colaboración para desenmascarar a Belfegor. Ha de hacerse pasar por enfermo tras haber firmado una supuesta póliza a favor de Florencia en caso de muerte. La idea será ir analizando las medicinas que le vaya dando Belfegor, para acabar descubriendo la trama.

Antes de que pase esto, Florencia, incapaz de hacer lo que la hipnosis le empuja a hacer, huye de la casa y se refugia en el hogar de la Condesa Alma (persona muy

acogedora que se comprometerá a ayudar a Florencia). En estas, Ezequiel, que está harto de Herminia al saber los planes que tiene para con Florencia y Raimundo acaba estrangulándola en un arrebato de furia. Se marcha de la casa de Herminia con la intención de ver a Raimundo, explicárselo todo y pedirle perdón. Poco después llega a la misma casa Burner que viendo la situación, intenta robar un collar de perlas de Herminia que había quedado en el suelo. Justo en ese instante, llega la policía, que detiene a Burner, que queda como principal sospechoso de la muerte de Herminia, muerta en esa misma habitación.

Finalmente, gracias a los análisis de las medicinas, Belfegor y Esther son detenidos antes de que puedan huir. Por su parte, Ezequiel decide marcharse lejos del país, no sin antes haber restituido la herencia a su legítimo dueño. Así pues, acaba la película con el abrazo de Raimundo y Florencia.

#### 4.1.3. El autor

Benito Perojo (Madrid, 1894 – Madrid, 1974), es considerado con justicia uno de los padres del cine español. Ha intervenido en todas las ramas de la cinematografía, siendo actor, productor, director y guionista. De modo casual, se puede observar cómo su nacimiento prácticamente coincide con el del cine, patentado unos meses después de la venida al mundo de Benito Perojo.

Nació en una familia con muy buena situación económica. Su padre fue un periodista, filósofo y político de origen cubano. En el registro quedó su nombre como Benito Buenaventura González debido a que su padre se casó dos veces y al no poder anular canónicamente el primer matrimonio y no existir en España el divorcio no pudo inscribirse con sus apellidos. Más tarde se reformó la inscripción registral y quedó como Benito González Perojo. Tuvo un hermano mayor, José, que murió de tuberculosis antes de cumplir los treinta años, no sin antes haber dejado en Benito una profunda huella debido a su espíritu creativo y a sus muchas habilidades técnicas. Acabó sus estudios de bachillerato en Londres y estando allí con su hermano recibieron la noticia del

fallecimiento de su padre<sup>1</sup> en 1908. Eso les hizo regresar a Madrid, donde Benito comenzó a estudiar peritaje mercantil. Todos estos acontecimientos influyeron en su filmografía, plagada de difíciles situaciones familiares. Precisamente la muerte de su padre y la grave crisis que siguió después en la empresa del fallecido acabaron ayudando a que los hermanos Perojo abrieran una nueva etapa en sus vidas y debutaran en el mundo del cine.

Sus primeros trabajos cinematográficos son de la década de los diez. De entrada hará dos películas con su hermano: *Fulano de tal se enamora de Manón* (1913) y *Hombre o mujer / Amigo y esposa* (1914). En ellas hará de director, guionista, productor y actor. Luego, siguió trabajando para la Sociedad Productora Patria Films, fundada por él mismo junto con Pedro Nolasco de Soto y Gerardo Vargas Machuca. En este momento, aparte de dar sus primeros pasos en el mundo de la realización, influido por el personaje de Charles Chaplin, dio vida a Peladilla, personaje cómico que le dio gran fama y con el cual interpretó y dirigió varios cortometrajes en 1915 de tono castizo. Al año siguiente realizó *Muñecos*, pero no se llegó a estrenar. Tras estas experiencias marchó a Francia renunciando a sus estudios de ingeniero de minas, donde colaboró primero como figurante, más tarde ayudante de producción y en las dos últimas director: *Le Comte de Monte-Cristo* (1914-1917), *Le diamant vert* (1917), *Mascamor* (1917-1918), *Un Nuage dans le ciel bleu* (1918) y *La Belle Riviere* (1918). Al morir su hermano José en 1919, volvió a España y se dedicó una temporada a negocios ajenos al cine. También en esta época se casó con Carmen Carreras y Torres que se convirtió además hasta el final de su vida en su más eficaz colaboradora en el mundo del cine<sup>2</sup>.

Desde sus inicios, marcó algunas de las pautas esenciales del cine español de aquellos años, como el gusto por las adaptaciones literarias y el uso frecuente de temas relacionados con el folclore patrio. Tras volver a Francia y colaborar en la dirección de *La sin ventura* (E.B. Donatien, 1923), que tuvo muy buen resultado, decidió fundar en 1924 una productora con Jacinto Benavente de capital y producción española (Films Benavente S.L.) y rodó en París, convirtiéndose en el director español más internacional

---

<sup>1</sup> Roman Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española / ICCA, 1994, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Roman Gubern, *Op cit.*, p. 65.

de aquel momento. De esta época es la película *Para toda la vida* (1924) y la que ahora estudiamos, dirigidas ambas por Benito Perojo.

Su afición a lo folclórico le granjeó el gusto del público, pero también la crítica de algunos sectores intelectuales, como la generación del 27, que etiquetó al “perojismo” como uno de los males endémicos del cine español. En todo caso, en estos años realiza filmes con éxito como *Boy* (1925), *Malvaloca* (1927), *El Negro que tenía el alma blanca* (1927), *La condesa María* (1927) y *Corazones sin rumbo* (1928). En 1930 fue contratado por la *Paramount* para realizar versiones europeas de películas estadounidenses de éxito, en los estudios parisinos de Joinville-le-Pont. En los primeros treinta, hizo *La Bodega* (1930), la versión sonora de *El negro que tenía el alma blanca* (1935) y uno de sus mayores éxitos: *La verbena de la Paloma* (1935), adaptación de la famosa zarzuela de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón. Con Cifesa, fue el realizador más activo hasta el inicio de las hostilidades.

La llegada de la Guerra Civil le obligó a marcharse a Alemania donde rodó diversas coproducciones, igual que Florián Rey. Luego a Italia y Argentina (nueve películas hizo en este país). De esta última etapa son *Goyescas* (1942), *La maja de los cantares* (1946) y *Lo que fue de la Dolores* (1947) seleccionada para el festival de Cannes de aquel año.

Son muchas las adaptaciones literarias que hizo Benito Perojo en todos estos años. Aparte de las ya nombradas *Malvaloca*, *El negro que tenía el alma blanca* y *La verbena de la Paloma*, podemos destacar *Boy* (1925), *Mamá* (1931), *Niebla* (1932), *Es mi hombre* (1934), *El hombre que se reía del amor* (1934) y *crisis mundial* (1934), *Nuestra Natacha* (1936), *Suspiros de España* (1937), *Mariquilla Terremoto* (1938) y *El Barbero de Sevilla* (1938), en la Alemania hitleriana, además de *Marianela* (1940), *La Casta Susana* (1945) durante el primer franquismo.

A su vuelta definitiva a España en 1948, Benito Perojo fundó una productora y abandonó su faceta como director. Se convirtió en un prolífico productor en dedicación exclusiva que le dio excelentes resultados de taquilla. Algunas de las películas de esa época son: *Novio a la vista* (1954) de Luis García Berlanga, *La chica del barrio* (1956) de Alejandro Núñez y *Un novio para dos hermanas* (1966) de Luis César Amadori.

#### 4.1.4. La obra en su contexto

Justo el año en que realiza la película, Benito Perojo pone en marcha en Madrid la productora Films Benavente. La sacó adelante con cien mil pesetas de capital, aportadas por el Marqués de Casa Madrid y por Don Joaquín de Osma. Fue una iniciativa suya cuya finalidad sería llevar a la pantalla adaptaciones y originales de Jacinto Benavente, que pocos años antes (1922) había sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

Tras el éxito de la primera película *Para toda una vida* (1924), Perojo decidió llevar a la pantalla *Más allá de la muerte*. No era una obra especialmente importante dentro de la amplia producción de Jacinto Benavente pero el guión combinado entre trama folletinesca e intriga policial y parapsicológica, era muy del gusto europeo del momento. Probablemente esta moda se inició tras el enorme éxito que había conseguido el director alemán Fritz Lang con su película *Doctor Mabuse* (1922).

La trama es muy enrevesada y efectista, y a propósito, ubicada en ambientes refinados y llenos de lujo. La ayuda del decorador Pierre Schildknecht, con influencias del vanguardismo francés, es vital para conseguir esa atmósfera suntuosa y decadente que rodea toda la película. Tanta intriga y complicación oculta una motivación con tintes autobiográficos. Dice Roman Gubern que:

“Al examinar el conflicto entre los dos hermanos –el hermano depredador y el hermano víctima- resulta difícil no encontrar un sorprendente eco o resonancia del conflicto económico-familiar que en la biografía de Benito Perojo opuso en su infancia a otros dos hermanos: a su padre y a su tío”<sup>3</sup>.

Desde el punto de vista técnico, Perojo deja caer varios detalles brillantes, fruto de la influencia que en él ejercían algunos de los principales directores europeos del momento: *travellings*, angulaciones arriesgadas, uso del *flash-back* y del *flash-forward*, etc.

---

<sup>3</sup> Roman Gubern, *Op.cit.*, p.91.

La obra tuvo un pase de prueba en 1924, pero fue finalmente estrenada el 9 de febrero de 1925 en el Cine Goya de Madrid. Recibió una acogida medianamente favorable, pero el enorme esfuerzo de producción que se había realizado solo se vio compensado parcialmente. Los críticos de la época nos han dejado testimonios más bien contradictorios sobre su recepción, y la conclusión final podría ser que fue un éxito artístico pero no un éxito comercial<sup>4</sup>. Eso hizo que se generaran dudas en la productora, que en 1925 se acabaría convirtiendo en sociedad anónima con el nombre de Hispania Cinematográfica Films Benavente S. A.<sup>5</sup>

#### 4.1.5. Valoración crítica

Conviene tener en cuenta que en la película faltan rótulos y se han suplido con otros nuevos según las indicaciones manuscritas del negativo y con la ayuda de los textos de la novelización aparecida tras el estreno de la película y de la obra de teatro original de Benavente. Es lógico pensar que su contenido no coincide literalmente con el de los originales perdidos.

Dado el tipo de cine español que abunda en los años veinte, tan dado al folclore y a destacar los tipismos nacionales, esta película se puede considerar cuanto menos diferente y por decirlo así, moderna, en el sentido de que responde a un tipo de cine que hoy en día tiene mucho éxito, aunque evidentemente también lo tenía en aquel tiempo, solo que parecía que este tipo de argumentos y películas estaban reservados al cine norteamericano que con gran fruición el público devoraba en aquella época. Quizá es por ello, que al comparar los medios técnicos de Hollywood con los que contaba Benito Perojo, no es de extrañar que en su género tuviera una recepción por parte del público más bien mediocre.

Es esta una película exenta de toda pretensión política, puesto que en ningún momento se puede encontrar un intento de encaminar la narración hacia alguna de las ideas que en aquel momento tenían importancia para los gobernantes: ni la

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, *Op. cit.*, p.96.

<sup>5</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 282-283.

preocupación por la situación de Marruecos, ni los problemas regionalistas, ni el desorden social tienen cabida en su argumento. En todo caso, aparecen temas más universales, como la corrupción y el engaño, el afán de riquezas, y por supuesto la fuerza del amor para combatir la peor de las maldades.

De todos modos, vale la pena llamar la atención sobre los rótulos con los que se inicia la película y aquellos con los que se acaba. Los primeros, hacen referencia sobre todo al sentido de la vida. De un modo poético se expresa que vivir es ir caminando hacia la muerte y se plantea qué hay al final de ese viaje, pero sin dar respuesta a la pregunta. Es una reflexión muy propia del europeo del siglo XX, azotado en este caso por el terrible impacto de la Primera Guerra Mundial, tras la que se replantean muchas cosas que hasta entonces se daban por seguras y el pesimismo aflora en el pensamiento y en el arte en todas sus facetas. En cambio, los rótulos del final, son un claro canto a la esperanza. Continúa con el monólogo inicial del filme, pero tras el sorprendente final, en el que queda claro que la justicia se abre camino por misteriosas veredas, se abre una referencia a que el destino de nuestra vida no es ciego, sino que es una senda trazada por Dios e “iluminada por una luz cegante: la esperanza. Las sendas en cuyo seno nos abre sus brazos la felicidad”. Y enseguida, de modo aún más claro se abre la narración a la trascendencia cuando los rótulos finalmente sentencian que “El celeste don divino que despierta en los hombres la ansia de ser inmortales. La luz que se enciende en nuestra alma, y la acerca a Dios a través de sus sendas. O en la vida, o...más allá de la muerte”, acabando así con el título de la película, que cobra de este modo su máximo sentido.

Siempre, estos temas de gran calado han sido objeto de la literatura y del cine y no es extraño que en la época de la Dictadura, cuando la Iglesia tiene un importante protagonismo en la sociedad, surjan estas respuestas de corte trascendente. Sin embargo, sería forzado pretender que es un mensaje provocado por quien ostenta el poder. Más bien refleja de algún modo la sociedad española, tradicional y en buena parte aferrada a sus creencias.

4.2. *LA CASA DE LA TROYA* (1925), DE ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN Y MANUEL NORIEGA

4.2.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Troya Film (Madrid).

**Productor:** Antonio Moriyón.

**Director:** Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega.

**Ayudante de dirección:** José Argüelles.

**Argumento:** Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín.

**Guión:** Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega.

**Rótulos:** Alejandro Pérez Lugín.

**Fotografía:** José Gaspar (Primer op.), Agustín Macasoli (Segundo op.), Alberto Arroyo.

**Electricista:** Julián Torremocha.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Estudios:** Madrid Film (Madrid).

**Rodada en:** Santiago de Compostela, La Coruña, Betanzos (La Coruña). Vigo (Pontevedra).

**Distribuidora:** Exclusivas Castelló (Cartagena), para Levante, en 1926.

**Intérpretes:** Pedro Elviro (“Pitouto”), Carmen Viance (Carmiña Castro Retén), Luis Peña Sánchez (Gerardo Roquer), Florian Rey (Panduriño), Juan de orduña (Augusto), Dolores Valero (La Maragota), Ceferino Barraión (D. Ventura, el alguacil), Domingo del Moral (Madeira), Vicente Suárez Arango (Samoeiro), Juan de Dios Muñiz (Barcala), Francisco García Ortega (Laureano de Castro, padre de Carmiña), María Luz Callejo (Moncha), Julio Rodríguez (Madroño), Eugenia Illescas, Juan Maestre (el catedrático), Clotilde Romero, Luis García Ortega, Guillermo Muñoz, Arturo Marín, Alfonso Orozco Romero, Gregorio Cruzada, José Argüelles.

**Metraje:** 3500 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española, 3478mts.).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Talleres de Madrid Film (Madrid), en enero de 1925, en prueba. Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 28 de enero de 1925. Teatro Linares Rivas (La Coruña), el 20 de febrero de 1925. Carnegie Hall (New York), en 1925.

#### 4.2.2. Síntesis argumental

Gerardo es un joven alegre, hijo de un rico industrial madrileño. Su vida en la capital es de lo más disipada, cosa que preocupa mucho a su padre. Estando así las cosas, a la vista de la actitud tan superficial de su hijo, decide acabar con esa situación y lo envía a estudiar a la Universidad de Santiago de Compostela, muy lejos de Madrid y del ambiente en el que se movía.

Como es de suponer, Gerardo se encamina hacia Galicia en un estado anímico lamentable, presa de una desmotivación total. Tiene la seguridad de que en esa esquina de la península nada interesante va a encontrar. Una vez en Santiago acaba alojándose en La Casa de la Troya, una pensión llena de bullangueros estudiantes. La vida allí no le ofrece nada interesante y no participa del aire desenfadado de sus compañeros. Tan solo desea que el curso pase lo más rápido posible.

Sin embargo, todo cambia cuando conoce a Carmen. Una chica de Santiago de la que se enamora perdidamente. Lo cierto es que el amor es correspondido a través de un cortejo que se alargará durante todo el curso académico. A partir de ese momento Gerardo ya será uno más entre sus compañeros y participará de la animada vida de los estudiantes. Las dificultades comenzarán con la aparición en escena de Octavio, primo de Carmen, que dirigido por sus egoístas padres también busca su amor. El problema no es de amor dividido, pues claramente Carmen opta por Gerardo, sino que Octavio, conocedor de la situación está consumido por los celos.

En cualquier caso, y tras las vicisitudes propias del año académico, el curso termina y Gerardo tiene que volver a Madrid. ¡Quién le iba a decir que lo que tanto anhelaba a principio de curso, ahora no le apetecía en absoluto! Volver a Madrid supondría separarse de Carmen durante mucho tiempo y eso le producía gran desazón. Gerardo no pensaba en otra cosa que en ella. Finalmente, tras conseguir con mucha insistencia el permiso de su padre, vuelve a Galicia y se dirige al sitio donde Carmen pasa el verano. Allí todo va muy bien, hasta que el padre de Carmen fallece. A partir de ese momento serán sus tíos, los padres de Octavio, los que pasarán a dominar la situación. No pararán de intrigar hasta conseguir que Carmen rompa su relación con Gerardo y acepte casarse con su hijo Octavio. Con malas artes harán creer a Carmen que

Gerardo ya no la quiere. En cualquier caso ella tampoco quiere a Octavio y se sume en una profunda tristeza.

Gerardo, al recibir las cartas que había ido enviando a Carmen, intenta de todos los modos posibles ir a verla, para deshacer el enredo. Pero los tíos de Carmen se muestran inflexibles, le alejan de la casa e incluso le convencen de que Carmen ya no quiere saber nada de él. Sus amigos, en un alarde de compañerismo intentarán un asalto de la mansión, pero todo acabará en un fracaso.

Finalmente Gerardo se entera por un amigo de que Carmen está en un convento. En realidad ha ido allí por deseo expreso, buscando la manera de huir de sus tíos y con la colaboración de su confesor. Pasándose por un médico, Gerardo consigue introducirse en el convento y reencontrarse con Carmen. Todo acaba resolviéndose de modo satisfactorio, y al acabar la licenciatura se casan. La película acaba con la despedida de todos los amigos, que acabando también sus estudios, con gran pena han de volver a sus casas después de aquellos años maravillosos en la Universidad.

#### 4.2.3. El autor

Como al analizar *Currito de la Cruz* ya hablaremos de Alejandro Pérez Lugín, ahora nos centraremos en la figura de Manuel Noriega, a quien Lugín quiso como asesor para esta película.

Manolo Noriega Ruiz (Asturias, 1872 – México, 1961), comenzó su tarea profesional en el cine tras su salto a “las Américas”. Ya en 1910 estaba trabajando en películas mexicanas, por lo que puede ser considerado sin duda uno de los pioneros del cine de este país. De allí pasó a Estados Unidos, donde colaboró también en algunas películas.

Ya de nuevo en España, dirigirá la productora Atlántida S.A.C.E. que era la más importante en aquel tiempo. Poco más tarde, con la creación de la productora Troya Films, es llamado por el financiero gijonés Antonio Moriyón para que prestara ayuda técnica al popular escritor Alejandro Pérez Lugín, que por aquel entonces quería llevar

al cine su primera novela, que es la que estamos analizando. La crítica de la época valoraba su trabajo en sus películas, normalmente de aire costumbrista, aunque se dejaba ver siempre una manera de hacer “americana” por decirlo así. Es entonces cuando da un cambio de tercio en su estilo y entra en el género de la ciencia ficción con la película *Madrid en el año 2000* (1925), de la que no conservamos nada. Se convierte así en uno de los primeros en trabajar este género en España, tras Segundo de Chomón.

Luego, trabajando para Cartago Films, llevará a la pantalla *José* (1925), adaptación de la novela del mismo título de Armando Palacio Valdés. Esta película será un gran escaparate internacional de Asturias, protagonista de sus imágenes, puesto que aparte de en España, será estrenada en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos, gracias al apoyo de un redactor especial de la revista *Cine Mundial*, que se editaba en aquella ciudad.

En 1926, Manuel Noriega trabajará para la recién constituida productora *Asturias Film* rodando *Bajo las nieblas de Asturias* (1926) que también se estrenará en América. Finalmente, Noriega volverá al Nuevo Mundo, pasando por Cuba en primer lugar, y asentándose definitivamente en México, donde estará hasta el final de su carrera cinematográfica, alternándola con viajes profesionales a Hollywood. En México gozará de buena y merecida fama, colaborará con importantes actores y directores de aquellos años y realizará muchas películas hasta su muerte, al inicio de los años 60.

#### 4.2.4. La obra en su contexto

Pérez Lugín, cuya experiencia cinematográfica se limitaba hasta ese momento a unos documentales sobre la guerra del Rif y una película sobre la vida en la Legión Extranjera, *Los novios de la muerte* (1922), quiere llevar al cine su primera novela, publicada en 1915. Era sin duda una novela popular, y ya hizo un primer intento en 1920 de llevarla al cine con la productora catalana *Studio Films*, pero no se llegó a culminar el proyecto. Pérez Lugín no se atrevió a calificarla de novela y por ello la

llamó *Estudiantina* porque le parecía que el argumento era muy simple. En todo caso, podría encuadrarse como una novela realista costumbrista de tema gallego<sup>6</sup>

Vistas las cosas, Pérez Lugín decide crear su propia productora, *Troya Films*. Una vez lanzada la idea, Lugín no escatima gastos por lo que acabará convirtiéndose en una costosa superproducción que bate records de inversión en aquel momento (unas 500.000 pesetas), tras unos ocho meses de trabajo. Gracias al asesoramiento de Manuel Noriega, realizan una obra de bella factura, que en muchos momentos parece más un documental sobre las bellezas de Galicia que una película, de no ser porque en ese contexto se enmarca una intriga sentimental llevada en tono ligero y alegre. Ciertamente la película es bastante fiel al original, como no podía ser de otra manera, y quizá por ello queda lastrada en algunos aspectos por culpa de algunas repeticiones algo tediosas. En todo caso, el conjunto es sólido y da una visión muy atractiva del mundo estudiantil compostelano de la época.

Como Pérez Lugín no estaba dispuesto a entrar en negociaciones con distribuidores y exhibidores, contrató personalmente el Teatro de la Zarzuela en Madrid para su estreno el 28 de enero de 1925. El éxito fue extraordinario y solo impidió su rentabilidad el enorme costo del filme y del montaje que iba acompañando a las proyecciones. La película incluso llegó a estrenarse en el Carnegie Hall de Nueva York y pasados los años sería objeto de distintas versiones<sup>7</sup>.

#### 4.2.5. Valoración crítica

La película ha sido restaurada a partir de una copia de nitrato tintada de 1927 recuperada por el *Centro Galego de Artes de Imaxe* y de fragmentos de otra copia nitrato tintada de 1925 conservados por la Filmoteca Española.

---

<sup>6</sup> Juan María Labrador Ben, *Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín* en DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica, 1999, 17, 89-118, p. 92.

<sup>7</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 278-280.

De entrada llama la atención su duración (168'), debida sin duda por el afán de fidelidad a la novela en la que se basa y en la gran sucesión de imágenes de corte documental con las que se pretende mostrar la belleza de las tierras gallegas.

Desde el punto de vista formal, dice Benet que la película responde a los arquetipos narrativos e iconográficos del estilo internacional: importa mucho el paisaje, incorpora acusados rasgos de costumbrismo, usa el recurso del *Slapstick* y asegura la perfecta legibilidad de las acciones. En definitiva, y como ya pasaba en otros países, esta película es un ejemplo claro de que se pueden unir de modo eficaz un producto de ocio moderno y a la vez local, fácilmente asimilable en el cine por los espectadores y a la vez, con el molde del estilo internacional traído desde Hollywood como fórmula eficaz de puesta en escena<sup>8</sup>. De todos modos las razones últimas de todo esto son de índole económica y no ideológica. La idea es que con este tipo de realización es más fácil que la película tenga éxito y por tanto sea más rentable. Otra cosa es que ese mismo éxito es el que podría ayudar a que determinadas ideas se difundieran de un modo más eficaz y rápido, pero no parece que en la mente de los autores esté tal finalidad.

Lo que sí parece claro es que la fama que alcanzó la película sirvió para marcar un camino a seguir en el cine español del momento, hasta entonces con mucho énfasis en la adaptación de zarzuelas. De la misma manera, también se puede observar en este caso (que aunque no es el único ni mucho menos, sirve de ejemplo), que cada vez más las películas vienen precedidas y seguidas de una campaña comercial mediante las fotografías promocionales, en donde ya se reflejan los principales temas que salen en la película: el mundo estudiantil, lo gallego y también la profunda religiosidad de sus gentes. Son, los años 20, los años del inicio de la publicidad al servicio de los intereses comerciales y a medida que va desvelando sus posibilidades, también de los intereses ideológicos. En este sentido, sí que se puede decir que el film busca describir la realidad de la sociedad del momento, aunque sea en un tono ligero y alegre. No pretende abarcar todas sus facetas, pero destaca con claridad algunas de ellas.

---

<sup>8</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, pp. 74-77.

Lo que sí es relevante es que este tipo de películas fomentan una determinada visión de España, que probablemente coincide con las que tienen las autoridades gubernamentales del momento. Una visión que huye del conflicto (los problemas que se tenían con Cataluña durante la Dictadura) y que a la vez quiere marcar distancias con la visión que del país se da desde el extranjero (el tema de la españolada).

En este sentido, Sánchez Salas trae a colación algunas citas de revistas cinematográficas de antes o después del estreno de la película que constatan dicha idea. Porque efectivamente, en las revistas de cine se remarcaba de un modo vehemente que determinada película era española, como tratándose de una virtud de la película y no de un simple hecho. Así podíamos leer poco antes de su estreno: “Bueno es que para lección de los mercachifles de la literatura y del cinematógrafo, sepan que una manufactura peliculara de Francia pidió al señor Pérez Lugín autorización para filmar *La casa de la Troya*, autorización que negó Lugín, así como la que solicitaba una poderosa y rica entidad neoyorquina, a pesar de las tentadoras ofertas de dólares y popularidad. Pérez Lugín basaba su negativa en que su novela era exclusivamente española y que, por tanto, españoles serían los que la llevasen al cine. Y ya que ningún pelicularista español se ofrecía a ello, el propio Lugín se lanzó a la empresa de filmar *La casa de la Troya*” (Anónimo, *El Cine*, 21 de agosto de 1924:s.p.). Otra cita, en este caso tras el éxito de taquilla: “¿Es que no es española y bien española *La casa de la Troya*? ¿Es que se entienden por españolas solamente ciertas producciones de un gusto dudoso algunas de ellas y desde luego muy discutibles? *La casa de la Troya*, aunque de asunto universal, el ambiente que en toda ella se respira es bien nuestro” (Anónimo, *Arte y Cinematografía*, febrero de 1925:s.p.). Y una tercera cita muy clarificadora: “seguramente la noticia de adaptar al cine *La casa de la Troya* la recibirán con alegría cuantos se interesan por el séptimo arte y por la cinematografía española. Porque el argumento de esta obra y su españolismo –españolismo verdad, de pura cepa y no españolismo falso, postizo, de toreros y manolas – se presta a su pelicularización” (Anónimo, *El Cine*, 21 de agosto de 1924:s.p.)<sup>9</sup>. Tanto énfasis indica claramente que el tema era discutido en aquellos momentos. En este sentido sí que el cine toma postura en asuntos de corte más ideológico, aunque sea por propia iniciativa, sin que haya sido llamado al orden por ningún organismo de poder.

---

<sup>9</sup> Daniel Sánchez Salas, *Historias de luz y papel*, Murcia, Murcia Cultural S.A., 2007, pp. 269-271.

### 4.3. *EL ABUELO* (1925), DE JOSÉ BUCHS

#### 4.3.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Film Linares (Madrid).

**Productor:** Abelardo Linares.

**Director:** José Buchs.

**Ayudante de dirección:** Fernando Roldán.

**Argumento:** Según la obra de Benito Pérez Galdós.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Estudios:** Estudios provisionales en la calle Bravo Murillo (Madrid).

**Rodada en:** Santander: puerto. Santillana, Torrelavega, Suances, San Vicente de la Barquera, Comillas (Santander). Toledo: Hospital de la Santa Cruz. Alcalá de Henares. Interiores en Madrid.

**Distribuidora:** Selecciones Luxor Verdaguer (Barcelona).

**Intérpretes:** Modesto Rivas (Conde de Albrit, el abuelo), “Doris Wilton” (Dolly), Celia Escudero (Nelly), Arturo de la Riva (Don Pío Coronado), María Comendador (Gregoria), Ana María Ruiz de Leyva (la Condesa Lucrecia Ritchmon), Alejandro Navarro (Venancio), Juan Francés (amigo del conde), Francisco Martí (prior del convento), Cecilio Rodríguez de la Vega (el cura), Emilio Santiago (Senén), Enrique Ponte (alcalde de Jerusa), Sr. Roldán (Carlos Erasiel y médico de Jerusa).

**Metraje:** 1666 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 7 de diciembre de 1925. Colliseum (Barcelona), el 17 de enero de 1926.

#### 4.3.2. Síntesis argumental

Don Rodrigo de Arista, anciano Conde de Albrit, vuelve desengañado de un largo viaje del Perú. Ya en España se entera de que su hijo se ha separado de Lucrecia, su mujer, debido a los amoríos de ella con un joven pintor. Vive sólo, sin sus dos hijas y además está gravemente enfermo. Cuando rápidamente Don Rodrigo va a verle, acaba de morir, pero por una carta suya que encuentra a medio terminar, se entera de que una de sus nietas es fruto de la relación con el pintor. Precisamente, en la carta su hijo le reclamaba a su mujer la custodia de su hija real pero sin especificar cuál de ellas era. Don Rodrigo decide ir a verlas para desentrañar el misterio y se dirige a “La Pardina”, antigua casa de su propiedad, en el municipio de Jerusa, que ahora pertenece a Venancio, huraño y egoísta agricultor, que había sido criado en ella.

Una vez allí, tiene una infructuosa entrevista con Lucrecia, puesto que ella no quiere decir cuál de las dos es su nieta. Además, al salir declara ante el médico, el cura y el alcalde del pueblo que le parece que el Conde está mal de la cabeza y que habría que vigilarle. Así pues, planifican sin el conocimiento del Conde la idea de llevarle al Monasterio. Mientras tanto Lucrecia, sigue con su vida frívola, buscando nuevos amores.

Al no recibir la información, Don Rodrigo intentará descubrirla por sí mismo, creyendo ver, tras varias dudas, más rasgos de nobleza en Nelly que en Dolly, la cual además tiene gusto por la pintura, con lo que la imaginación del Conde la une más, si cabe, con el antiguo amante de Lucrecia. Desde ese momento, comienza a hacer distinciones entre ambas y todas sus actitudes las prejuzga según la idea que se ha hecho. Aún así, tiene dudas y quiere seguir preguntando, porque tan pronto piensa una cosa cuando Dolly la sorprende con unos detalles de cariño que le hacen pensar lo contrario. Mientras Venancio y Gregoria le humillan y maltratan, intentará sonsacarle el misterio a Senén, antiguo criado de su hijo, pero éste, aleccionado por Lucrecia no suelta prenda.

Mientras tanto, la reclusión en el Monasterio fracasa, puesto que el Conde se niega terminantemente a permanecer allí. Mientras vuelve hacia “La Pardina”, se encuentra con Don Pío Coronado, profesor de las chiquillas, que intentaba quitarse la

vida debido a sus problemas familiares. Tras desechar la idea, el Conde le pregunta con qué nieta se quedaría y Don Pío se inclina por Dolly, por la que creía que su padre tenía preferencia. Además, Don Rodrigo no olvida que Nelly no veía mal la idea de que su abuelo residiera en el monasterio, mientras que Dolly se oponía firmemente a ella.

Poco tiempo después vuelve Lucrecia, desengañada de sus amoríos, con el ánimo de consolarse con sus hijas y no separarse más de ellas. En una difícil entrevista, Lucrecia desea el perdón del Conde pero no quiere separarse de una de sus nietas, como Don Rodrigo le propone. Así pues se separan sin solución ninguna salvo que las hijas se queden con la madre, como la ley manda. Sin embargo, Dolly va a buscar a su abuelo para decirle que mientras su hermana se queda con su madre, ella cuidará de su abuelo. Pero antes de poder salir de “La Pardina”, el alcalde obliga a Dolly a volver con su madre. En ese momento llega Senén que, enfadado con Lucrecia por su desprecio para con él, le desvela que Dolly es precisamente la falsa nieta. Don Rodrigo se encuentra con Nelly, pero ésta le repite la idea del Monasterio, por lo que Don Rodrigo le manda ir con su madre.

A través del confesor de Lucrecia, y con permiso de ella, se confirman sus temores tras lo cual el Conde desesperado se dirige a los acantilados para acabar con su vida. Allí se encuentra a Don Pío que tiene la misma intención. Por suerte, Dolly, que se ha vuelto a escapar mientras todos dormían, encuentra a tiempo a su abuelo y le renueva su ofrecimiento de quedarse con él. Don Rodrigo, emocionado, escogerá la grandeza del amor frente al honor y la sangre, que tan fatuas se revelan, aceptando a su nueva nieta.

#### 4.3.3. El autor

José Buchs (Santander, 1896–Madrid, 1973), perteneció ya a una familia de artistas (su abuelo fue tenor y su hijo también se dedicó al cine). Sin duda se trata de un prolífico realizador en la etapa muda del cine español, pero su importancia no se limita a esto. Aparte de que después hiciera muchas películas sonoras, fue una figura crucial en el desarrollo de la industria del cine puesto que participó en mayor o en menor grado en la creación de diversas productoras que intentaban hacer llegar el cine a un público cada vez más amplio.

Comenzó como actor a los 22 años con un papel en la versión cinematográfica de *Los intereses creados*, dirigida por su mismo autor, Jacinto Benavente. Allí mismo pudo poner por obra sus conocimientos de la técnica cinematográfica realizando las tareas de regidor de la película. Enseguida, en 1919 le llegó la oferta de acabar tres películas que Julio Roesset había comenzado para *Atlántida: La mesonera del Tormes*, *El regalo de reyes* y *El fantasma del castillo*. Para esta productora dirigió una exitosa adaptación de *La verbena de la Paloma* (1921), que será uno de sus títulos más recordados. Esto le impulsó a hacer otras similares. También trabajó para la productora *Films Española*, pero tras el rodaje de *La hija del corregidor*, en 1925 decidió abandonarla amistosamente por discrepancias con algunos de sus directivos.

En el año 1925, en plena dictadura del general Primo de Rivera, se asociará con el anticuario madrileño Abelardo Linares y dan lugar a la productora *Linares Films*. Curiosamente su primer trabajo, *El crimen del expreso*, será prohibido por la autoridad gubernamental. Poco después se embarcarán en el ambicioso proyecto de adaptar la novela de Galdós que se está analizando. Un año más tarde, en 1926, realizará también la conocida película *Pilar Guerra*. Sin embargo, la aventura empresarial no fue lo rentable que se esperaba, de modo que poco más tarde, el emprendedor director se aliará con su cuñado músico José Forns para fundar otra productora: *Forns-Buchs*. En esta etapa lograría algunos éxitos notables con películas de bandoleros, de temas goyescos y taurinos como *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926), *El dos de mayo* (1927) y *Pepe-Hillo* (1928).

Ya en los inicios del sonoro, José Buchs experimentará las nuevas técnicas. Su película *Prim* (1930), fue sonorizada en directo en París mediante discos. Fue una apuesta con un fondo propagandístico favorable a la monarquía que aunque de cualidades artísticas limitadas tendría el coste de producción más ambicioso de nuestro cine hasta aquel momento (a modo de ejemplo, movilizó a más de 2000 hombres y 600 caballos para recrear la batalla de *Castillejos*). Sin embargo, no pudo salvar la inminente caída del régimen dictatorial. En 1932, hizo una nueva versión de *Carceleras*, éxito suyo de diez años antes que sería la primera película rodada en España con sonido, hablado y cantado, en su totalidad.

Sin embargo, con la llegada del cine sonoro sus películas no fueron tan exitosas y poco a poco se fueron espaciando hasta la que sería la última de sus creaciones en 1958, *Cara de goma* de la que, como tantas otras, también fue guionista. Desde entonces hasta su fallecimiento en 1973 se mantendría apartado de la industria del cine a la que tanto había aportado en sus inicios.

#### 4.3.4. La obra en su contexto

Sin duda para *Linares Films* el proyecto de adaptar cinematográficamente la obra de Galdos era ambicioso. Los derechos de la obra costaron 50.000 pesetas, todo un dineral en aquel momento. Por suerte la obra se había escrito mediante un *sistema dialogal*, un procedimiento que limitaba a lo mínimo las descripciones, siendo los mismos personajes de la trama (como si de teatro se tratara) quienes con sus intervenciones y palabras, van desvelando sus caracteres al lector. Esta facilidad, unida al interés de la novela, hizo que ya con anterioridad hubiera sido llevada varias veces a la pantalla. El primer intento lo llevó a cabo Domènec Ceret en 1916 con el título *La duda* para *Studio Films*. Hubo dos intentos más de otras productoras que no llegaron a buen puerto por distintas causas.

José Buchs, no pudo contar en esta ocasión con varios de sus colaboradores habituales: Emilio Pozuelo que había sufrido un accidente en bicicleta y José María Maristany que trabajaba entonces en Barcelona. Por ello incorpora a última hora al operador Armando Pou y al decorador José María Torres. El mismo productor, al dedicarse a las antigüedades contribuyó al proyecto con diversos muebles y objetos para el *atrezzo*.

A la hora de la elección de los actores, escogió para el papel principal a Modesto Rivas que ya había colaborado con él en otras ocasiones. Las nietas fueron encarnadas por Josefina Juberías, una debutante en el cine que cogió el seudónimo de Doris Wilton y Celia Escudero, que ya había intervenido en un par de películas.

Ya en el número de julio de 1925 de la revista *Arte y Cinematografía* se anunciaba el inminente comienzo del rodaje, aunque aún se desconocía el proyecto. Éste

quedó desvelado en el número del mes siguiente de la misma revista. Efectivamente a finales de agosto se inició la película entre el estudio de Bravo Murillo y los exteriores localizados en Santander y sus alrededores. Los interiores se grabaron en un gran cobertizo construido en las cercanías de Cuatro Caminos, en Madrid.

El estreno se produce el 7 de diciembre de 1925 en el *Royalty* de Madrid y la película logra un éxito considerable. Para la época era una gran producción de cerca de dos horas de duración, y el estreno estuvo a la altura de las circunstancias. Sin embargo, los resultados económicos no serían nada satisfactorios. Tuvo que competir con filmes extranjeros y también con otras películas españolas importantes (entre otras *El lazarillo de Tormes* [1925] de Florián Rey, *Nobleza baturra* [1925], de Juan Vilá Vilamala y *Currito de la Cruz* [1925] de Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado).

La película siguió exhibiéndose en copias en blanco y negro sin tinter y con el metraje reducido a la mitad hasta su caída en el olvido. En los años sesenta se encontraron negativos originales que finalmente han podido ser restaurados muy recientemente.

#### 4.3.5. Valoración crítica

No cabe duda de que la película es muy académica y fiel al referente literario del que surge. Por otra parte, desde el punto de vista técnico se prepararon copias con virados de diferentes colores siguiendo las pautas habituales para diferenciar las escenas nocturnas de las diurnas, las escenas de interiores de las de exteriores y para acentuar el dramatismo en determinados momentos. El resultado es indudablemente expresivo.

En la versión recuperada y editada en DVD se puede observar como los interiores tienen una coloración marrón y en general, también coincide, con la de los momentos de más dramatismo. Luego el virado de los exteriores es verdoso, explotando además los preciosos paisajes costeros de la costa cántabra. Por último hay un virado azulado que se usa para las escenas que se suponen nocturnas o tormentosas.

La película fundamenta de modo convincente la existencia de unos lazos de sangre pero finalmente nos demuestra que basarse sólo en eso resulta a la postre inconsistente, dando entrada a los sentimientos más profundos del ser humano (amor, generosidad y espíritu de servicio) de modo que en el desarrollo de la trama hay momentos de dramatismo altamente sugestivos: las dudas de Don Rodrigo entre sus dos nietas o la valiente toma de postura por parte de la que resultaría ser la nieta falsa, aunque en realidad era quién más quería al Conde y de hecho escapa de la seguridad de su casa para cuidar a su abuelo. Supongo que, sin buscarlo expresamente, ya es difícil distinguir a lo largo de la película a una nieta de la otra para el espectador. Este esfuerzo de intentar profundizar en los personajes, que lógicamente es herencia de la obra literaria, explica en parte el éxito de público que tuvo la película durante su exhibición en las pantallas.

Aquí se plantea –como en la reciente versión sonora de José Luis Garci (1988)- el enfrentamiento entre el espíritu calderoniano (ese exacerbado sentido del honor) y el más caritativo shakesperiano, que encontrarían su paradigma en *La vida es sueño* y *El rey Lear*. Por eso, se ahonda en el tema de la ingratitud de los familiares directos; tema que desarrolla William Shakespeare en esta famosa obra. Un enfrentamiento que ya tuvo lugar entre estetas de la escena madrileña en el primer tercio del siglo XX – Benavente o Echegaray– y que daría como vencedor al realismo de Pérez Galdós.

Estamos, pues, ante un clásico literario y cinematográfico, que puede conducir a la reflexión crítica del espectador.

#### 4.4. *CURRITO DE LA CRUZ* (1925), DE ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN Y FERNANDO DELGADO

##### 4.4.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Troya Film (Madrid).

**Productor:** Antonio Moriyón.

**Directores:** Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado

**Argumento:** Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín.

**Guión:** Alejandro Pérez Lugín.

**Rótulos:** Alejandro Pérez Lugín.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Operadores:** Agustín Macasoli, Leopoldo Alonso, José Martín.

**Ayudante de fotografía:** Mariano Campos.

**Electricista:** Julián Torremocha.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid), CAF (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** Tomás Ysern.

**Sastrería:** Pedro Roldán (Sevilla).

**Música:** Tomás Barrera.

**Estudios:** Madrid Film (Madrid).

**Rodada en:** Sevilla: calles Mulatos, San Ildefonso, Trajano; interior de la Catedral, barrio de Santa Cruz, jardines de Murillo, La Giralda, La Campana, cárcel, Casa de los Artistas, casas señoriales de Moreno Santamaría, José Lozano, Santa Coloma y Medina Garvey, cortijos Los Merinales y El Cuarto. Ecija, Gelves, Bollullos, Alcalá de Guadaira, Villamanrique (Sevilla). Aracena (Huelva). Madrid, Chinchón (Madrid). Arcos de la Frontera (Cádiz). Santander. Pamplona. Galicia.

**Distribuidora:** Exclusivas Castelló (Cartagena), para Levante, en noviembre de 1926.

**Intérpretes:** Jesús Tordesillas (Currito de la Cruz), Manuel González (Manuel Carmona), Anita Adamuz (Sor María del Amor Hermoso), Faustino Bretaño (Copita), Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Rocio), Cándida Suárez (Manuela, La gallega), Rafael Calvo (Padre Almanzor), Domingo del Moral (Gazuza), Antonio Calvache (Romerita), Elisa Sánchez (Teresa), Fernando Fresno (El Pintao), Clotilde Romero (Rufina),

Carmen Larrabeiti (una gachí), Isabel Almarche (otra gachí), José Rico Cejudo, Manuel Centeno, Víctor Rojas, Gregorio Cruzada, Julio Rodríguez, Angel Alguacil, José Ignacio Caro, Sta. Galcerán, José Alba, Sr. Benítez, Miguel Contreras, Juan Espantaleón, Alejandro Navarro; con la intervención de la reina Victoria Eugenia, Duquesa de Alba, Duquesa de Durcal, Alexandre P. Moore (embajador de EEUU), Galerín, José García “El Algabeño” y otros toreros, periodistas y aristócratas de Sevilla.  
**Metraje:** 5000 metros aprox. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española. 3603 mts.).

**Género:** Melodrama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro San Fernando (Sevilla), el 25 de enero de 1926. Teatro del Centro (Madrid), el 12 de enero de 1926. Teatro Tívoli (Barcelona), el 2 de marzo de 1926.

#### 4.4.2 Síntesis argumental

En Sevilla Sor María del Amor hermoso, cuida de niños huérfanos con gran dedicación. Especialmente se dedica a Currito de la Cruz, que al ir creciendo anhela ser torero. Finalmente, Currito y Gazuza, un amigo, acaban escapándose del hospicio y van malviviendo como pueden. Al llegar la feria de Abril, le llega una oportunidad. En una corrida, que está llena hasta la bandera, sale como torero improvisado y tiene mucho éxito. Manuel Carmona, gran torero que esa tarde no estaba teniendo una buena faena, le invita a su casa. Allí Currito conoce a Rocío, la hija de Manuel, y queda rápidamente prendado de ella. De modo que otro día le lleva flores, y va pasando por allí con cualquier excusa. Rocío no parece entrar al trapo.

Currito tiene la ocasión de debutar oficialmente como torero en Écija, donde tienen gran éxito. Lo mismo le pasa después en Sevilla. Rocío no le va a ver y siempre dice que se queda en casa para rezar. La verdad es que ve a Currito demasiado tímido y por eso piensa que tiene miedo, pero lo cierto es que en la plaza se transforma. Tras estos primeros éxitos Currito acude a visitar a Sor María del Amor Hermoso a la que pide perdón por haberse escapado, da dulces a los niños del hospicio y da también dinero a las religiosas para sus necesidades.

En la plaza se va gestando una rivalidad entre Currito y Romerita, que es un famoso matador. Por fin, Rocío acudirá a la corrida en compañía de su padre. Currito quiere aprovechar la ocasión para ganársela. Se emplea a fondo y Romerita ve que para no quedarse atrás ha de darlo todo. Para desgracia de Currito, Romerita es el que llama la atención de Rocío, que apenas se ha fijado en él. Dolido por esta situación, decide no matar al toro y acaba con sus huesos en la cárcel. A partir de ese momento, parece que no dará pie con bola.

Pasado el tiempo, vuelve a tener esperanzas y al éxito en las plazas. Mientras tanto Romerita está cortejando descaradamente a Rocío, pero su padre, Manuel Carmona, no lo ve con buenos ojos y lo corta en seco. Currito es ajeno a todas estas cosas y va a lo suyo, dejando volar su imaginación. Por su talante generoso siempre ayuda a quien lo necesita.

A pesar de la prohibición paterna, Rocío y Romerita se siguen viendo y al enterarse Currito se hunde completamente. Incluso llega a ver como los dos se marchan en un tren con destino desconocido. Rocío, que empieza su calvario particular, le pide que se case con él, pero Romerita le va dando largas.

Currito, hecho fosfatina, acude al hospicio para buscar consuelo. Mientras tanto, Manuel Carmona se enfada de lo lindo al enterarse de lo ocurrido, más aún al saber que Romerita estaba detrás del tema. Por lo visto se han marchado a México, el padre no puede hacer nada y Currito no puede olvidar a Rocío.

Pasado un tiempo, Romerita vuelve solo a España lleno de éxito mientras que Currito vive como puede, entre otras cosas pidiendo dinero a sus amigos en la taberna de Manuela la Gallega. Un día, alguien le avisa de que le está esperando una persona. Para su sorpresa se trata de Rocío y un bebé. Él no puede menos que acogerla, y Manuela la Gallega, con gran corazón, las admite en su propia casa.

Currito va a ver a Romerita para que asuma sus responsabilidades, pero él se desentiende de todo. Currito se enfada mucho ante tal situación. Decide torear de nuevo, aunque no encontrará compañía. A todo esto, Rocío se ha sincerado con la Gallega y le cuenta su triste historia: en México se deshizo el encanto y Romerita la fue dejando de

lado hasta que un día la abandonó. Un día, con ayuda de “El Pintao” que se compadece de ella, se vuelve a España. Sus padres no habían querido saber nada de su hija ni respondían a sus cartas. Le nació una niña, y no tenía manera de criarla. Pedía limosna y estuvo a punto de dejar al bebé en la inclusa. Finalmente “El Pintao” la llevó hasta Currito.

Currito decide volver a torear y de nuevo le sonrío la fortuna. Hace intentos para interceder por Rocío ante su padre, pero no consigue nada. Rocío comienza a darse cuenta de que Currito la quiere pero se quiere ir porque no se siente digna. Acaba poniéndose a trabajar. Un mal día, a Currito le dan una buena cornada y estará unos días entre la vida y la muerte. Rocío y Manuela le irán cuidando. En una de esas jornadas, Romerita va a visitar a Currito y allí se encuentra con Rocío. La pide que vuelva con él, pero ella se niega en redondo. Rocío se dedica con empeño a velar a Currito, y él de nuevo ve renacer la esperanza en su corazón, lo que acelera su recuperación.

Tras rehacerse, vuelve al ruedo y rivaliza con Romerita en distintas plazas. Esto acaba en el momento en el que Romerita es cogido de gravedad y Currito ha de rematar la faena en medio de la tragedia. Acude a ver al diestro, que se le muere en pocos instantes delante suyo a causa de las heridas de la cornada. Poco antes de morir ha podido ver de nuevo a Rocío, que le perdona, aunque no llorará su muerte.

Currito va a hacer carrera a México. Cuando al cabo de un tiempo vuelve, acude a Rocío para pedirla en matrimonio. Ella sigue sin sentirse digna, pero al cabo de un poco tiempo, ambos ven que se quieren y deciden casarse enseguida. Gracias a la intercesión del Padre Almanzor, Manuel Carmona acaba perdonando a su hija y entonces Currito la pide en matrimonio, con el aval de Sor María del Amor Hermoso. Manuel acepta y acaban casándose en medio de la Semana Santa sevillana, siendo muy felices y teniendo muchos hijos.

#### 4.4.3 El autor

Alejandro Pérez Lugín (Madrid, 1870 – El Burgo, La Coruña, 1926) nace en Madrid pero su familia procede de Andalucía y de Galicia. A los 13 años se trasladará

con su familia a Santiago de Compostela, donde sus padres abrieron una lujosa camisería en el centro de la ciudad llamada “El Buen Gusto”.

Tras acabar el bachiller, se licenció en Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela. Eso le permitió conocer tan bien la vida de la ciudad. No vivió en ninguna pensión pero las frecuentó, del mismo modo que no perteneció a ninguna tuna pero frecuentemente las acompañó, por lo que tenía en su cabeza todo el material necesario para su primera novela, escrita muchos años más tarde: *La Casa de la Troya* (1915), que luego él mismo llevaría al cine en 1925 y que de hecho ya hemos analizado. Tras la carrera universitaria, comenzó a publicar artículos en *El Pensamiento Galaico*. Fue en esos momentos cuando falleció su madre.

A los 23 años, volvió a Madrid para ejercer su carrera de abogado. No tuvo una carrera especialmente brillante: fue abogado sin pleitos, pasante, secretario de algún político menor, juez municipal en uno de los distritos de la ciudad... Quizá el momento de gloria lo tuvo cuando sustituyó a Manolo Casás como defensor en la apelación de Celestino Rodríguez, acusado de haber cometido el famoso “Crimen de la Herradura”. Perdió el caso, pero eso le permitió tener algo de reconocimiento ante periodistas y colegas durante una temporada. Estuvo después desempeñando trabajos de tipo burocrático en la Dirección General de Registros y el Notariado, el Ministerio de Agricultura, el de Fomento y en los Ferrocarriles del Norte. Por fin encontró un trabajo más remunerado como representante de una empresa de explosivos. Este trabajo le obligaba a continuos desplazamientos, gracias a los cuales conoció en Valencia a Elvira, que sería su futura mujer.

Tras este periplo profesional, encontró su vocación literaria. Comenzó como gacetillero en distintos periódicos y a medida que cambiaba de uno a otro, mejoraba la calidad de sus artículos así como el reconocimiento de su trabajo en forma de puestos de más responsabilidad. El culmen de esta etapa viene cuando entra en *La Tribuna*, donde se hizo ya muy famoso.

Curiosamente, al publicar su primera novela que ya hemos mencionado antes: *La Casa de la Troya* (1915), fue acusado de plagio, cosa que no prosperó, pero que dio aún más fama al escrito, del que pudo aportar pruebas claras de su autoría. Esto le

animó a escribir más libros, como la novela *Currito de la Cruz* (1921), analizada en este capítulo y que también sería un gran éxito. Mientras tanto continuaba colaborando en los periódicos y en estos momentos fueron muy reconocidos sus artículos en *El Debate* sobre la guerra de Marruecos que seguía como enviado especial.

Es en este momento en el que comienza su afición al cine. Primero realizó una serie de documentales sobre esa etapa de la guerra de Marruecos. Luego concentró sus esfuerzos en llevar a la pantalla sus dos primeras novelas. Esto se convirtió en una actividad intensa y agotadora que acabó perjudicando gravemente su salud. En mayo de 1926 enfermó de Tifus en Sevilla. Tras una cierta recuperación regresó a Madrid a finales de junio y un mes más tarde decidió trasladarse a su casa de El Burgo, en La Coruña. A mediados de agosto la enfermedad empeoró hasta que finalmente acabó muriendo rodeado de su familia y amigos el 5 de septiembre de 1926<sup>10</sup>.

#### 4.4.4. La obra en su contexto

Tras la muy buena acogida que tuvo la película *La Casa de la Troya*, tenía muy claro que quería llevar a la pantalla su segunda novela. En este momento, Alejandro Pérez Lugín está en el momento álgido de su carrera. Famoso periodista, novelista de éxito, y ahora también reconocido por sus primeros trabajos en el mundo del cine.

Acometerá esta empresa al amparo económico de la editora Troya Films, financiada por Antonio Moriyón. Para esta película pedirá asesoramiento en la dirección a Fernando Delgado. La elección de los lugares del rodaje está muy pensada y Lugín acabará convirtiendo la ciudad de Sevilla en un enorme plató entre los meses de abril y agosto de 1925. Con el consiguiente revuelo en toda la ciudad, Lugín filma los dos grandes momentos de la ciudad: la Feria de abril y la Semana Santa. Con ayuda de Enrique Blanco y Agustín Macasoli, graba unos 8.000 metros, solo de estos acontecimientos, con interesantes efectos de luces y sombras, siempre al servicio de la ciudad. También ofrece imágenes de uno de los encierros de los Sanfermines de

---

<sup>10</sup> Juan María Labrador Ben, *Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín* en DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica, 1999, 17, 89-118, pp. 90-91.

Pamplona de aquel año. Desde luego es un argumento y unos personajes al servicio de un paisaje, en este caso el paisaje urbano y majestuosos de la ciudad de Sevilla.

El resultado del montaje, daba una película de cuatro horas, lógicamente mucho más de lo que convenía. Se procedió a recortar muchas cosas, lo que obligará a insertar muchos intertítulos en la copia definitiva para poder seguir bien el argumento del film.

Para ahorrarse las dificultades que podrían poner los empresarios cinematográficos, Pérez Lugín acaba arrendando por su cuenta el Teatro Centro de Madrid, donde se estrenará la película el 12 de enero de 1926, con la presencia de la Reina Victoria Eugenia, la Reina María Cristina y otras autoridades. Hubo una parte sonorizada que subrayaba momentos clave de la película y también en directo los “cantaos” Carmen “La Lavandera”, Antonio del Pozo “El Mochuelo”, el guitarrista Manuel Fernández y una banda de trompetas y tambores provocaron el entusiasmo del público. En realidad ya no era cine mudo del todo, sino que había algo más, que no estaba en la película, pero que estaba en la sala, y todo esto gustaba a la gente<sup>11</sup>.

Allí donde se proyectaba, el éxito se iba repitiendo, y la nota triste fue el fallecimiento del propio director unos meses después del estreno a causa del tifus que había contraído precisamente en Sevilla durante el rodaje del film. En 1936 Fernando Delgado, el codirector de la obra, rodaría una nueva versión, que luego traería dos versiones más en los años 1949 (Luis Lucía) y 1965 (Rafael Gil)<sup>12</sup>.

#### 4.4.5. Valoración crítica

La película se enmarca en el género del costumbrismo andaluz de tema taurino. A su vez, así lo repiten muchos especialistas, es una demostración del buen recibimiento que en este momento tienen las adaptaciones literarias. En este caso se trata de una novela popular contemporánea a la filmación de la película, que también se llevó a la escena teatral en el año 1923. Nadie duda, porque es un hecho irrefutable, que la

---

<sup>11</sup> Montserrat Berbel et al., *Cicle de cinema espanyol. 1897/1939*, Sabadell, Cine club Sabadell, 1981, p. 9.

<sup>12</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo espanyol en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 310-311.

película fue un éxito tanto en su estreno en Madrid, como luego en Sevilla y Barcelona, y así lo confirman las revistas cinematográficas de la época. El coste fue de aproximadamente un millón de pesetas de aquellos tiempos, que es una cifra muy respetable. Se filmaron unos 50.000 metros de película. Podíamos decir que para los parámetros de nuestro cine, no se reparó en gastos. Tampoco parece haber dudas entre los distintos autores respecto a que no alcanza la calidad de su primera película: *La Casa de la Troya*. Pero a pesar de todo el resultado fue más que satisfactorio.

Dicen Pablo Pérez y Javier Hernández que Currito de la Cruz es el mejor ejemplo en el cine de esa época de lo que sería el prototipo de héroe cinematográfico español. Un “héroe filmico modelado a la medida del imaginario del pueblo: criatura inocente, sufriente, que no reniega de sus modestos orígenes y es capaz de criticar cómo la fiesta taurina pierde su autenticidad para convertirse en un espectáculo de relumbrón”<sup>13</sup>. Sin duda que es una tipología concreta de héroe, aunque quizá es difícil de casar con el concepto de héroe según las perspectivas nacionalistas de la época, más dadas a gestas gloriosas y demostraciones de orgullo. Por lo tanto, sería difícil pensar que desde el poder político se favoreciera o sugiriera este tipo de modelos. En todo caso, tampoco sería una imagen dañina para el imaginario colectivo, puesto que cuenta en su haber con muchas virtudes de gran valía. En el otro extremo se presenta a Romerita, el prototipo de torero chulesco y ambicioso, con tanta valentía como falta de escrúpulos a la hora de conseguir lo que le interesa. Desde luego, no es un modelo a seguir aunque tenga algunas de las características clásicas del héroe: valor, ambición o deseos de grandeza.

Por otro lado, a pesar del éxito evidente de la película, se levantaron algunas voces críticas que veían con cierta preocupación, como dice Claver, “el rancio panorama de un cine español vinculado casi exclusivamente a ciertas constantes temáticas del costumbrismo y la españolada”<sup>14</sup>. No es una voz mayoritaria, como sí será a finales de la década en que se plasmará con claridad la falta de adecuación de un cine situado en los márgenes de la realidad. Más bien es la prueba de que cierto público no

---

<sup>13</sup> Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández, *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza, Colección de letras. Institución “Fernando el Católico”, 2011, p. 23.

<sup>14</sup> José María Claver Esteban, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 330.

está de acuerdo con esa visión particular de las identidades de cada una de las regiones y comunidades de España y en concreto Andalucía.

Curiosamente durante el rodaje de la película se produjo una polémica que de alguna manera muestra que había gente del ámbito de la cultura andaluza que veía con preocupación que a través del cine se diera una visión falseada o ligera de lo andaluz. Resultó ser una crítica mal dirigida, puesto que había partido de un rumor infundado de que en el rodaje se habían tomado unas determinadas escenas muy exageradas y poco respetuosas. El asunto acabó en una protesta formal de la Academia de Bellas Artes de Sevilla ante el Arzobispado, que supuestamente había permitido dichas imágenes. La revista *Arte y Cinematografía* se hizo eco de la polémica tildándola de exagerada y acabó publicando una respuesta del propio Pérez Lugín dejando claras las cosas<sup>15</sup>.

En todo caso, no se ve en esta película influencia ninguna por parte gubernamental a la hora de perfilar temas ideológicos. Sí que en cambio, podríamos pensar en que intenta reflejar la sociedad de su tiempo, a través de sus monumentos, sus tradiciones y festejos, con la clara intención de magnificar esa manera de entender la vida, propia del pueblo andaluz: religiosidad, alegría de vivir, gran importancia del sentimiento, y de modo quizá más discutible, total preeminencia del parecer del padre en todos y cada uno de los asuntos que afectan al núcleo familiar. En este sentido, sí que estos valores tradicionales, serían afirmados también por la manera de pensar que durante aquellos años dirigía el destino de España.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.333.

#### 4.5. *LA REVOLTOSA* (1925), DE FLORIÁN REY

##### 4.5.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Goya Film (Madrid).

**Productor:** Juan Figuera Vargas.

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de López Silva, Carlos Fernández Shaw, y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Laboratorio:** Atlántida (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** Agustín Espí.

**Estudios:** Atlántida (Madrid).

**Rodada en:** Madrid: San Antonio de la Florida, El Rastro, Los patios del Mesón de Paredes.

**Distribuidora:** Jaime Costa (Barcelona). Notario y Del Cerro (Madrid), en 1927.

**Intérpretes:** Josefina Tapias (Mari Pepa), Juan de Orduña (Felipe), José Moncayo (Candelas, el guardia urbano), Ceferino Barraión (Cándido, el sastre), Antonio Mata (Matías, el zapatero), Alfredo Hurtado “Pitusín” (el niño Chupitos, aprendiz de zapatero), Señora Delgado (Gorgonia).

**Metraje:** 1408,12 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Zarzuela. Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 13 de febrero de 1925. Cine Kursaal (Barcelona), el 7 de marzo de 1925, en prueba.

##### 4.5.2. Síntesis argumental

En una de las barriadas populares de Madrid viven Felipe y Mari Pepa. Los dos personajes, jóvenes y enamorados viven en el descuido propio de su humilde origen. Felipe querría ser periodista, pero Mari Pepa le anima a tener un trabajo de verdad y a

instancias suyas entrará como aprendiz de ebanista. Mientras tanto, Mari Pepa, desde que murió su madre, vive en casa del señor Matías, zapatero, donde también trabaja el simpático y pequeño aprendiz “Chupitos”. Felipe y Mari Pepa se quieren mucho, pero tienen un fuerte carácter y discuten con mucha frecuencia.

Un día, se festeja en el patio el bautizo del hijo de Tiberio, uno de los vecinos. El padrino de la criatura es el señor Candelas, guardia urbano y administrador de la finca. Es un día de gran fiesta donde se reúnen todos los vecinos, hasta los más veteranos, como Cándido, el sastre, y su esposa Gorgonia. Durante la celebración Felipe va bailando con unas y otras y eso molesta muchísimo a Mari Pepa. En otra ocasión, Felipe le falla en una cita. Finalmente la chica se cansa y decide cortar para siempre. Ahora ella le va a pagar con la misma moneda y de modo descarado se dedica a flirtear con todos los maridos del patio.

Tras estas actuaciones, poco a poco los rumores van corriendo hasta llegar a Felipe, que queda muy afectado. Lo malo es que también están afectadas todas las mujeres del patio, que deciden enviar al señor Candelas para que hable con Mari Pepa, pero incluso él queda impresionado por los encantos de la chica. Así pues, las esposas deciden pasar a la acción dirigidas por Gorgonia. Aprovechando la cercanía de la verbena, el aprendiz “Chupitos” irá concertando con todos los maridos una falsa cita con Mari Pepa a una hora determinada. Ellos no saben que es en el mismo sitio y con todos a la vez.

Mientras la emboscada se va preparando, Mari Pepa ve que Felipe anda con otras chicas. Ambos están muy dolidos y querrían recomenzar, pero por el orgullo que tienen ninguno da el primer paso, y se limitan a tener una conversación superficial, como si no pasara nada. Parece que se reconcilian de nuevo, pero inmediatamente se vuelven a pelear. Se diría que no tienen remedio.

Finalmente ha llegado el momento de la cita, a la que acuden los maridos sin saber que son seguidos a distancia por sus mujeres. Felipe cree que situación tan vergonzosa ha sido causada por Mari Pepa y decide encararse con los maridos. Pero en el momento más dramático, Gorgonia desvela la verdad de la conjura. Esto hace que

Felipe y Mari Pepa recapaciten, se sinceren, resuelvan sus diferencias y acaben uno en brazos del otro.

#### 4.5.3. El autor

Florián Rey, cuyo verdadero nombre era Antonio Martínez del Castillo (La Almunia de Doña Godina, 1894 – Alicante, 1962), se trasladó con su familia a Zaragoza a los cuatro años. Allí realiza sus estudios hasta entrar en 1909 en la facultad de derecho. Sin embargo abandona pronto la carrera y se pone a trabajar en la redacción del diario local *La Crónica de Aragón*, dirigido por García Mercadal. Ese mismo año, viaja a Madrid con su hermano Rafael y consigue un puesto como redactor en *La Revista Financiera*, con sede en la calle de San Agustín.

En 1915 tendrá que hacer el servicio militar en Marruecos y se licenciará en 1918 como sargento de Ingenieros y Telegrafista. Vuelve a Zaragoza, tras la muerte de sus padres y comienza a trabajar en el *Diario de Avisos*, de la ciudad, mientras que también enviaba artículos al diario madrileño *La Correspondencia de España*. Es a partir de aquí que comienza a firmar sus artículos con el pseudónimo de Florián Rey, que le parecía que era un nombre que sonaba bien en todos los idiomas.

Una huelga de tipógrafos le hace volver a Madrid y ahí se gesta el trascendental cambio en su carrera profesional. Por casualidad conoció a un italiano que trabajaba en el mundo del cine, el cual le ofreció trabajo como actor. Finalmente no llegó a ir a Italia, aunque ya tenía el pasaje para Milán, porque por aquellos días la situación era inestable en aquel país. Al comentarle el asunto a Jacinto Benavente, éste le dio una tarjeta para ir a ver a José Buchs y tras su entrevista con él fue escogido protagonista de la película *La inaccesible* (1920), y un año más tarde comienza a trabajar en el teatro de la mano de la compañía del Teatro Eslava con Gregorio Martínez Sierra. Allí se presenta al público en 1922 junto con Catalina Bárcena con la obra de Arniches *La maña de la mañica*. Poco después pasará a la compañía del Teatro de la Princesa y también rueda otros films como actor: *Víctima del odio* (1921) y la versión muda de *La verbena de la Paloma* (1921), de José Buchs, así como *La señorita inútil* (1921) o *Alma rifeña* (1922) y más adelante *Maruxa* de Henry Vorina, a la que seguirá *La Casa de la Troya* dirigida por

Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega. También hizo, antes de esta película, dos temporadas de teatro con la compañía de Carmen Moragas<sup>16</sup>.

Será en el año 1924 en el que rueda su última película como actor y pasa a la dirección con *La revoltosa*, adaptación de la zarzuela del mismo título cuyo libreto era de José López Silva y Carlos Fernández Shaw. Con ella logra mucho éxito. En los siguientes años dirigirá muchas películas caracterizadas por el tipismo, entre ellas *Gigantes y cabezudos*. Le gusta mucho el tema regionalista y lo va explotando en sus diferentes variantes: ambiente castellano, aragonés o andaluz. En general adapta sainetes, comedias y zarzuelas. Se puede destacar de su filmografía *La chavala* de Carlos Arniches, *El lazarillo de Tormes* y *Los chicos de la escuela*. Todas ellas son de 1925 y trabajando como director artístico de la productora Atlántida. También para la misma productora, que quebró al año siguiente, hizo *El cura de la aldea* (1926). Ya como independiente rodó *El pilluelo de Madrid* (1926) y *Águilas de acero o los misterios de Tánger* (1927)<sup>17</sup>.

En el año 1927, rodando *La hermana San Sulpicio*, da a conocer al mundo a Imperio Argentina que tenía tan solo 16 años. La versión sonora la harán también juntos en 1934. Con ella tendrá un romance que se alargará unos años. En 1930 triunfará con *La aldea maldita*, en el difícil momento de la transición hacia el cine sonoro. Para muchos es considerada la obra cumbre del cine mudo español. Escribió el guión en seis días y la realización fue también muy rápida. Recibió dinero para sonorizar la película en París con un fondo musical de su hermano Rafael. Fue estrenada en la Sala Pleyel de la capital francesa, con un gran éxito, dado que estuvo en cartel más de un año. Florián estaba casado con la actriz Pilar Torres, una de las intérpretes de *La aldea maldita*, pero volvió a casarse con Imperio Argentina, esta vez por lo civil, aprovechando la Ley de Divorcio aprobada por el gobierno republicano.

Tiempo más tarde firmará un contrato con los estudios *Paramount* en su sede de *Joinville*, con un sueldo de 200 francos que iría aumentando hasta los 700. También colaborará con la *United Artists* escribiendo subtítulos con otro ventajoso contrato.

---

<sup>16</sup> Florentino Soria et al., *Redescubrimiento de Florián Rey*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1963, pp. 10-15.

<sup>17</sup> Marta García Carrión, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, p.81.

Durante toda su trayectoria siempre pensó que tenía que plasmar la españolidad en sus películas. Durante los años veinte y treinta tenía clara la idea de que era necesario promover un cine nacional que contrarrestara la idea de España que traían filmes extranjeros. En una ocasión dijo:

“Yo creo firmemente que sin cinematografía no hay nación. En la actualidad, el cinematógrafo es el medio más eficaz para la expresión nacional. Por ello todos los estados se han preocupado de fomentarlo y favorecerlo, dándole unas características propias”<sup>18</sup>.

De hecho pensaba, recién acabada la década de los veinte, que los poderes públicos había hecho bien poco para promocionar el cine español : “se estrelló contra la indiferencia de los que estaban obligados a ver en ella una finalidad patriótica y cultural”<sup>19</sup>. Esto da pistas para reconocer el valor que desde el gobierno de la Dictadura se daba al cine por aquel entonces.

En 1933 regresa a España y vuelve a ponerse detrás de la cámara con *Sierra de Ronda*, para abordar el tema del bandolerismo andaluz. Durante la etapa republicana dirigirá algunas de sus obras maestras para la productora *Cifesa*, como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936) interpretadas por Imperio Argentina, pero con el inicio de la guerra civil la trayectoria se cortó en seco. Florián e Imperio se trasladaron a Berlín, siendo recibidos por Hitler y Goebbels. Allí hizo dos cintas más: *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939) con la misma protagonista, aunque allí se acabó el idilio entre ambos. De hecho estas cintas en la Alemania hitleriana les marcaron de cara a su trayectoria posterior.

A su vuelta, retoma su cine en la nueva época que se está viviendo en España. De todos modos, aunque de ideales conservadores, no se siente franquista lo que le convierte en un inadaptado. Realizará un buen número de películas entre 1939 y 1956, pero nunca se acabó de acostumbrar a la nueva situación y al cine que se veía obligado a hacer, por lo que solo unas pocas de ellas serán obras de mérito. Quizá en ese declive

---

<sup>18</sup> Respuesta a la encuesta realizada por R. Marquina: “¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica nacional?”, *La Pantalla*, 14.04.29, recogido en Marta García Carrión, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>19</sup> “En defensa de las películas españolas”, *El Sol*, 30.03.30, artículo recogido en Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, p.360.

influye también el fin de su relación con Imperio Argentina, la presencia de la censura y los nuevos estilos de producción en la España de los años 40 y 50. Como dice Marta García Carrión: “Florián Rey perdió, con mayor o menor razón, el favor que en general le había dispensado la crítica, y no gozó tampoco del apoyo oficial del régimen, aunque simpatizase con él”<sup>20</sup>. Acaba retirándose en 1956 y decide regentar un mesón en Alicante. Tras una penosa enfermedad muere en 1962 arruinado y bastante olvidado de todos, cosa que seguirá sucediendo durante unos cuantos años más.

Fue uno de los directores más prolíficos de su generación, solo superado por José Buchs. Autodidacta como tantos otros de aquella época, además de dirigir, trabajó como actor, supervisor técnico, director artístico y fue guionista de casi todas sus películas. Sin duda, junto con Benito Perojo, son considerados maestros del cine español.

#### 4.5.4. La obra en su contexto

*La Revoltosa* será la primera película dirigida por Florián Rey. Poco tiempo antes, al acabar el rodaje de *La casa de la Troya* (1925), Florián Rey se asocia con Juan de Orduña, con el que ha compartido cartel en el film y con Juan Figuera para fundar la productora Goya Films. Tienen en la cabeza llevar al cine la zarzuela *La revoltosa*, de José López Silva, Carlos Fernández Shaw y el maestro Ruperto Chapí. Cuentan con la ventaja de que Fernández Shaw es primo carnal de Juan de Orduña y por ello consiguen obtener los derechos de la obra en muy buenas condiciones económicas.

A pesar de que es su estreno en la realización, Florián Rey marca enseguida su sello personal de diversos modos. Modifica un poco el argumento para dar más importancia a la pareja protagonista, introduce detalles costumbristas y busca un realismo que le permite superar de modo meritorio lo escaso del presupuesto, calculado en unas doce mil pesetas (aunque García Fernández dice que fueron 15.000 pesetas<sup>21</sup>).

---

<sup>20</sup> Marta García Carrión, *Op. cit.*, p.87.

<sup>21</sup> Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.109.

Se filma en lugares muy típicos, como San Antonio de la Florida, el Rastro de Madrid, los patios de Mesón de Paredes.

Las mismas dificultades pecuniarias hacen que el equipo realizador no disponga de laboratorios ni de estudios. Por ello, y aprovechando el abandono de las instalaciones de la casa Atlántida, se pondrán a trabajar allí de modo clandestino, tras haber sobornado al conserje con 25 pesetas diarias. También contarán con la ayuda de un carpintero para la construcción de los decorados de cara a la filmación de los interiores. Todas estas circunstancias harán que el filme esté acabado en un plazo de tan solo 15 días<sup>22</sup>.

En el reparto destacarán Josefina Tapias, primera actriz del Teatro Fontalba de Madrid, José Moncayo, Antonio Mata, el niño “Pitusín” y Juan de Orduña, que dada las circunstancias, no es extraño que se reserve el papel principal que además supuso su salto a la fama como unos de los galanes más populares del momento<sup>23</sup>.

El estreno tendrá lugar en el Teatro Cervantes de Madrid el 13 de febrero de 1925, con muy buena recepción entre el público y una recaudación que es diez veces el precio que costó la película. Por ese éxito, la película será adquirida por una productora británica para ser exhibida en Inglaterra, Estados Unidos y Alemania.

Lo más anecdótico de la situación es que Florián Rey se convertirá al final en el nuevo director artístico de la casa Atlántida, porque cuando fueron descubiertas sus actividades clandestinas, la editora, que estaba a punto de desaparecer, vio en él una tabla de salvación, y en vez de denunciarle, le contrataron<sup>24</sup>. El trato fue de 2.000 pesetas mensuales y el 18% de los beneficios.

---

<sup>22</sup> Domingo Fernández Barreira, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968, pp.30-31.

<sup>23</sup> Rafael Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila ediciones, 2014, pp.80-81.

<sup>24</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 284-285.

#### 4.5.5. Valoración crítica

La película es una más de las muchas adaptaciones literarias que se hacen en estos años. Los créditos iniciales de la película lo justifican diciendo que los barrios bajos de Madrid han pasado a la literatura y al teatro a través de diversos escritores enamorados de las pintorescas costumbres y del peculiar modo de expresarse del pueblo: primero Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega, y ahora José López Silva y Carlos Fernández Shaw. Es sin duda el momento de la eclosión del género de la zarzuela en el cine.

Como dice Vicente J. Benet, esta película es un caso claro de adaptación al cine español del molde del estilo cinematográfico internacional. Se entiende esto último como una síntesis de las distintas propuestas estilísticas del momento bajo el dominio de Hollywood. Durante estos años el cine americano tiene muchísima fuerza y condiciona y fagocita en muchos casos aspectos de corrientes distintas, ya sea desde el punto de vista de las vanguardias, o del de las tradiciones de cine más local<sup>25</sup>. Se puede observar en diferentes momentos como se ajusta a los modelos de construcción narrativa de este estilo con unos rasgos inexistentes en el sainete original: la definición de los personajes (especialmente el de Mari Pepa) tiene un tratamiento totalmente filmico; introduce una densidad temporal que hace posible el despliegue de la narración en el transcurso de varios años mediante el uso de las elipsis; un cierto grado de comicidad derivado del *slapstick*; la similitud entre algunos personajes del filme con otros de Hollywood (“Chupitos” interpretado por Alfredito Hurtado como remedo de Jackie Coogan, protagonista del *El chico* [1921], de Charles Chaplin)<sup>26</sup>. Son todos ellos procesos narrativos perfectamente ajustados a las convenciones cinematográficas del momento, que no quitan protagonismo al director como dueño de esa planificación.

En cuanto a la cuestión que es objeto de estudio en nuestro trabajo, podemos aseverar que es una buena fotografía de la sociedad del momento, en cuanto que muchas de sus escenas, debido también a su escasez presupuestaria, son de un gran realismo puesto que son de la misma calle sin más. Una sociedad pobre en su mayoría, pero a la

---

<sup>25</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, pp. 65-66.

<sup>26</sup> *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 68.

vez con muestras de gran alegría y desenfado a pesar de las difíciles problemáticas del momento y muy volcada en sus fiestas y tradiciones. Probablemente la propia composición filmica hace que represente más la realidad el filme que el libro original del que deriva.

En cambio se hace muy difícil ver en este caso un posible afán de influir a través de la película en los modos de ser de los espectadores, ni por parte del realizador, ni mucho menos por parte del poder establecido. En este sentido, la película es simple. Nos cuenta una historia con unos personajes, usa un relato que ha sido exitoso en su versión sainetesca, elabora los planos atendiendo a los parámetros del cine mayoritario del momento que busca ante todo la distracción del público mediante un argumento capaz de tocar las fibras del corazón humano y nada más.

#### 4.6. *LA BEJARANA* (1925), DE EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN

##### 4.6.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Producciones Ardavín (Madrid).

**Productor:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Director:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Eusebio Fernández Ardavín y los maestros Emilio Serrano y Francisco Alonso.

**Guión:** Eusebio Fernández Ardavín, Luis Fernández Ardavín.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Laboratorio:** Ardavín (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Estudios:** Atlántida (Madrid).

**Rodada en:** Béjar, Candelario, La Alberca, Las Batuecas, Sierra de la Peña de Francia (Salamanca), Serranía de Gredos (Cáceres, Ávila). El Castañar, Valdesanguil.

**Distribuidora:** Notario y Del Cerro (Madrid), para zona centro. Procine S.A. (Barcelona), para Catalunya, Aragón y Baleares.

**Intérpretes:** Celia Escudero (Luz María “La Bejarana”), José Nieto (José Luis), Dolores Moreno (Ana), “Taquinino” (Blasillo), Maria Luz Callejo (Inesilla), Modesto Rivas (Pedro Rico), Luis González “Don Lince” (Estéban), Antonio Mata (Sargento Jarama), Ángel del Río (Juan), Luis Comendador.

**Metraje:** 2508 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española, 1152 mts. Incompleta).

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 27 de enero de 1926, en prueba. Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 3 de abril de 1926. Capitol (Barcelona), en enero de 1927, en prueba. Pathé Cinema (Barcelona), el 30 de septiembre de 1927.

#### 4.6.2. Síntesis argumental

En la ciudad salmantina de Béjar, Juan es llamado a filas para luchar en la guerra de Marruecos. El gran problema es que su amada Ana está apenadísima, no solo porque vaya a la guerra, sino porque le había entregado su honra y tendrá que cuidar sola de su hijo. Poco más tarde, se organiza en la ciudad una gran fiesta de despedida en honor de los quintos, pero Ana, que está tristísima, no tiene ninguna intención de ir, a pesar de que la buena de Inesilla, hilandera como Ana, la intenta convencer.

El día de la fiesta, entre la sangría y las loas a la Virgen del Castañar, otro de los jóvenes de Béjar, José Luis, intenta por todos los medios estar junto a María Luz, a la que quiere, pero el padre de la chica no lo quiere por pretendiente porque tiene para ellas planes mejores con Don Esteban, el hombre más rico del pueblo. Así que José Luis es expulsado de la alquería y decide echarse al monte.

Pasado un año, llega la noticia de la muerte de Juan en la guerra. Mientras tanto, Ana está cuidando como puede a su hijo. Por su parte María Luz, que no quiere saber nada con Don Estéban y de hecho le rechaza abiertamente, hace unas exigentes promesas religiosas y se recluye en su casa. Sin embargo, se sigue viendo a escondidas con José Luis.

Mientras tanto, Ana desfallece y va quedándose sin fuerzas para continuar viviendo. María Luz e Inesilla intentan reanimarla de todos los modos posibles. A pesar de su estado melancólico, Ana, sabedora del amor de su amiga por José Luis, le sugiere a María Luz que no haga tonterías.

Meses después, Inesilla es muy feliz con los gemelos que tiene tras su matrimonio con Blas, otro de los chicos de la ciudad. En uno de los encuentros que tienen María Luz y José Luis, éste le propone que se vayan juntos y ella de entrada acepta. Pero al poco tiempo Ana muere y María Luz comienza a vacilar. La clave está en la copla que constantemente le ronda por la cabeza: *No des a nadie tu honra, que aquel a quien se la entregas, hasta siempre sin querer, a veces, para siempre se la lleva.*

Finalmente decide no escapar con su amado, pero volviendo a su casa, es raptada por Don Esteban. Sin embargo José Luis, oyendo sus gritos, llega a tiempo de liberarla. Al poco rato llega también Don Pedro, su padre, y la otra gente que venía de la romería. Vista la situación, el padre recapacita y ve que quién realmente se merece el amor de su hija es José Luis, así que le concede permiso para casarse con ella, con una llamada clara a la paciencia y a hacer bien las cosas, sin apresuramientos de los que uno se pueda luego arrepentir.

#### 4.6.3. El autor

Eusebio Fernández Ardavín (Madrid, 1898 – Albacete, 1965), nace en una familia con clara vocación artística. Su hermano mayor, Luis, será dramaturgo, poeta del Modernismo, periodista y guionista cinematográfico. Quizá llevado por ese ambiente, abandona los estudios que estaba haciendo de ingeniería industrial y decide dedicarse al tema que más le gusta: el cine.

A comienzos de 1917 ya realiza algunos cortos experimentales con la colaboración de su amigo Armando Pou, cameraman, y de la actriz Victoria Pinillos (*Un cruce telefónico*, *La leyenda del cementerio*, *Ensueños*). Más tarde filmará algunos reportajes en distintas ferias y algunos ensayos, como *El aventurero misterioso* (1918).

El reconocimiento artístico le llegará unos años más tarde con su excelente documental *Una boda en Castilla* (1924). Poco más tarde acabará su primer largometraje, *Del Rastro a la Castellana* (1925)<sup>27</sup>. Tras llevar a la pantalla la obra que estamos analizando, seguirá realizando muchas más películas, tanto en los últimos años de la Dictadura como durante la República y el franquismo.

Es considerado como uno de los pioneros, tanto del cine mudo como del sonoro, y no rehuía la experimentación dentro del cine, en algunos casos con notable éxito. También fue productor, guionista e incluso actor. Finalmente murió en Albacete en 1965, cinco años después de la realización de su última película *Compadece al*

---

<sup>27</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, p. 322.

*delincuente* (1960). El cineasta Rafael Gil le dedicó una monografía el año de su fallecimiento: *Recuerdo y presencia de Eusebio F. Ardavín* (San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 1965). Su sobrino fue el también director de cine César Ardavín.

#### 4.6.4. La obra en su contexto

Sin duda, el bienio 1925-1926 es de febril actividad en lo que se refiere a la producción cinematográfica española. Eusebio Fernández Ardavín participa de esta situación adaptando al cine una zarzuela escrita por su propio hermano Luis, con música de los maestros Alonso y Serrano. El argumento es una simple y llana historia de amor, y para ello confía la fotografía a su amigo y colaborador Armando Pou. Los actores contratados para el film hacen un muy buen papel, desde Celia Escudero como protagonista (Luz María, *La Bejarana*) y José Nieto como galán (José Luis), que augura una prometedora carrera, hasta la simpática y desbordante Maria Luz Callejo (*Inesilla*).

No cabe duda que la película es muy fiel al referente musical y realza todos los discursos de tipo moral que en la zarzuela ya están presentes. Todo esto se analizará después al hacer la valoración crítica del filme.

Los exteriores de la película son de Béjar y otros atractivos paisajes de la provincia de Salamanca o Ávila que Ardavín intentará integrar en la historia. Las escenas corales que representan distintas fiestas regionales están bien realizadas.

Para el momento del estreno en Madrid, Ardavín contrató unos coros que interpretaron una selección de las canciones de la zarzuela original. La película llenó la sala durante un mes entero con un precio muy poco popular de seis pesetas la butaca. Sin duda, esta buena repercusión popular fue una buena inyección económica para *Producciones Ardavín*<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 322-323.

#### 4.6.5. Valoración crítica

Seguramente *La Bejarana* es una de las películas que de modo más claro muestra todos los ideales de lo que en aquel tiempo era considerado como prototipo de lo español. Por una parte se da una enorme importancia filmica a las celebraciones y festividades, rodeadas de folclore, devoción y diversión a partes iguales. De hecho, y en esto están de acuerdo los especialistas, a propósito, el filme tiene un marcado tono documental (en el que el autor tiene ya buenas experiencias anteriores). Lo curioso del tema es que siendo una película rodada en tierras salmantinas, todo el folclore tiene un marcado acento andaluz. Esto es así, como ya se ha explicado en el capítulo 3, porque en un momento en el que lo español es buscado a través de lo regional, parece que es el andalucismo el que se sobrepondrá a otros elementos culturales. También se hace gala de ese españolismo cuando se resalta la superioridad moral de los paisanos de Castilla: “*El valor de nuestro honor, aún siendo cosa sencilla, no lo comprende cualquiera que no haya nacido aquí*”.

Por otro lado, los valores marciales de la patria también están claramente marcados. La heroicidad en estos momentos estará representada por todos aquellos que dejarán su sangre en la guerra de Marruecos. De alguna manera toda esta visión confluye en un orgullo de raza que no es ajeno al movimiento fascista que desde unos pocos años antes de la realización de la película está marcando tendencia en Italia y en otros países de Europa.

A estos dos habrá que añadir un tercer punto esencial, que será el factor religioso que aparte de describirse a través de la profunda religiosidad de las gentes, también aparece en las consideraciones morales que van surgiendo en el filme en relación a la honra femenina española. Se dice de las mujeres españolas del lugar y del momento de la película que “*donde las vírgenes parecen mujeres y las mujeres asemejan a vírgenes de altar*”<sup>29</sup>. Ya ha salido antes una cita en la que se insiste en la necesidad de cuidar la virginidad hasta el matrimonio.

---

<sup>29</sup> José Luis Navarrete Cardero, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Quiasmo editorial, 2009, pp. 127-129.

Con todos estos ingredientes ya tenemos de modo visual encarnados los elementos principales del ideario político del momento (ejército, orgullo de raza, folclore patrio, religiosidad). Aunque nada mueve a pensar que los ideales representados en la película hayan sido impuestos desde arriba, sin embargo viendo *La Bejarana*, se puede comprobar hasta qué punto es el cine un elemento importante para imprimir en el público unos determinados ideales.

#### 4.7. *CABRITA QUE TIRA AL MONTE* (1925), DE FERNANDO DELGADO

##### 4.7.1. Ficha técnico-artística

**Productor:** Santiago Solo de Zaldívar (Madrid).

**Director:** Fernando Delgado.

**Ayudante de dirección:** Ignacio Caro.

**Argumento:** Según la comedia teatral homónima de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Rótulos:** Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Vestuario:** Vázquez Hermanos (Madrid).

**Estudios:** Madrid Film (Madrid).

**Rodada en:** Madrid. Sevilla. Interiores en el Cabaret Lido (en el sótano del Teatro Alcázar de Madrid).

**Distribuidora:** Film Linares (Madrid). Exclusivas Castelló (Cartagena), para zona Levante.

**Intérpretes:** Consuelo Reyes (Gloria), Consuelo Quijano (Remedios), María Comendador (Amparo), Elena Salvador (Peregrina), Ángela Ibáñez (Doña Martiniana), Manuel Soriano (Fernando), José Montenegro (“Corbata”), Alfredo Domus (Luis Venegas), Emilio Santiago (Pablo Herce), José Ballester (Julito), José Argüelles (prestamista), Víctor Pastor (el padre), Soledad Miralles (Matilde), Francisco Pereda (inglés 1º), Antonio Alber (inglés 2º), Julia Cerdá.

**Metraje:** 1666 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Comedia rural en dos jornadas y ocho partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 22 de abril de 1926.

#### 4.7.2. Síntesis argumental

Fernando siempre ha querido ser pintor, aunque vive humildemente en Sevilla con su madre, Amparo, sin demasiado trabajo. Una bella chica sevillana, Gloria, atrae la atención de Fernando, que le pide que le permita pintar un retrato suyo. Una vez que ésta ha accedido, a medida que va posando, se va fraguando una relación de noviazgo entre los dos, aunque a la madre de Fernando no le hace demasiada gracia. Al poco tiempo, Fernando vende su primer cuadro y espera que la racha continúe de modo que pueda casarse con Gloria.

En estas aparece el rico Luis Venegas, que junto a su compañero de correrías Pablo Herce, conoce a Gloria. Luis queda prendado rápidamente de Gloria y como acostumbra a hacer, busca la manera de conquistarla rápidamente. Sin ningún escrúpulo, utiliza para este fin a “Corbata”, un pícaro que vive de engañar a los turistas que visitan Sevilla. Gloria, que siempre ha sido muy inquieta y poco razonable queda cegada por las riquezas que se la prometen y abandona a Fernando marchándose a Madrid con Luis.

Fernando queda muy chafado, pero gracias a los mimos de su madre y a las atenciones de Remedios (hija de Peregrina, una inquilina de Amparo) va poco a poco superando la situación. Con el tiempo, Fernando y Remedios se van enamorando, a la vez que las cosas le comienzan a ir mejor y monta un estudio que irá costeando con la venta de los cuadros.

Mientras tanto en Madrid, Luis se ha cansado ya de Gloria y busca nuevas experiencias. Para poder quitarse de encima a la chica, elabora una canallesca operación con la ayuda de su amigo Pablo. En un momento que ambos han convenido, Luis llega a su casa y descubre a Pablo en una actitud inequívocamente “cariñosa” con Gloria. Luis aparenta una gran decepción y decide romper con Gloria.

Gloria vuelve apesadumbrada a Sevilla y pide a Fernando que vuelva con ella. A pesar de los consejos de su madre, Fernando no puede dejarla de lado y la acomoda en un piso de alquiler como amante. Sin embargo, al poco tiempo, Gloria vuelve a añorar los tiempos pasados de lujo y refinamiento, e incluso llega a flirtear con Julito, su vecino de abajo, tímido chico que está estudiando para entrar en el seminario. Julito

queda totalmente trastocado y toma la alocada decisión de robar los ahorros de su tía, con la que vive para después huir con Gloria.

Pasados unos cuantos meses, Fernando y Remedios ya casados, están visitando Madrid y en un momento dado les parece reconocer a Gloria en una chica de alterne que está manteniendo un diálogo con un cliente.

#### 4.7.3. El autor

Fernando Delgado (Madrid, 1891-1950) comenzó su carrera en el mundo del cine como actor a los veinte años y la mantuvo hasta 1921. Un par de años antes, ya hizo incursiones en el terreno del guión y de la dirección con *La Madona de las rosas* (1919), codirigida con el dramaturgo Jacinto Benavente. A partir de aquí inicia una carrera cinematográfica que le llevará a ser uno de los más notables directores de la época muda del cine español.

Cinco años después, dirigirá en solitario *Los granujas* (1924), y al año siguiente *Ruta gloriosa* (1925), película de tema bélico que sin tener demasiada trascendencia tuvo cierto éxito, lo cual le predispuso para lo que serían sus trabajos mayores. Tras ser ayudante de dirección de Alejandro Pérez Lugín en *Currito de la Cruz* (1925), dirige la película que estamos analizando. Luego vendrá *Las de Méndez* (1927), probablemente su mejor película, intento de cine social nacional a partir de un argumento propio. Un poco más tarde rodará *Viva Madrid, que es mi pueblo* (1929), sainete de altos vuelos en torno a la fiesta taurina, de casi tres horas de duración. Estas dos últimas están desaparecidas.

A la vez que filma sus más importantes producciones, llama la atención su cortometraje a medias entre el documental y la ficción *La terrible lección* (1927), de tema médico y dirigido al estudio del problema de las enfermedades venéreas. Nunca llegó a ser estrenado en circuitos comerciales debido a la sordidez del tema que trata. Del resto de su producción cinematográfica en el periodo mudo, solo nos quedan referencias historiográficas.

Ya en la etapa del cine sonoro, sus contribuciones tuvieron menos relevancia, centrándose en un cine comercial en su vertiente más convencional. Seguramente la más reseñable de todas sus películas de esta última época será la nueva versión de *Currito de la Cruz* (1936). Tras más de una docena de títulos sonoros, entre largometrajes y documentales, filmará por última vez en 1947, para morir tres años después en la ciudad de Madrid. Su hijo Luis María Delgado seguirá sus pasos como director y guionista hasta su fallecimiento en 2007.

#### 4.7.4. La obra en su contexto

Fernando Delgado queda gratamente sorprendido del éxito que tiene su película *La ruta gloriosa* (1925) y eso le anima a seguir trabajando. Llega a un acuerdo con Santiago Soto de Zaldívar para llevar a la pantalla una obra de teatro que era muy popular en aquel tiempo: *Cabrera que tira al monte* de los hermanos Álvarez Quintero. Con un modesto presupuesto (entre 45.000 y 70.000 pesetas, según los autores), y gracias a un metódico y constante trabajo, logra un film ambicioso y con aires de gran producción. También es verdad que cuenta para ello con muy buenos profesionales como Agustín Macasoli en la fotografía y Jose María Torres con los decorados.

El papel de protagonista lo tendrá la cupletista Consuelo Reyes, bastante convincente en su papel de Gloria. María Comendador y José Montenegro (matrimonio en la vida real) también forman parte del reparto. La película cuenta con muchos exteriores de Madrid y Sevilla y con unos interiores del cabaret Lido, en los sótanos del Teatro Alcázar de Madrid, que darán a la producción un aire cosmopolita.

Al acabar la película el editor madrileño Abelardo Linares, dueño de la Film Linares, adquiere el negativo de la película a un buen precio y pasará a figurar desde entonces en los carteles como productora. Con la coloración adecuada, el film será estrenado en el Teatro Cervantes de Madrid el 26 de abril de 1926. La crítica será muy favorable y la considerará una de las cintas españolas mejor realizadas hasta esa fecha<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 324-326.

#### 4.7.5. Valoración crítica

Llama la atención en esta película lo moderno de su planteamiento. Así como la mayoría de las producciones de la época muda tienen unos argumentos bastante prototípicos, la que nos ocupa, por fidelidad al libreto teatral, nos muestra una situación a la que ahora estamos más acostumbrados: la gran libertad de decisión de la mujer. No era normal que en aquellos años, una chica pudiera tomar esas determinaciones, que desgraciadamente la llevan a un final muy triste. Podría pensarse que fuera algo buscado a propósito, en el sentido de que cuando una mujer decide por sí misma, sin contar con los buenos consejos de sus padres, decide mal, pero no hay ningún argumento para mantener esta hipótesis. Lo que sí es cierto es que tampoco se muestra una situación inversa en la que Gloria sea capaz de llegar libremente a decisiones que no la perjudiquen. Podemos decir que siempre se equivoca, lo cual da explicación al título del filme.

En todo caso, podemos ver que Fernando, tampoco es que obedezca en todo a su madre, que siempre guiada por el sentido común, ve de lejos los pasos que está siguiendo su hijo y le aconseja lo mejor que puede. De modo indirecto se puede encontrar aquí un homenaje a la familia. Fernando tiene en su madre a una excelente consejera, mientras que Gloria se estrella entre otras cosas porque no tiene a nadie que la pueda ayudar. No aparece nadie de su entorno que esté dispuesta a asesorarla en sus poco meditadas decisiones. Esto es coherente con el planteamiento que en esta época se tiene de la familia. Ciertamente en el momento en el que se hace la película, la familia tiene para la clase dirigente y para la mayoría de la sociedad, un papel capital, como educadora y como base en la que uno siempre puede ir a repostar.

No es su punto más fuerte el acierto en los rótulos, que como pasaba en otras películas de la época, pecan de un exceso de lenguaje popular e incluso de incorrecciones gramaticales que no ayudan a dar seriedad al producto final. En este sentido, el cine aún no es consciente en los años veinte de la gran influencia que puede ejercer en el público desde todos los puntos de vista, y también el didáctico.

También es algo simplona la visión que da del pobre aspirante a seminarista, que aunque en esos años podía ser real en algunos casos, no responde a lo que en esencia

supone una persona que pretende discernir una vocación sacerdotal. Más bien nos muestra a un pobre chico, tímido y algo reprimido, cuya única salida ante un futuro en el seminario casi forzado por su autoritaria tía es huir con Gloria con un dinero robado a un destino que no presagia nada bueno. Por el final de la película podemos elucubrar que Julito ha quedado en muy mala situación.

Para concluir, ya que no hay en el filme referencias de tipo político o que hagan alusión a los problemas del momento, ya sean sociales, militares, de tipo nacionalista, etc., se puede decir que la única propuesta que valdría defender como de intento de influencia en la sociedad sería la de que vale la pena pensar las decisiones antes de tomarlas, puesto que en caso contrario los resultados suelen ser muy negativos, para el que las toma y para terceros. Dejarse llevar por los impulsos, no es sinónimo de espontaneidad sino de irracionalidad. Eso sí, más que en ejemplos positivos, el filme se basa en situaciones negativas, por lo que la sensación final al ver la película es de una cierta falta de esperanza (Luis, el canalla, sigue sus tropelías con la ayuda de Pablo, Julito queda compuesto y sin novia y Gloria entra en un circuito cuya salida es muy difícil).

#### 4.8. *GIGANTES Y CABEZUDOS* (1925), DE FLORIÁN REY

##### 4.8.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Productor:** Ignacio Bauer.

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Miguel Echegaray y el maestro Manuel Fernández Caballero.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Laboratorio:** Atlántida (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** Antonio Molinete.

**Estudios:** Atlántida (Madrid).

**Rodada en:** Zaragoza. La Almunia de Doña Godina, Calatayud, Ricla, Cariñena (Zaragoza).

**Distribuidora:** Antonio Armenta (Madrid), para la zona centro. Exclusivas F. Trián (Barcelona), para Catalunya, Aragón y Baleares.

**Intérpretes:** Carmen Viance (Pilar), José Nieto (Jesús Guerrero), Marina Torres (Señora Antonia), Guillermo Muñoz (Sargento Bonilla), Francisco Martí (Don Isidro, el carnicero), José María Jimeno (Pascualico), Antonio Mata (Timoteo), Luis Vela del Castillo “Velcasty” (Roque), Agripina Ortega (Madre de Jesús), Flores (Galán), Manuel Alares, Miguel Fleta; con la intervención del diestro Braulio Lausín “Gitanillo de Ricla” en una corrida tomada al natural.

**Metraje:** 2116 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Zarzuela. Comedia en dos jornadas y ocho partes.

**Fecha y lugar de estreno:** En Zaragoza, el 1 de marzo de 1926. En Madrid, el 1 de marzo de 1926, en pase privado. Real Cinema (Madrid), el 8 de marzo de 1926. Teatro Tivoli (Barcelona), el 4 de marzo de 1927.

#### 4.8.2. Síntesis argumental

Jesús es un buen chico de Riela, pueblo de la ribera del Jalón, a finales del siglo XIX. Al igual que Roque, otro chico del pueblo, pretende a Pilar, pero no sabe como manifestarle su amor. Le gustaría rondarla, pero no tiene guitarra para hacerlo. Roque le ofrece la suya, pero Jesús no la acepta. Su madre, dispuesta a todo, empeña unas joyas para poder conseguirle la guitarra a su hijo.

Tras muchas dudas y faltas de valor, finalmente Jesús le declara su amor a Pilar, que parece corresponder al mismo. Sin embargo en una de las rondas a la chica coincide con Roque y acaban peleándose los dos.

En plenas fiestas del pueblo, reclaman a Jesús para ser reclutado en el ejército para la guerra de Cuba. Es evidente que la contradicción es muy grande, pero él la afronta con grandeza de ánimo. Al poco tiempo se despiden Jesús y Pilar como si ya no se volvieran a ver nunca más, pero Pilar está dispuesta a esperar lo que haga falta. Jesús pasará por el Pilar antes de irse, para implorar protección ante la Virgen. Lo mismo hará Pilar poco después, decidiendo ir descalza en un duro viaje penitencial de cuatro días pidiendo por su amado.

En Zaragoza dos vecinos del lugar, Isidro y Antonia se disputan a Pilar, muy apreciada por ambos, para que les sirva en sus respectivas casas. Finalmente Pilar decide hacerlo con los dos, pues no sabe decirle que no a ninguno.

Pasado el tiempo, el sargento Bonilla, puede dar noticias de Jesús, pero no lo hace puesto que también pretende a Pilar y decide engañarla diciéndole que ya se ha casado allí con otra. Aún así, ella decide seguir esperando. Incluso recibe una carta que no puede leer, puesto que no sabe hacerlo, cosa que aprovecha Bonilla para perfilar el engaño. Pero gracias a Pascualico “el feo”, Pilar conoce la verdad.

Mientras tanto la vida sigue. Se produce una incómoda subida de impuestos que produce una auténtica rebelión capitaneada por las chicas del lugar. Acaban manteando y pegando a Don Timoteo, representante de la autoridad, ante la perplejidad de dos

guardias, que visto el cariz de los acontecimientos deciden huir. Tras este suceso, Don Timoteo decide colgar el uniforme y dedicarse a la pesca, faena bastante más tranquila.

Finalmente acaba la guerra, con la consabida derrota de las tropas españolas. Jesús finalmente puede volver. Por ese entonces se están celebrando las fiestas de Zaragoza, donde está Pilar. El sargento Bonilla le comunica a Jesús que Pilar no le espera y que ya se ha casado e intenta alejarlo de ella llevándole a Ricla. Aquí aparece de nuevo el personaje de Pascualico “el feo”, que le dice lo que está sucediendo. El propio sargento Bonilla recapacita y va a buscarle propiciando el reencuentro de los dos, que ya no tienen ningún obstáculo para mostrarse su amor.

#### 4.8.3. El autor

Ya hemos hablado de Florián Rey en el capítulo dedicado a su primera película, *La revoltosa* (1925).

#### 4.8.4 La obra en su contexto

Poco tiempo antes de su rodaje se había estrenado con gran éxito *Nobleza baturra*, de Juan Vilá Vilamala y Joaquín Dicenta. Es por ello que Arturo Serrano, empresario del Teatro Infanta Isabel de Madrid, decide llevar a la pantalla la famosa zarzuela *Gigantes y Cabezudos* de Miguel Echegaray y Eizaguirre. La idea inicial era que Fernando Delgado la dirigiera y Elisa Ruiz Romero “Rometiro” fuera la intérprete principal. Sin embargo, buscando exteriores para el film, el equipo sufre un trágico accidente en el que entre otros muere el propio Arturo Serrano y la actriz principal sale herida de consideración. Todo esto hace que el proyecto se paralice.

Es entonces cuando Florian Rey, que está convencido de que la idea tiene muchas posibilidades consigue que la productora *Atlántida S.A.C.E.* recupere el proyecto tras el pago de 10.000 pesetas por los derechos. En esta ocasión será Carmen Viance la actriz contratada para el papel principal. Desde que fue descubierta por José Buchs unos años antes, no dejó de encadenar éxitos en su carrera artística.

En cualquier caso y a pesar de los esfuerzos de Florián Rey, la obra no logrará tener la intensidad emocional que sí alcanzó *Nobleza Baturra*. Fue estrenada en Zaragoza el 1 de marzo de 1926 con el apoyo de un grupo de jotos y con diversos efectos pirotécnicos. Una semana más tarde se estrenaría en el Real Cinema de Madrid con la participación del tenor Miguel Fleta y la soprano Ofelia Nieto.

Finalmente la película supuso más de 86.000 pesetas de ingresos frente a las poco más de 55.000 pesetas que había costado. Sin embargo, tanto el director como la productora quedaron defraudados puesto que las expectativas que habían puesto eran mucho más altas<sup>31</sup>.

#### 4.8.5. Valoración crítica

La película no tiene ninguna dificultad narrativa. Es de lo más sencilla. El tema regionalista es muy típico de la época y del director. Sí que es cierto que llama la atención que siendo él aragonés, haya tratado en muchas más ocasiones lo castellano o lo andaluz que lo de su propia tierra. Una vez más Florián Rey se esfuerza en dar un tratamiento muy realista a la película, dando un tono documental a algunas de las escenas, como las que describen las fiestas del Pilar. Desde el punto de vista más formal, la planificación filmica es buena y consigue manejar acciones paralelas que confluyen perfectamente al final de la narración.

Sin embargo a pesar de la simplicidad de la película, se pueden aportar diversas ideas en relación al objeto de estudio del presente trabajo. Ya desde el principio del film, en los créditos iniciales, Miguel Fleta sale y canta una copla de Casañal que deja claras las intencionalidades del director: “Ser hombre a secas no es nada / ser europeo, no es poco / ser español, ya es ser mucho / ser baturro, es serlo todo”. No solo da el tono regionalista que le interesa, sino que aprovecha para introducirlo dentro del contexto de lo español y por ende, europeo.

---

<sup>31</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 316-318.

De todos modos, no es un secreto que el filme es una clara oda a Aragón. Uno de los momentos cumbres es cuando Jesús, sabedor que es llamado a filas para defender a la patria, saca lo mejor de su carácter aragonés y canta una jota con sabor épico: “Grandes para los reveses / luchando tercios y rudos / somos los aragoneses / Gigantes y Cabezudos”. Usando de la metáfora, convierte la terquedad en virtud y lo incluye en la grandeza del alma propia del pueblo aragonés.

Más tarde también queda clara otra de las constantes del cine de la época, entroncado en las más profundas tradiciones: se trata de la religiosidad sencilla de los protagonistas. Ante los momentos de dificultad, el recurso a la Virgen se hace obligado. La visita al Santuario zaragozano de Jesús y de Pilar muestra de nuevo la realidad de las gentes sencillas de la época (no solo de finales del siglo XIX, sino de los años veinte). A pesar de las convulsiones ideológicas, se mantiene ese humus de piedad en la vida de muchas personas. Ciertamente, hay otra realidad también en aquellos momentos, pero una cosa no quita la otra y la que refleja Florián Rey, no solo responde a sus esquemas ideológicos, sino a la propia sociología del momento.

Por supuesto esa religiosidad y el patriotismo se unen, en una fusión muy propia del momento histórico que se vive. Dice el rótulo de la escena que estamos comentando: “El soldado aragonés, antes de partir para la guerra, va al Santo Templo del Pilar para ofrecer su vida a la Virgen en provecho para la patria”. Una vez más observamos que sin que haya manera de saber si existe influencia real por parte del gobierno de la Dictadura en el mensaje del film (poco probable, dado el desinterés que parecía mostrar por el cine), sin embargo, los efectos que puede provocar en el público no le parecerán negativos, sino todo lo contrario.

Hay un momento en que se puede intuir una referencia de tipo social. Hablamos de la rebelión que se produce en el mercado de Zaragoza a causa de la subida de los impuestos. Desde luego es una escena que no aporta nada al argumento principal y en la que solo se pueden buscar dos motivaciones: la cinematográfica dado que la situación se torna esperpéntica y le da un tono humorístico a la película, con el pobre Don Timoteo, y luego una más en clave de leve crítica social a la poca sensibilidad de las clases gobernantes ante las dificultades de la mayoría de los habitantes de España en momentos de dificultades económicas.

Por último, no se puede dejar de mencionar otro tema importante de la película. Se trata de la guerra de Cuba. Siendo un acontecimiento pasado, es evidente que puede trasladarse con acierto en la época en que se realiza el filme a la guerra de Marruecos. Es otro de los grandes temas, junto con el patriotismo y la religiosidad. Por un lado la referencia patriótica es evidente: Jesús se traslada sin rechistar al frente de guerra porque la patria le reclama. Pero por otro lado al final de la película hay unos rótulos relativos al final de la guerra que pueden parecer chocantes e incluso contradictorios con lo que hasta ese momento se ha defendido. En concreto ese rótulo dice: “Llegó un día en que aquellos pueblos que colonizó España pudieron libremente dar el grito de “independencia”. La Madre Patria, buena y abnegada como todas las madres, soltó sus riendas tutelares para dar libertad a las jóvenes naciones que merecían ser libres”. Quizá en este momento Florián Rey se desvía de lo que probablemente hubiera sido el discurso oficial del devenir de las últimas colonias españolas. No podemos saber cuál fue el efecto de dichas frases en la sociedad del momento, en el que el problema vasco y catalán podía ser introducido aquí a modo de mensaje cifrado. En cualquier caso, este mensaje final nos puede servir de modo más claro para concluir que los directores gozaban de un notable grado de libertad a la hora de abordar los temas de sus películas.

#### 4.9. *EL BANDIDO DE LA SIERRA* (1926), DE EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN

##### 4.9.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Producciones Ardavín (Madrid).

**Productor:** Fernández Ardavín.

**Director:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Ayudante de dirección:** Juan Antonio Cabero.

**Argumento:** Según el drama homónimo de Luis Fernández Ardavín.

**Guión:** Luis Fernández Ardavín, Eusebio Fernández Ardavín.

**Rótulos:** Luis Fernández Ardavín.

**Fotografía:** José María Beltrán, Ángel del Río.

**Laboratorio:** Ardavín (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Estudios:** Atlántida (Madrid).

**Rodada en:** Valle de Lozoya, alrededores del Monasterio del Paular, Rascafría (Madrid).

**Distribuidora:** Notario y Del Cerro, S en C. (Madrid). Procine S.A. (Barcelona).

**Intérpretes:** Modesto Rivas (Hipólito Recio), Josefina Díaz de Artigas (Paula), Santiago Artigas (Salvador Peñalara, el bandido), Mercedes Prendes (Andrea), Manuel Dicenta (Martinillo), María Luz Callejo (Fuensanta), Emilio Mesejo (Trampolín), Juan Artigas (Saturnino).

**Metraje:** 4500 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española, 2508 mts.).

**Género:** Drama rural en dos jornadas.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro de la Princesa (Madrid), el 17 de febrero de 1927. Pathé Cinema (Barcelona), el 17 de junio de 1928.

##### 4.9.2. Síntesis argumental

Don Hipólito es el cacique de un pueblo de Castilla en el siglo XIX. Además de ser un auténtico tirano, es también un usurero y perseguidor de las mujeres. En su casa

vive su criada Paula, que se encarga del libro de los réditos, su sobrina Andrea, Saturnino, que además de trabajador de la finca es confidente de Don Hipólito, y Martinillo, un alegre zagal.

Tiempo atrás, cuando aún vivía la mujer de Don Hipólito, ya muy enferma, les robaron el único hijo que tenían y eso la acabó de matar. Desde entonces, Don Hipólito empezó a perseguir a Paula, que por entonces tenía un amor correspondido con Saturnino. Sin embargo eso no evitó su deshonra, por lo que Saturnino despedido fue de mal en peor hasta convertirse en matón de Don Hipólito.

Ahora, Paula se dedica a expiar su falta con rezos y obras de caridad. Andrea intenta animarla todo lo que puede, puesto que ambas desprecian por igual a Don Hipólito, que también empieza a molestar a Andrea.

En estas, parece que un bandolero se ha establecido en las proximidades. Un día ese bandolero, Salvador Peñalara, llega hasta la casa y conoce a Paula. Ella intuye que es el bandolero. Cuando ya se ha marchado, llega Don Hipólito que decide organizar una patrulla para cazarlo, porque parece que ha hecho estragos en el pueblo. Poco después Martinillo dice que se ha encontrado con el bandolero, que le ha tratado muy bien y que iba acompañado de un hada de los bosques y de un titiritero. Don Hipólito le obliga a decirle donde se esconde y programa una batida para esa misma noche.

Ese mismo día, Saturnino está molestando a Paula, pero llega Salvador, el bandolero, y se pelea con él. A continuación se escapa con Paula ante la vista de Don Hipólito. La lleva a un sitio seguro y poco a poco comienzan a enamorarse.

La feroz cuadrilla del bandolero está formada por Fuensanta (la niña robada), Martinillo, que ha decidido huir también, Paula y Trampolín, un viejo titiritero. Martinillo había engañado a los de la partida y había sido castigado, por lo que decidió huir. La historia de Salvador es más larga: hacía quince años, estaba enamorado de una chica pobre del pueblo. Ambos servían a Don Hipólito, que la pretendía. Ella prefería a Salvador y por eso, Don Hipólito no paraba de humillarle. Él se hubiera ido pero no lo hacía por la chica. Finalmente Don Hipólito acabó echándolo y luego casándose con la chica. Ella, honrada, aunque quería a Salvador no podía hacer nada para remediarlo y

eso fue quebrantando su salud. Finalmente en un acto de desesperación, Salvador robó a la niña en un intento de intercambiarla por Paula. El tema no salió como esperaba y decidió escapar a América mientras que su madrina cuidaba de la niña. Pasado el tiempo, volvió de América y supo que su madrina había muerto y que la niña había estado primero con una gitana hechicera y luego con un grupo de titiriteros a los que se habían unido. La enseñaron a bailar y la usaban para su espectáculo hasta que Salvador les encontró y se llevó a la niña y a Trampolín, de buen corazón, dejando al resto de los feriantes maniatados.

Ahora Paula por fin es feliz. Pero Don Hipólito acaba descubriendo el escondrijo. En el último instante Salvador lo derriba de una pedrada. Al cabo de un rato llega Saturnino, libera a Don Hipólito e intenta coger a Paula. Acaba peleando con Salvador. Don Hipólito intenta acabar con él, pero al disparar da a la niña Fuensanta.

Salvador está encerrado en la cárcel, mientras que Fuensanta está languideciendo en casa de Don Hipólito. Andrea y Trampolín intentan hacerla feliz sin conseguirlo. Todos los regalos de Don Hipólito no sirven para cambiar la indiferencia de la niña. Paula por su parte ha desaparecido. Parece que Martinillo y Fuensanta se quieren lo cual hace sufrir en silencio a Andrea que también quiere a Martinillo.

Con el paso del tiempo Fuensanta va cambiando el corazón de Don Hipólito. Se va volviendo más generoso, perdona deudas, libera presos, funda un asilo y una escuela, dota a todas las mozas del pueblo y da su nombre a todos los hijos que las aldeanas habían tenido con él. Sin embargo Salvador de momento no es perdonado y Paula está huida en el monte, sola y rechazada, cosa que aguanta con piedad y resignación.

El cambio de Don Hipólito va siendo más profundo, e incluso ya reza y da limosna. Fuensanta comienza a llamarlo padre, lo cual es toda una declaración de intenciones. Mientras tanto Martinillo va a buscar a Paula con la intención de ir a liberar a Salvador, que de hecho se escapa. Al día siguiente, que es gran fiesta, Fuensanta promete a la Virgen subir de rodillas a la montaña para que liberen a Salvador. Cuando están arriba, aparecen Paula y Salvador y por obra de Fuensanta y por la intercesión de la Virgen se obra el milagro más difícil: la reconciliación de Hipólito y Salvador. Por desgracia, Fuensanta, muy débil, acaba muriendo por el gran esfuerzo. Salvador y Paula

se van a vivir a la montaña, Trampolín llora ante la tumba de Fuensanta y Martinillo y Andrea se unen ante la aflicción haciendo que el amor se abra camino a pesar de las dificultades.

#### 4.9.3. El autor

Ya hemos hablado de Eusebio Fernández Ardavín al comentar su película *La Bejarana*.

#### 4.9.4. La obra en su contexto

El mismo que el tratado al analizar *La Bejarana*.

#### 4.9.5. Valoración crítica

Estamos ante una de las películas que podrían tener el título de españolada. Sin embargo, nos muestra una novedad que la hace algo diferente. Aparece una reivindicación popular ante las injusticias derivadas del sistema político. En la España contemporánea el cacique ha sido una figura más que conocida. Su privilegiada situación podía convertirse fácilmente en fuente de múltiples abusos si no estaba acompañada de un comportamiento ético. La figura del bandolero como contrapunto a la del cacique se muestra como la única opción de impartir justicia cuando el sistema no ofrece soluciones. Esto pondría en duda el género de la españolada como un recurso simplemente comercial, puesto que parecería que también caben otros objetivos.

Nuestra historia nos da numerosos ejemplos de bandolerismo, que de todos modos pocas veces han ido acompañados de auténtica justicia social, sino más bien de crimen y robo. En todo caso, la literatura universal nos ha dado ya un buen número de narraciones en las que el bandolero roba a los ricos para alimentar a los pobres.

En realidad lo que separa al bandolero y al cacique no es un problema social, sino un problema amoroso. Así que en este sentido la película pierde algo de la fuerza que podría tener como contestación en un régimen de Dictadura. Navarrete Cardero lo dice de modo muy radical cuando afirma que “la película es una transformación de las molestas manifestaciones populares en un tendencioso mensaje político en clara connivencia con la España tradicional”<sup>32</sup>. Para él, la película pierde toda su fuerza cuando la problemática social se convierte en algo marginal. Aún lo deja más claro cuando la película acaba con la conversión del cacique, lo que para Navarrete significa una perpetuación de esa insostenible situación injusta. Pienso que Navarrete va demasiado lejos en sus afirmaciones, puesto que no deja de ser un modelo de cambio de un extremo a otro que bien podría servir para transformar las situaciones de injusticia de un modo no violento. No es la revolución, sino el amor, el motor de las más grandes transformaciones humanas. Denostar esto en parte supone perder la esperanza de que el ser humano es capaz de ser mejor.

Ciertamente, el mensaje final, no puede ser nada ofensivo para los privilegiados, a no ser porque queda patente el abuso de que es capaz una persona sin escrúpulos. Así que no se puede concebir como un ataque al *statu quo* de la época. Pero sí que queda como referente claro de que la capacidad de redención del ser humano es enorme. Por complejas que sean las circunstancias, al final siempre puede haber solución a los conflictos, sin que sea necesario recurrir a la violencia. Por otra parte, aunque como dice Navarrete, son rencillas amorosas las razones del enfrentamiento, por debajo de éstas laten situaciones que claman justicia, como la dependencia del sistema judicial de la época de los caciques o la triste situación de abuso en la que se podían encontrar las mozas del pueblo.

---

<sup>32</sup> José Luis Navarrete Cardero, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Quiasmo Editorial, 2009, p.131.

#### 4.10. *EL CURA DE LA ALDEA* (1926), DE FLORIÁN REY

##### 4.10.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Atlántida S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la novela homónima de Enrique Pérez Escrich.

**Guión:** Carlos de Arpe, Florián Rey.

**Fotografía:** Carlos Pahissa.

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** Antonio Molinete.

**Estudios:** Atlántida (Madrid).

**Rodada en:** Arenas de San Pedro (Ávila). Norte de Africa.

**Distribuidora:** Jaime Costa (Barcelona), para Catalunya, Aragón y Baleares.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (María), Marina Torres (Ángela), Rafael Pérez Chaves (Padre Juan), Constante Viñas (Gaspar), Luis Infiesta (Roque), Carmen Rico (Fanny), Alfonso Orozco Romero (Diego), Leo de Córdoba (Señorito de Salamanca), Manuel Alares.

**Metraje:** 1643 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española. Incompleta).

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 14 de febrero de 1927. Principal Palace (Barcelona), el 10 de marzo de 1930.

##### 4.10.2. Síntesis argumental

En un pueblo de la provincia de Salamanca, viven entre otras dos personas significadas: el rico Gaspar y el caritativo Juan, el párroco. Gaspar acaba casándose con Ángela, que es huérfana y muy trabajadora. Pasados unos meses, Gaspar está dirigiendo una batida con la finalidad de dar caza a un bandolero conocido como “El señorito de Salamanca”. Durante la persecución, el bandolero se mete en la casa de Ángela y se identifica como su hermano. Poco después llega Gaspar que le dispara y lo deja moribundo. En su agonía final, el bandolero le hace jurar a Ángela que no desvelará lo

que le ha dicho. Ante las preguntas de Gaspar, su mujer no dice nada y eso alimenta en su marido la duda sobre si Ángela tenía una relación ilícita con el bandolero. Gaspar no dirá nada, pero su actitud ante su mujer irá cambiando del mismo modo que ocurrirá con el hijo que ella espera, puesto que ya no puede asegurar que sea suyo.

Cuando llega el momento nace Diego, el hijo de Ángela. A la vez es abandonado otro niño en la casa del párroco. Se llama Roque y lo único que le identifica es un anillo. A causa del embarazo, Ángela está cada vez peor y poco antes de morir le entrega al párroco una carta donde explica toda la verdad, pero le dice que sólo se la entregue a Gaspar si llega una situación de enfrentamiento con su hijo.

Mucho tiempo después, ya crecidos los chicos, Roque hace de sacristán en la abadía mientras que Diego es un chico voluntarioso aunque violento, debido a la indiferencia con la que le trata su padre que hace que no se sienta tratado como hijo. Ambos pretenden a María, la sobrina del párroco Juan. Pero Roque es de poco carácter y María se fija más en Diego. De todos modos, Diego se quiere marchar a Salamanca a pesar de los intentos que hace María con su tío para que lo convenza de otra cosa. Además Diego recibe la orden de alistamiento para la guerra de Marruecos. Gaspar, que ahora es alcalde, decide encarcelar a Diego por su vida desordenada y no contento con eso lo deshereda. En ese el párroco Juan, ya mayor, le entrega a María la carta que le había dado Ángela y ésta se la da a su vez a Gaspar, al ver que está claramente enfrentado a su hijo. En ella queda todo claro y Gaspar se sume en la tristeza por lo mal que se había portado con Diego. Acaba pidiéndole perdón.

En estas, Roque se había ofrecido a ir a la guerra en lugar de Diego. Se traslada a África con la milicia y estando allí es escogido por sorteo para relevar las fuerzas que defienden el “blocao de la muerte”, una plaza expuesta y muy peligrosa. Tras un ataque de las fuerzas enemigas y a pesar de la resistencia, Roque es herido y trasladado al hospital.

Mientras sucede todo esto, en el pueblo Diego y María preparan su boda. De todos modos, el párroco Juan no se atreve a celebrarla mientras no esté Roque, pues piensa que si él no está no se puede autorizar la boda. Pero Roque está convaleciente en el hospital. También está allí cuidando a los enfermos Don Álvaro de la Riva, un

millonario que reconoce por el anillo a Roque como su propio hijo. Se trasladan ambos a Madrid y allí una vecina, Fanny, coquetea con Roque, lo que provoca los inmediatos celos de su novio, Rafael, que sin pensarlo reta en duelo a Roque. Fanny intentará suplicar a Roque que no se bata en duelo, pero este le responde que está acostumbrado a sacrificarse. De todos modos, finalmente la cosa acaba bien y Rafael reconoce su error.

Roque envía una carta al párroco Juan dándole permiso para que se celebre la boda entre María y Diego. Luego se queda en el convento donde también está su padre, muy mayor, pero no encuentra allí el consuelo que esperaba. Acaba saliendo del convento con permiso del superior. Llega al pueblo y ve al cura, que está cerca de la muerte. Allí queda claro que el cariño por María es un cariño de hermano. Finalmente morirá el Padre Juan y acabará Roque sustituyéndolo en su labor con los pobres, mientras que Diego y María se podrán casar.

#### 4.10.3. El autor

Hemos hablado de Florián Rey en el capítulo dedicado a su primera película, *La Revoltosa*.

#### 4.10.4. La obra en su contexto

Tras el rodaje de *Gigantes y Cabezudos*, La primera opción que tenía Florián Rey era la de hacer una segunda parte de *La verbena de la Paloma*, pero cambia de opinión y acaba adaptando al cine una novela folletinesca bien conocida en aquellos años, escrita por Enrique Pérez Escrich. En realidad, Pérez Escrich la escribió en 1859 como un drama en tres actos escrito en verso, pero luego la transformó en novela y es entonces cuando alcanzó gran popularidad.

Florián Rey tendrá grandes dificultades para transformar la novela en una película, puesto que la trama era muy enrevesada. Poco a poco, va desmenuzando y reestructurando el argumento hasta confeccionar un filme inteligible y narrativamente apoyado en elementos específicos del medio cinematográfico. Lleva la acción del

pasado decimonónico al presente y resume mucho la complicadísima trama de 116 capítulos de la novela. No sale del todo airoso del trabajo, puesto que a pesar de todo su empeño el producto final es complejo. De hecho, experimentará diversas técnicas narrativas, apurará los recursos del género folletinesco, que tan en boga estaba en aquellos años, e intenta conseguir varios climas dramáticos, aunque pocas veces lo logra.

En cambio las interpretaciones de los actores son más que correctas. Para complicar algo más las cosas, el rodaje se hizo en Arenas de San Pedro (Ávila) y en el norte de África, lo que elevó mucho el coste de la producción y de hecho puso en serias dificultades a la productora *Atlántida*, que estaba ya al borde de la quiebra. Según García Fernández, el coste de la película rondó las 55.550 pesetas<sup>33</sup>.

El estreno de la película en Madrid tuvo lugar en el Real Cinema el 14 de febrero de 1927, y su aceptación popular fue más bien moderada. La película llegó a Barcelona tres años después. Con el paso de los años, Francisco Camacho hará una nueva adaptación de la película aún menos afortunada que ésta en 1935<sup>34</sup>.

#### 4.10.5. Valoración crítica

Seguramente por no contar con todo el material filmico, el montaje que se conserva en la Filmoteca Española es algo deficiente, con lagunas argumentales al principio y en alguna otra parte de la película, lo cual hace complicado seguir la narración.

La trama de por sí ya es suficientemente enrevesada, como ya se ha dicho antes, a causa del estilo de la novela original. Resulta difícil aclarar los patrones de comportamiento de los personajes de la película. Sorprende incluso el mismo título,

---

<sup>33</sup> Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.33.

<sup>34</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, p. 354. Para un análisis del *remake* del año 1935, vid. J. M. Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Siete y Medio/Universidad de Barcelona, 1981, pp. 137-142.

puesto que no responde al personaje protagonista, dado que no hay un solo protagonista sino unos cuantos y resulta difícil destacar uno más que otro. Es posible que ese desequilibrio provenga del esfuerzo de adaptación y resumen que Florián Rey hizo del argumento original.

Lo que sí se puede entrever es que el realizador está buscando contentar a un público de gusto claramente conservador. Esto se nota en varias cosas: por un lado en el hecho de que el folletín original era del estilo melodramático que más gustaba a ese público y por otro lado en que buena parte del material filmico que aporta está ubicado en la guerra del Rif, lo cual facilita dar esa visión claramente nacionalista patrocinada por aquellos años de la Dictadura<sup>35</sup>. En esto, Florián Rey es coherente con su ideología política y nos presenta al ejército español de modo heroico realizando su misión civilizadora en Marruecos.

Por tanto, en esta película, aunque sería imposible demostrar una relación directa entre las autoridades de la Dictadura y el realizador a la hora de plasmar unas u otras ideas en el film, sí que podemos decir que hay un afán de dejar patente alguna de las ideas madres del programa primoriverista. En este caso, sería por iniciativa propia del director.

En cualquier caso, como ya se viene repitiendo a lo largo del trabajo, todo influjo por parte del cine depende en buena parte del éxito de la película. Como en la que estamos estudiando la recepción por parte del público fue más bien tibia, no podemos asegurar que el mensaje nacionalista que transmite tuviera un impacto real en los espectadores.

Respecto a si la película refleja la realidad social de la época, es difícil de precisar. El lastre del argumento de la novela de la segunda mitad del XIX es muy grande, aunque el realizador busca trasladar la acción al presente. Podría ser precisamente ese estar en tierra de nadie, una de las razones por las que el público no acabará de conectar con el argumento, a pesar de la buena interpretación de los actores, o de la fama que precedía al guión adaptado. El traslado del contexto de las guerras

---

<sup>35</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, p. 90.

carlistas del argumento original al de la guerra de Marruecos de la adaptación no resulta fácil. Lo que sí se pretende salvar en cualquier caso, y queda muy claro a lo largo de la película es la abnegación de los sacerdotes en el medio rural en aquellos tiempos que no eran nada sencillos.

#### 4.11. *MALVALOCA* (1926), DE BENITO PEROJO

##### 4.11.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Goya Film (Madrid).

**Productor:** Juan Figuera y Vargas (Madrid).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Georges Asselin.

**Paso:** 35 mm.

**Estudios:** En París.

**Rodada en:** Sevilla, Málaga.

**Distribuidora:** Selecciones Capitolio (Saturnino Huguet), (Barcelona).

**Intérpretes:** Lydia Gutiérrez (Malvaloca), Manuel San Germán (Leonardo), Javier de Rivera (Salvador), Joaquín Carrasco (Jeromo), Erna Becker (Juanela), Lina Moreno (Hermana Piedad), Juan Manuel Figuera (Padre de la hija de Malvaloca), Carlos Verger (Lobito), Amalia Molina, Alfredo Hurtado “Pitusín”.

**Metraje:** 1614 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Tívoli (Barcelona), el 10 de febrero de 1927. Callao, San Miguel (Madrid), el 7 de marzo de 1927.

##### 4.11.2. Síntesis argumental

Rosa es una chica malagueña que tiene como sobrenombre “Malvaloca” en atención a las flores que cuelgan por las paredes de su casa. Su situación es dramática puesto que su padre es alcohólico y su madre se pasa durmiendo casi todo el día. Sin embargo es muy guapa, por lo que no le faltan pretendientes. Precisamente uno de ellos, con menos escrúpulos, aprovechándose de la difícil situación en la que vive la va engatusando hasta que al final la deja embarazada.

Con el paso de los años, su hija Rosita será su única pasión buena. La situación familiar ha mejorado desde el punto de vista económico, pero no en cuanto al comportamiento. Ahora viven en Sevilla, pero sus costumbres siguen siendo las mismas. Prueba de la mejor fortuna es que tienen al niño “Pitusín” de servicio.

Una noche en la que está Malvaloca en una fiesta, viene corriendo “Pitusín” diciendo que su hija Rosita se ha puesto muy enferma. Ella y Salvador, un buen amigo suyo, rápidamente avisan al médico, pero desgraciadamente nada puede hacer y la niña acaba falleciendo.

Tiempo más tarde Salvador marcha de Sevilla junto con su amigo Leonardo al pueblo de Las Canteras y allí montan un negocio de fundición y herrería llamado “La niña de bronce”. Salvador sufre un accidente y queda malherido. Las caritativas monjas que viven en el pueblo pidiendo limosna para los ancianos se ofrecen a cuidar de Salvador y es trasladado al convento. Leonardo estará cada día al tanto de su situación. Mientras tanto Malvaloca se entera del trance de su amigo y se acerca a visitarle. Tiene ocasión de conocer a Leonardo y enseguida se caen bien.

Poco a poco se repone Salvador, que para compensar todas las atenciones de las monjas se ofrece a arreglarles una campana que no suena muy bien. También aprovecha para explicar a Leonardo quien es Malvaloca. De todos modos ellos, a medida que se van conociendo se van queriendo cada vez más. De hecho, Malvaloca acude a la Virgen para que le ayude a ser buena chica. Mientras todo esto pasa, la campana estropeada del pueblo es llevada a la fundición.

Durante estas jornadas ha entrado a trabajar en el negocio de Salvador y Leonardo el tío Jeromo (tío de Malvaloca), pero a Salvador no le gusta nada su presencia. Acaban discutiendo y Leonardo no tiene otro remedio que echarlo. Para acabar de completar el panorama, Juanela, la hermana de Leonardo, ha venido a vivir a Las Canteras. Así las cosas, Malvaloca decide que también se queda allí.

Mientras se van precipitando los acontecimientos, la gente del pueblo colabora como puede en la tarea de la reconstrucción de la nueva campana. Una anciana, por

ejemplo, trae unas medallas que son recuerdo de su hijo muerto en África, mientras recuerda los sucesos acaecidos allí.

Pero en el pueblo no se para de hablar de la relación entre Leonardo y Malvaloca. A Juanela no le gusta nada la situación, a pesar de que Leonardo afirma que todos olvidarán quien fue Malvaloca. De hecho Salvador dice que él no lo olvidará, y no solo eso, sino que decide irse del pueblo. Finalmente Juanela ve que el amor que tienen ambos es sincero y acaba aceptándolo precisamente el día de la procesión en la que se estrena la nueva campana recién fundida.

#### 4.11.3. El autor

Ya hemos hablado de Benito Perojo al comentar su película *Más allá de la muerte*.

#### 4.11.4. La obra en su contexto

La última obra de éxito de Benito Perojo había sido *Boy*, la cual le supuso también bastantes críticas y acusaciones de afrancesamiento. No era la primera vez que le pasaba. Quizá por ello, ahora vuelve la mirada hacia un argumento claramente español, con la adaptación de una obra de gran éxito de los hermanos Álvarez Quintero. Tan solo hacía catorce años que se había estrenado y era una de las obras más famosas de estos dramaturgos. Por si fuera poco, otras obras suyas habían sido adaptadas recientemente con muy buena aceptación (*La reina mora* [1922], por José Buchs y *Cabrita que tira al monte* [1925] por Fernando Delgado), por lo que se podía dar por seguro que económicamente los resultados serían buenos.

Según Roman Gubern, Benito Perojo escoge esta obra de los hermanos Álvarez Quintero por tres razones: “porque la popularidad aseguraba la comercialidad de la película resultante, porque le permitía rodar su película en España y casi enteramente en escenarios naturales (...), saliendo al paso de las persistentes críticas contra su afrancesamiento profesional (...). Y por último, *Malvaloca* abordaba un tema que le

resulta muy sensible por razones familiares, el de la honorabilidad social manchada por el estigma de una madre soltera”<sup>36</sup>.

En el traslado de la obra al cine, Benito Perojo introduce importantes cambios en la estructura del drama, añade escenas y variaciones espacio-temporales para dar más aire cinematográfico al argumento. Usa medios técnicos innovadores e intenta rodar en un tono verista que roza el documental (gracias a un grupo electrógeno francés de Duval que había sido usado en el reciente rodaje en Ronda de *Carmen* de Jaques Feyder y que proporcionó a la fotografía de la película un realismo inusual en el cine español)<sup>37</sup>. De hecho, tiene muchas influencias del cine soviético así como de sus maestros Stroheim y Vidor. Los actores hacen una buena interpretación, destacando de modo especial Lydia Gutiérrez (Malvaloca), Manuel San Germán (Salvador), Javier de Rivera (Leonardo) y el precoz “Pitusín”.

Los rodajes tienen lugar en Sevilla y Málaga y el estreno se produce en el cine Tívoli de Barcelona el 10 de febrero de 1927. Sorprendentemente la película no obtendrá el éxito esperado, aunque las críticas de la época fueron bastante positivas. Pasados los años, Cifesa encomendará a Luis Marquina la tarea de hacer una nueva versión de la película (1942), con la presencia de Amparo Rivelles. Aún habrá una tercera película filmada por Ramón Torrado en 1954, con Paquita Rico en el papel de Malvaloca<sup>38</sup>.

#### 4.11.5. Valoración crítica

Por diversas razones es una película que ha sido analizada con calma por varios autores. Vicente Benet, cree que es una película que responde perfectamente a las dos corrientes de estilo de cine español del periodo. Por una parte contiene indudables formas literarias y escénicas autóctonas, puesto que procede de la adaptación de una obra de los hermanos Álvarez Quintero. Pero a la vez, contiene también las prácticas y

---

<sup>36</sup> Roman Gubern, *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p. 110.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>38</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 350-352.

transformaciones del estilo cinematográfico internacional. En este sentido cabe destacar el numeroso material narrativo inexistente en la pieza teatral, que ayuda a dar más densidad temporal al argumento. También un tono más sórdido y naturalista y una caracterización de los principales protagonistas mucho más matizada. Y además todo esto está en el arranque de la película alcanzando casi la mitad del metraje del film. Normalmente usa los carteles del narrador para explicar cinematográficamente las cosas, pero también hay soluciones más metafóricas, como por ejemplo la del gato que está intentando cazar al pájaro enjaulado, mientras Malvaloca es seducida. Por último destaca la movilidad de la cámara en la línea de las tendencias más modernas del momento<sup>39</sup>.

Por su parte, José María Claver, reconociendo todo lo novedoso que aporta la película, pone en contraste su marcado carácter conservador. La mujer sin honra, fama ni virtud cuya mancha es muy difícil de borrar, pero al menos se puede lavar. La historia de Malvaloca es una historia de caída y de pecado, pero a la vez es una historia de perdón y de redención. En este sentido tiene un gran labor simbólico la comparación en paralelo que se hace en la película entre Malvaloca y la campana del convento que ha de pasar por la fundición para volver a sonar bien. Uno de los rótulos del inicio del filme lo deja bien claro: “*Meresía* esta serrana que la fundieran de nuevo, como funden las campanas”. El camino de purificación es el del arrepentimiento y la penitencia, muy propio de la visión cristiana de la sociedad conservadora de aquel tiempo. La suma del amor puro de Leonardo y el sentido arrepentimiento de Malvaloca posibilitan la nueva “refundición” de su vida<sup>40</sup>.

Prácticamente todo el segundo rollo de la película se ha perdido, pero a pesar de eso se puede seguir el argumento de la película. Perojo acentúa en el film la crítica a muchos de los comportamientos tópicos de la vida en la Andalucía de aquel tiempo: la haraganería de sus gentes, la amenaza del incesto en el mundo rural, la irrupción del señorito dispuesto a deshonorar a quien convenga, el exceso de juerga. No se puede decir que fueran comportamientos generalizados, pero si desgraciadamente eran reales. En un

---

<sup>39</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, pp. 71-72.

<sup>40</sup> José María Claver Esteban, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012, pp. 347-350.

contexto en el que como se ha dicho anteriormente al hablar del nacionalismo en el cine, lo andaluz parece ser el nacionalismo oficial español, queda constancia de cómo Perojo lo critica de un modo más acusado que en el original de los hermanos Quintero.

También sale otro tema muy del momento en la película: la guerra de África. Es tangencial al argumento del filme pero se le da un peso escénico importante. El asunto ya sale en el original de los Álvarez Quintero, pero así como en aquel momento la guerra del Rif se estaba iniciando y no presagiaba un buen resultado, en el momento de la adaptación cinematográfica de Perojo, el conflicto está acabando, puesto que cuando se está preparando el film y su posterior rodaje, se produce el desembarco de Alhucemas (septiembre de 1925) y la derrota de Abd el-Krim (mayo de 1926). Así se puede hablar, como también observa Claver, de un nuevo nivel de interpretación de la metáfora de la campana, totalmente alejado del original teatral. Se trataría de que la sangre derramada por España en el conflicto africano, serviría para su regeneración y refundación. Así pues, serían dos heridas las que habría que purificar, la de la mujer y la de España. Con dos desfiles se culmina la puesta en escena del tema militar: el de los soldados camino de África y el del Cristo de la Redención<sup>41</sup>.

Una vez más vemos como se lleva a cabo un inequívoco mensaje patriótico nacionalista a través de las circunstancias militares del momento, muy en la línea del que se propugna desde el gobierno de la Dictadura, aunque sin que desde las alturas del poder hayan influido para que se produzca. Simplemente, al constatarlo, no lo negarán. También el punto de vista conservador con el que Perojo trata la problemática de la honra de la mujer está en sintonía con el enfoque de la clase dirigente, y por qué no decirlo, de la mayoría de la población. Desde este punto de vista, podemos concluir que Benito Perojo refleja una visión real que se tiene de la sociedad del momento y que con su puesta en escena, ayuda a recalcarla con más énfasis, y para ello utiliza los más modernos recursos que le ofrece la técnica cinematográfica.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 353-356.

#### 4.12. *LA MALCASADA* (1926), DE FRANCISCO GÓMEZ HIDALGO

##### 4.12.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Latino Films (Madrid).

**Productor:** Bienvenido Esteban, Francisco Gómez Hidalgo.

**Director:** Francisco Gómez Hidalgo.

**Argumento:** Según la comedia homónima de Francisco Gómez Hidalgo y José Luis de Lucio.

**Guión:** Francisco Gómez Hidalgo y José Luis de Lucio.

**Rótulos:** José Luis Salado.

**Fotografía:** José Gaspar, Agustín Macasoli.

**Laboratorio:** Ardavín.

**Paso:** 35 mm.

**Montaje:** Florentino Hernández Girbal.

**Rodada en:** Barcelona, Madrid, Toledo, Lagartera (Toledo), Cádiz, Jerez de la Frontera (Cádiz), Marruecos, escenas en alta mar a bordo del *Reina Victoria*.

**Distribuidora:** Miguel Gómez Navarro, para Andalucía, África y Canarias.

**Intérpretes:** María Banquer (María Escobar), José Nieto (el torero Félix Celaya), José Calle (Manuel García “el Atravesao”), Inocencia Alcubierre (Carmen), Alfredo Corcuera (el aficionado desconocido), Felipe Fernansuar (Alberto Escobar), Julia Lajos (la cantante rusa Andrea Chenieff), Inés García (La Perchelera), Antonio Cabero (Patolillas), Manuel Soriano (Don Fernando), Delfín Jerez (Don Agapito), Julia Sala (Doña Sagrario Escobar), Arturo Sánchez Palma (Don Ramón Escobar), Luisa Melchor (Cachita, la Cubana), Rodolfo Recober ( Don Bonifacio Rosales), Millán Jiménez (Tío Ciriolo); con la intervención de más de un centenar de personalidades destacadas del país.

**Metraje:** 4373 metros. (Copia en 35 mm. En la Filmoteca Española). También copia en 16 mm. En la Filmoteca de la *Generalitat de Catalunya*.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro del Centro (Madrid), el 16 de enero de 1927. Teatro Olympia (Barcelona), el 24 de febrero de 1927.

#### 4.12.2. Síntesis argumental

En la ciudad mexicana de Veracruz vive Félix Celaya, un joven con toda una vida por delante. Tiene como novia a Carmen, la hija del dueño de un figón. Félix no se desenvuelve nada mal ante los toros y un día lo ve Manuel Garcia “El Atravesao”, que había tenido experiencia como banderillero. Tras verle, le dice que podría ser un gran torero si se prepara adecuadamente. A Félix la idea le gusta mucho, pero se resiste a ir a España porque tendría que dejar a Carmen. Manuel resuelve el problema haciendo creer a Félix mediante una argucia que Carmen en realidad quiere a otro. Así, Félix no tiene motivos para quedarse y parte hacia Europa.

Llega a Barcelona y se encuentra con un representante en un cabaret que le consigue una corrida que resulta ser un éxito. Luego va a Madrid y sigue triunfando, lo cual le convierte en una figura de moda. En poco tiempo se va relacionando con las grandes personalidades del país. En una fiesta a la que acude conoce a María Escobar, Condesa de Villanueva y no tardan mucho en enamorarse. Al cabo de poco tiempo llega a Madrid Alberto, primo de María, a la que quiere mucho, pero esto no impedirá que Félix y María se prometan. Sin embargo, la tía de María y el mismísimo “Atravesao” no ven clara esa relación.

Finalmente se produce la boda y desde el principio, Félix ya no es el mismo. Al poco tiempo la comenzará a engañar. María, a la vista de tantas salidas nocturnas de Félix pedirá consejo a varias personas sobre lo que conviene hacer. Mientras tanto, Carmen en México se entera de la boda de Félix y decide ir a España con el bebé fruto de su relación con él. La situación se va degradando puesto que Félix comienza a verse con una mujer de modo reiterado y el mismo día del cumpleaños de María no aparece por su casa. Finalmente ésta se harta y decide marcharse sola a Toledo. Allí su primo le dice que debe volver con su marido mientras que su tía no lo ve tan claro.

Félix querría ir a Toledo a hablar con María, pero “El Atravesao” no se lo recomienda. Por su parte el tío de María no quiere ni hablar de separación sino que más bien le habla de reconciliarse de nuevo tras exigirle un cambio de conducta.

María y sus tíos deciden ir a Madrid para ver a Félix. A la vez, llega Carmen de México y todos se encuentran en casa de Félix en medio de una jarana flamenca con la mujer con la que está saliendo. La situación es de lo más caótica: el tío de María se escandaliza de lo que ve, avisa perentoriamente a Félix que su sobrina se va a separar de él y le exige que eche a las mujerzuelas que hay en la casa, aunque Carmen se defiende diciendo que no es una mujerzuela sino la madre de la hija de Félix, lo cual deja a todos helados, incluido a Félix mismo, que desconocía lo de su hija y que su marcha se había debido a un engaño.

Ante tal lío, Félix pide consejo sobre lo que puede hacer, puesto que su deseo es reparar en lo posible los daños causados. Se propone reconocer a su hija y devolver la libertad a María, pero aquellos con los que habla le dicen que con la legislación española eso no es posible. Se le explica que tratándose de un matrimonio válido y consumado entre cristianos, es indisoluble. Que solo podría obtener la suspensión temporal de la vida matrimonial, pero no la ruptura del vínculo.

Dada la situación en la que ha de convivir con una mujer que no puede ser su esposa, pues las leyes españolas lo impiden, y en atención a lo conocido que es, Félix y Carmen deciden marchar a México, dejando claro ante los abogados que todo el dinero que se pueda sacar sea para María. A todas estas, ella está hundida en su casa y apenas sabe como remontar esta situación. Tiempo más tarde llega la noticia de que en México Félix se ha casado con Carmen, pues allí las leyes lo permiten. El primo de María está furibundo, por María y por él mismo, pues la situación le impide casarse a su vez con ella.

Finalmente María decide ir a Tetuán de enfermera a buscar consuelo dándoselo a los enfermos. En una de estas, se encuentra a su mismo primo Alberto, que había ido a la guerra a encontrar la muerte. Al verla, herido desde la cama, Alberto aún tiene esperanzas, pero María se las disuelve diciéndole que se quiere dedicar a dar su amor a los demás mediante ese servicio. Mientras tanto Félix y Carmen viven felices en México.

#### 4.12.3. El autor

Francisco Gómez Hidalgo (Val de Santo Domingo, provincia de Toledo, 1886 – México, 1947), ha sido un escritor y periodista muy polifacético. Hizo los estudios de derecho en Murcia y luego se trasladó a Madrid para dedicarse al periodismo. Trabajó de redactor en diversos diarios como “El liberal”, “El Heraldo de Madrid”, “Informaciones” o “ABC”. Consiguió la dirección sucesivamente de los periódicos “El Día” y “Hoy”. También fundó diversas revistas, una de corte anticlerical y otra erótica.

Como escritor, hizo libros de actualidad como “*Belmonte, el misterioso. El torero del día. Su vida y su arte*” (1913), “*Marruecos, la tragedia prevista*” (1921) y “*Catalunya - Companys*” (1935). Fue también un apasionado del teatro y tradujo del italiano las obras de Luigi Pirandello, aparte de otros autores. Su única incursión en el cine fue con la película que estamos estudiando. Una de sus grandes aportaciones fue la creación del *libro popular*. Fue una colección editorial que comenzó en 1912 precisamente con el libro antes mencionado sobre el torero Belmonte. A continuación, hasta 77 autores fueron publicando en esa colección que alcanzó la fama de fenómeno editorial y fue posteriormente estudiado por Amelia Correa Ramón y publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fue miembro del partido Unión Republicana y con él alcanzó el acta de diputado por la provincia de Castellón de la Plana en las elecciones del 36 en las listas del Frente Popular. Consideraba que su padrino político era Natalio Rivas. Finalizada la guerra española emigró a México donde dirigió la revista “Confidencias”<sup>42</sup>. Falleció finalmente en México en el año 1947.

#### 4.12.4. La obra en su contexto

La película nace de la decisión de los autores de la obra teatral *La malcasada*: Francisco Gómez Hidalgo y el dramaturgo José Luis de Lucio. Gómez Hidalgo al asumir la dirección decide dar un aire nuevo a la obra para sacar el máximo partido posible al medio cinematográfico, así que combina la acción dramática con la aparición

---

<sup>42</sup> Pedro Romero de Solís, *Belmonte, del fenómeno al misterio*, Sevilla, Revista de Estudios Taurinos nº 34, 2014, p. 256.

a lo largo de todo el filme de un sinnúmero de destacadas personalidades del país que o simplemente aparecen o bien se interpretan a sí mismos intentando aconsejar a los protagonistas de la película sobre lo que han de hacer con su matrimonio. Son prácticamente un centenar de figuras entre las que se puede destacar a escritores como Eugenio D'Ors, "Azorín", Ramón del Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez, Pedro Muñoz Seca o Concha Espina. Militares como el propio Miguel Primo de Rivera, José Sanjurjo, Millán Astray, Francisco Franco o Valeriano Weyler. Políticos como el Conde de Romanones o Alejandro Lerroux. El artista Santiago Rusiñol, el periodista Antonio Casero, los toreros Antonio Márquez, Ignacio Sánchez Mejías o Juan Belmonte. Periodistas como Fernando y Torcuato Luca de Tena, el tenor Miguel Fleta, el ingeniero Juan de la Cierva o los aviadores Julio Ruiz de Alda o Ramón Franco.

En ese sentido la película logrará con el tiempo un enorme valor documental y periodístico, desde luego mayor que el cinematográfico que no pasará de ser un melodrama más. Si en algo merece la película destacarse desde el punto de vista filmico será en el montaje hecho por Florentino Hernández Girbal, llamado en el último momento por Bienvenido Esteban ante la imposibilidad por parte del realizador de poner algo de orden en todo el material filmado.

Toda la propaganda que llevó aparejada la película hizo levantar una gran expectación en los medios sociales. Se estrenó en el Teatro del Centro de Madrid el 10 de enero de 1927 y consiguió un éxito tal que fue necesaria la presencia de la policía para poner orden entre los impacientes grupos que hacían cola para adquirir localidades. Cuando poco después, se estrena en el Olimpia de Barcelona, la película permanecerá casi un mes en cartel a partir del 24 de febrero de 1927. Incluso llegó a haber altercados callejeros debido a que algunas de las figuras políticas o militares que salían en el filme habían estado implicadas en unos recientes conflictos (como el del Cuerpo de Artillería en septiembre de 1926 o la "Sanjuanada" de junio de ese mismo año). Eso provocó, según explica Cabero, que se tuvieron que eliminar algunas secuencias conflictivas donde aparecían esos personajes sustituyéndolas por otras con personalidades del mundo de las artes y las letras, volviéndose a estrenar la nueva copia en el Cine Royalty

de Madrid el 26 de enero de 1927<sup>43</sup>. La cinta también será exportada a Iberoamérica con un éxito notable<sup>44</sup>.

#### 4.12.5. Valoración crítica

No es ningún secreto que la película sale con la intención clara de contribuir a crear un estado de opinión favorable al divorcio, en un momento en el que había un proyecto de ley precisamente sobre este tema<sup>45</sup>. Caparrós ve con claridad como la película entronca perfectamente “con cierta realidad sociopolítica del país y que es reflejo de aquel momento español”<sup>46</sup>. El tema que había originado la comedia escrita por Francisco Gómez Hidalgo y José Luis de Lucio fue la boda del torero mexicano Rodolfo Gaona con la bella actriz española Carmen Ruiz Moragas y su posterior separación, con todo el escándalo que vino aparejado, y que llenó durante semanas muchas columnas de la prensa de la época. Aunque la comedia no tuvo demasiado éxito, la llevaron al cine donde sí que triunfó.

No se puede negar que parte del éxito del filme viene determinado por la curiosidad del público de ver en la pantalla a tanta gente famosa junta (cosa que no sucedía en la comedia), pero sin duda hay algo más. Aparte del montaje acertado al que antes hemos aludido, o de una buena fotografía de Josep Gaspar, no se puede hablar de una gran historia, porque la trama es mínima. En cambio sí que hay un gran tema ideológico detrás como telón de fondo: la implantación del divorcio.

Así pues nos encontramos con un caso claro de uso de la cinematografía para influir ideológicamente en la sociedad. El tema estaba entonces en el candelero y la oportunidad parece inmejorable. Bajo el paraguas de una historia de folletón, se cambian nombres y se mantiene el problema de fondo. El final, nada feliz en realidad, está muy buscado para destacar la supuesta “injusticia” de las leyes en torno al

---

<sup>43</sup> Palmira González López y Joaquín T. Cánovas Belchi, *Catálogo del Cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993, p.94

<sup>44</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 348-349.

<sup>45</sup> José Eugenio Borao, *Elementos para un análisis del cine español en los años veinte*, en D'Art, núm. 11, 1985, p.320.

<sup>46</sup> José María Caparrós, *Arte y Política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Editorial 7 ½, 1981, p.12.

problema que se analiza: mientras Félix y Carmen se casan y viven contentos en México, María no puede casarse con Alberto y termina en África cuidando enfermos. Los distintos discursos que se desarrollan en la película se limitan a determinar que en ese caso, muy extremo, no hay nada que hacer con las leyes españolas vigentes. Así pues, se prepara un estado de opinión comprensivo y favorable ante situaciones del estilo que el Código Civil debería defender y la Iglesia Católica excusar<sup>47</sup>.

Lo cierto es que con esta trivialización se simplifica una problemática que es muy grave, poniendo en un serio compromiso de conciencia a la mujer española, sin que en la película se trate de los temas de fondo que dan lugar a estas tristes situaciones, como la diferencia entre el enamoramiento y el amor, el sentido de la fidelidad en el momento de contraer matrimonio y tratando de modo muy superficial la vida sentimental de los protagonistas. Así pues, el resultado, claramente propagandístico, buscará un determinado efecto en el público sencillo que acude a ver la película. Esa frivolidad de la que hablamos queda reflejada en algunos comentarios de personajes de la película. Un aficionado anónimo, fan incansable de Félix dirá en un momento que los placeres del hombre son el vino, el tabaco y las mujeres. En otro momento de gran tensión, cuando coinciden en la misma casa todos los implicados en la trama, se canta la siguiente canción: “Dos cosas se han inventao / para amolar al labrador / el casarse honradamente / y el pagar contribución”. Y en otro momento, no en tono de chanza, pero sí manteniendo el mismo estilo negativo hacia el matrimonio, la tía de María sentencia: “la ley española que es implacable, dispone que en el matrimonio no haya posibilidad de rectificación (...) que sus equivocaciones son irreparables”.

Aunque los problemas con la censura fueron reales y como se ha dicho antes, supusieron un nuevo estreno del filme con algunas escenas eliminadas, no deja de llamar la atención que una película así, posiblemente no del gusto mayoritario entre los que gobernaban el país, pudiera ser estrenada en estos años de Dictadura. En todo caso, la película con su aporte documental (de desmedida duración en cualquier caso, pues supera las tres horas), refleja de modo natural la realidad de la época encarnada en sus propios protagonistas, y a la vez busca generar una nueva realidad mediante la narración de una historia que lleve al espectador a una toma de postura “comprensiva”.

---

<sup>47</sup> José María Caparrós, *Op. cit.*, pp. 75-77

#### 4.13. *PILAR GUERRA* (1926), DE JOSÉ BUCHS

##### 4.13.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Film Linares (Madrid).

**Productor:** Abelardo Linares, Arturo Linares.

**Director:** José Buchs.

**Ayudante de dirección:** Fernando Roldán.

**Argumento:** Según la novela homónima de Guillermo Díaz Caneja.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Paso:** 35mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Rodada en:** Madrid, Bilbao, Bermeo (Vizcaya), San Sebastián (Guipuzcoa), Burgos, Valladolid, León.

**Distribuidora:** Triunfo Films (Velayos y Canalis) (Madrid), para zona centro y norte de España.

**Intérpretes:** María Antonieta Monterreal (Pilar Guerra), Juan de Orduña (Luciano), Rafael Calvo (Ángel Roberto), Modesto Rivas (Don Javier), María Comendador (Ramona), Antonio Gil Varela “Varillas” (García), Flora Rossini (Doña Mónica), María Luisa Aceña (Margot), Enriqueta Palma (Doña Elvira), Santiago Barat (Felipe), Lydia Espino, Fernando Díaz Mendoza, Julián de Guevara, Rosario Míaera, María Vargas, Carmen Fernández, Delfín Jerez, Luis Vela del Castillo “Velcasty”, Fernando Aguirre, Francisco Martí.

**Localización copias:** Filmoteca Española (copia en 35m). 1787 metros. Incompleta.

**Género:** Drama urbano, en siete partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 4 de julio de 1926, en prueba. Teatro San Fernando (Sevilla), el 13 de noviembre de 1926. Palacio de la Música (Madrid), el 20 de diciembre de 1926. Pathé Cinema, Pathé Palace, Reina Victoria, Salón Miria (Barcelona), el 19 de noviembre de 1927.

#### 4.13.2. Síntesis argumental

Pilar es una joven maestra en el pueblo de Araceli que está enamorada de Luciano, un escultor que se está abriendo camino. Sin embargo, Javier, el padre de Luciano no ve con buenos ojos esa relación, porque espera un mayor partido para su hijo. A todo esto, Felipe, maestro también, adora en silencio a Pilar, aunque no se atreve a manifestárselo.

Javier ha enviado a su hijo a un largo viaje y aprovecha su ausencia para citar a Pilar y decirle que ha de acabar con la relación con su hijo. Pilar queda desconsolada. Felipe también aprovecha para declararse ante Pilar, pero esta le rechaza. Para acabar de forzar la situación Javier traslada a Pilar a otro pueblo.

El caso es que Pilar y Ramona, que es la señora que la cuida, se van a su nuevo destino, pero Ramona cae enferma y han de quedarse en Madrid. Como no puede llegar a su destino pierde el empleo y para salir del paso, Pilar comienza a empeñar unas joyas. Llega un momento en que no tiene nada más y ha de buscar algún empleo y se ofrece como modelo de un conocido escultor madrileño que se llama Ángel Roberto.

Con el paso del tiempo, Ángel acabará enamorándose de la chica, pero ella le hace saber que su relación no procede. Mientras tanto Luciano está también en Madrid y coincide con Ángel en casa de Margot, una amiga común. Finalmente, con la mediación de Margot, Luciano y Pilar se acaban encontrándose. Como Pilar está algo bebida, no es del todo dueña de sus actos y tras la noche se siente deshonrada, a pesar de que Luciano la escribe pidiéndole perdón. Pilar queda tan dolida que se propone destruir la vida de Luciano, como él ha hecho con la suya. Para ello se convierte en su amante. Luciano la ha colocado en una lujosa casa del barrio de Salamanca y aunque Pilar está avergonzada, lo hace como parte de su venganza. No hace más que gastar y gastar hasta que consigue dejar a Luciano sin dinero. Él cree que se recuperará si consigue ganar un prestigioso concurso de escultores que hay convocado, en el que además sabe que Ángel Roberto no se presentará.

Mientras tanto, Pilar ha ido a casa de Ángel Roberto para explicarle todo, pero Luciano, que la ha seguido, piensa que tiene una relación con él y se llena de celos, cosa

que a Pilar tampoco le molesta mucho. Luciano bebe más de la cuenta y tiene una desagradable escena con Pilar, de modo que se despiden de malas maneras. A todo esto, Javier, el padre de Luciano, está extrañado por los muchos gastos de su hijo, así que va a verlo pero no lo encuentra pues está de viaje. A la vuelta, organiza una cena en casa de Pilar con gente extraña que acaba de modo muy frívolo. Pilar se intenta amoldar a la situación pero lo pasa mal.

Finalmente Javier consigue hablar con su hijo en términos muy claros. Luciano va a explicárselo a Pilar. Su padre le ha dicho que o gasta menos o que renuncie a la chica, pero él no quiere. Además Javier va a ver a Pilar en persona y de malas maneras la acusa de querer arruinar a su familia. Pilar lo echa del piso.

Va acercándose la fecha del concurso y Luciano trabaja en su obra, pero oye decir que Ángel sí que participa y que su obra es sublime. Entonces Luciano se hunde. Su madre intercede ante Pilar para que acabe con esta situación y Pilar accede. Va a ver a Ángel para pedirle que no se presente al concurso, pero Luciano los ve e interpreta mal la situación. Se pone agresivo y Ángel se tiene que interponer entre ambos. Pilar huye y Ángel le explica todo a Luciano y además destruye su obra en su presencia. Luciano y Ángel van a ver a Pilar para pedirle perdón, pero Ramona les dice que se ha ido.

Pilar ha vuelto a Araceli a buscar trabajo. En una entrevista con la madre de Luciano, acaba de ver que no se puede seguir así. Además Felipe la vuelve a pedir matrimonio, y Pilar acepta, aunque no es por amor. Por tanto, cuando llegan Ángel y Luciano la decisión está tomada.

Luciano cae enfermo y Ángel le explica a Felipe que no le quiere a él, pero que le está agradecido por su fidelidad. A quien quiere es a Luciano (está en una fase curiosa del amor en la que ha pasado del odio a la indiferencia). Felipe de modo muy comprensivo renuncia a ella y le dice que si ya no le odia, puede con toda seguridad volver a amarle. Sin embargo Luciano cada vez está más grave. Ángel pide a Javier que vaya a buscar a Pilar y ella al final accede, de modo que con la llegada de Pilar, Luciano revive.

Poco a poco va mejorando su salud y además gana el concurso. Una vez repuesto y solucionado todo el problema, Pilar y Luciano se acaban casando y es precisamente su padre, Javier, quien conduce el yate en el que están disfrutando de su viaje de bodas.

#### 4.13.3. El autor

Ya hemos hablado de José Buchs al comentar su película *El abuelo*.

#### 4.13.4. La obra en su contexto

De nuevo, afronta José Buchs un melodrama burgués, del mismo modo que hizo un año antes con *El abuelo*. En este caso adapta la novela de Guillermo Díaz Caneja con el mismo nombre, escrita en el año 1920. Novela de éxito en aquel momento, aunque de factura poco brillante.

La película refleja la vida de una maestra rural e intenta meterse en las motivaciones de tipo sentimental que la mueven a actuar, lo cual nos muestra una personalidad ciertamente compleja y quizá no muy típica de la época.

El film cuenta con numerosos paisajes y escenas costumbristas: desde unos pescadores llegando a puerto, imágenes de regatas de traineras, carreras en el hipódromo, partidos de pelota vasca y también paisajes del País Vasco, Castilla y León o Madrid. Todo ello bien recogido por la cámara de Alberto Arroyo. También los decorados están a la altura de las circunstancias.

Ayudó mucho el elenco de artistas: María Antonieta Monterreal y Juan de Orduña (que ya comenzaba a declinar en su etapa como actor<sup>48</sup>), María Comendador, Rafael Calvo, etc. Los procedimientos técnicos son bastante rudimentarios, pero el resultado final es aceptable.

---

<sup>48</sup> Rafael Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila ediciones, 2014, pp.93-94.

Hubo un pase de prueba en el Royalty de Madrid el 4 de julio de 1926 y el estreno en Sevilla en el Teatro San Fernando, el 13 de noviembre de ese mismo año. Sin embargo la acogida del público fue más bien tibia por lo que esto precipitó el cese de la colaboración entre José Buchs y Films Linares. Años más tarde, en 1941, Félix de Pomés volverá a llevar a la pantalla la misma obra<sup>49</sup>.

#### 4.13.5. Valoración crítica

No es esta una película que haya suscitado el interés de los especialistas y apenas es citada en las obras de referencia. En todo caso podemos decir que es un film que refleja bastante bien la sociedad española de la época así como su mentalidad. A diferencia de otras películas del momento, se atreve a meterse en la psicología de los personajes a través de sus propias interpretaciones y no tanto por medio de los rótulos. De todas maneras, sabemos que el material conservado, reproducido del negativo original, está incompleto, por lo que faltan algunas escenas y rótulos. Para el montaje que actualmente se puede ver en la Filmoteca Española, se acudió a la novelización de la película publicada tras su estreno (pues se ha perdido el guión original). Así se han podido intercalar rótulos desaparecidos y un breve resumen de las escenas que faltan (todo lo nuevo se pone en un tipo de letra diferente).

En todo caso, a través de la narración podemos conocer los valores y prejuicios de aquella sociedad, el autoritarismo de los padres, lo difícil de las relaciones entre personas de diferentes clases sociales, el matrimonio, la honra. De todos modos, la película fluctúa entre una visión bastante conservadora y otra más liberal, aunque de todos modos con el final de la película se da clara preeminencia a los valores más tradicionales. Lahoz Rodríguez dice que “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, aparece en la

---

<sup>49</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 332-333.

España de la época”<sup>50</sup>. Visto así, también se podría decir que hay un intento, por leve que parezca, de influir en la sociedad proponiendo un nuevo modelo de mujer.

Podemos añadir también algo que resulta poco menos que chocante tratándose de una película de los años veinte. No hay en ella ninguna referencia religiosa. Todo el argumento se mueve en un esquema en el que no tiene cabida lo religioso, cosa que no es nada típico del periodo de estudio. No se posiciona en contra de nada, evidentemente, pero simplemente lo deja de lado.

Finalmente a modo de conclusión, podemos observar que la tendencia de José Buchs hacia un cine comercial, le puede llevar a no arriesgar demasiado, ni en cuanto a las leves referencias a las que hemos aludido respecto de un nuevo tipo de mujer, ni en cuanto al argumento, que busca el impacto melodramático de cara sobre todo a una buena recepción por parte del público.

---

<sup>50</sup> Ignacio Lahoz Rodrigo, *La construcción de un cine nacional: fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, Madrid, Liceus, 2005, p. 39.

4.14. *UNA EXTRAÑA AVENTURA DE LUIS CANDELAS* (1926), DE JOSÉ BUCHS

4.14.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Ayudante de dirección:** Francisco Cejuela.

**Argumento:** José Buchs, José Forns.

**Guión:** José Buchs, José Forns.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Ayudante de fotografía:** Eduardo García Maroto.

**Electricista:** Julián Torremocha.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Paso:** 35mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Sastre:** Peris Hermanos.

**Música:** José Forns.

**Estudios:** Madrid Film (Madrid).

**Rodada en:** Madrid: plaza de Cordón, Cuchilleros. Algunos interiores en la casa particular del doctor Forns.

**Distribuidora:** Exclusivas Castelló (Cartagena), para Levante.

**Intérpretes:** Manuel Soriano (Luis Candelas), Amelia Muñoz (Margarita), José Baviera (Fernando de Montero), José Montenegro (Braulio Quintanilla), María Comendador (Señora de Quintanilla), Fernando Díaz de Mendoza Serrano (Bernardo de Montero), María Anaya (Patricia, criada de la finca), Francisco Cejuela (Andrés), Gerardo Cifrián (criado de Don Bernardo), Luisa Jerez (madre de Fernando), José Balsalobre, Luis Muños, Evaristo Vedia.

**Localización copias:** Fimoteca Española (copia en 35m). 1887,6 metros.

**Género:** Drama de aventuras.

**Fecha y lugar de estreno:** Estudios de Madrid Film (Madrid), el 11 de agosto de 1926, en prueba. Teatro Princesa (Madrid), el 4 de octubre de 1926. Teatro Tívoli (Barcelona), el 24 de marzo de 1927.

#### 4.14.2. Síntesis argumental

En el Madrid del Siglo XIX, Luis Candelas, famoso bandolero que parece que nunca mató a nadie y que contaba con el aprecio del pueblo, salva de unos maleantes a Fernando De Montero. No consigue salvar, sin embargo, al criado Patricio, que muere asesinado. Ya en confianza, Fernando le explica su historia. Resulta que él nació de la unión de su padre (el Marqués de Manzanares, desterrado a Segovia por Fernando VII) y Lucia Montemayor. Ambos se habían casado en secreto y llevaban una vida muy tranquila. Solo recibían las visitas del hermano del Marqués, Don Bernardo de Montero, que sabía toda la historia.

Pasado el tiempo falleció su madre, y su padre recibió el indulto, por lo que decidió trasladarse a Madrid para poder presentar a su hijo como heredero. Sin embargo, durante su ausencia, un desconocido había robado los documentos de la boda secreta de sus padres y de su propio nacimiento. Por si fuera poco, al día siguiente recibe la terrible noticia de la muerte de su padre. Dadas las circunstancias, decide ir con su criado Patricio a Madrid para explicarle a su tío todo lo que ha pasado. Cuando Bernardo se entera, pone a disposición de su sobrino todo su apoyo, pues es consciente de la importancia de esos documentos para poder hacer valer sus derechos.

Estando en casa de su tío conoce a Margarita, pupila de Don Bernardo desde que falleció su millonario padre. Pronto se enamoran Fernando y Margarita. Su tío es aún más consciente de que es importante encontrar los documentos. El criado Patricio se encargará de todo y finalmente se entera de donde están los documentos. Queda con ellos al día siguiente a través de una carta, pero esa misma noche alguien le asesina, por lo que de nuevo está Fernando sin información. Hasta aquí la historia que le explica Fernando. Desanimado, le encarga a Luis Candelas que se lo vaya a comentar a Margarita y así lo hace. Eso le da la oportunidad de descubrir que Bernardo llega muy tarde a casa, cosa que le hace sospechar.

Al día siguiente, los acontecimientos son la comidilla de todo Madrid, y especialmente de Don Braulio Quintanilla, un auténtico fanático de la labor policial, que está convencido de que el autor del asesinato es Luis Candelas.

Mientras tanto, Luis y Fernando comienzan a seguir a Bernardo, que misteriosamente frecuenta una casa todas las noches. Entran embozados a la casa y ven un pozo en el que descubren una caja de la que había hablado Patricio antes de morir. Sin embargo la caja está vacía.

Mientras tanto, Bernardo es consciente de que Fernando se ha hecho amigo de un maleante y que juntos están buscando los documentos que le impedirían salir de la ruina, puesto que él mismo heredaría la fortuna de su hermano. Por su parte, Luis y Fernando se separan, aunque Luis le hace jurar a Fernando que no haga nada contra su tío, puesto que eso desbarataría sus planes. Luego, Luis marcha a ver a los bandoleros de su partida y uno de ellos le hace ver que ha perdido un gemelo de brillantes. Cree que lo debe haber perdido en el pozo y marcha para allá con la intención de recuperarlo.

Casualmente, Braulio está por allí lo que hará que Luis pida a unos compañeros que lo distraigan mientras él hace lo que tiene que hacer, y así lo harán invitándole a beber hasta emborracharle. Al llegar al pozo, Luis nota que ha habido cambios en el pozo y actúa en consecuencia.

Fernando mientras tanto, ha ido a ver a Margarita para contarle el mal comportamiento de su tío. Esta le dice que le faltan dos meses para ser mayor de edad y poder marcharse. Un poco más tarde Bernardo, que parece estar siempre al cabo de todo, le dirá a Margarita que no puede seguir estando con Fernando, que además es amigo de un ladrón. Al día siguiente Luis da a Fernando los famosos documentos que encontró en el pozo.

Bernardo se declara a Margarita, pero esta le dice que su corazón pertenece solo a Fernando. Por la noche, ella querrá ir a visitar a Fernando, pero el criado de la casa se lo impedirá. Mientras Fernando espera impaciente en la calle, alguien ha echado un brebaje en las plantas de la habitación de Margarita lo que produce que caiga bajo el efecto de la droga y se desvanezca. Bernardo y el criado se la llevan a otra parte. Al día siguiente Fernando va a preguntar por ella y el criado le explica que se ha ido de viaje con Bernardo lo que deja a Fernando más que perplejo.

Enseguida que puede Fernando irá a buscar a Luis para explicarle la situación. Tardará mucho en encontrarlo puesto que está dando un golpe con los de su partida en una tienda de telas de la calle de Postas vestidos de sacerdotes y de obispos. Finalmente lo consigue encontrar y le habla de la desaparición de Margarita.

En estas Margarita se despierta en una finca que no reconoce y Bernardo le avisa de que estará allí hasta que cambie de opinión. Margarita no deja de decirle que las posibilidades de que esto ocurra son nulas. La señorona que se ocupa de la casa no le deja ni papel ni pluma ni nada. Está totalmente aislada del exterior.

Bernardo y el criado comienzan a pensar que si la chica muriera, la fortuna pasaría a su poder. Al cabo de un rato le envía al criado para que entregue dos cartas misteriosas.

Poco después Fernando recibe una carta en la que Luis le cita en la taberna del arco de Cuchilleros para darle nuevas noticias. Fernando acude, pero en realidad es una trampa porque a quien encuentra es a dos policías que le detienen, porque a su vez habían recibido una denuncia contra él. Esto explica las dos cartas que le dio Bernardo a su criado. Con Fernando a buen recaudo, Bernardo y el criado van a buscar los documentos de la herencia de su hermano porque los acreedores le apremian.

Mientras esto sucede, Luis Candelas se entera de lo ocurrido y su corazón se rebela ante la idea de que su amigo esté preso por él. Así que decide entregarse libremente a Don Braulio. Así puede subsanarse el error por lo que Fernando queda en libertad y Luis mismo aprovecha el primer despiste que tienen los policías para escaparse. Braulio se marchará muy disgustado y sin darse cuenta quitará un reloj a un señor, pensando que es el suyo.

A todo esto, Bernardo y el criado ven con horror que los documentos no están en el pozo de siempre. Ante esta pérdida que justificaba que pudiera recibir la herencia de su hermano, aún le queda otra opción: adueñarse de la fortuna de Margarita. Cuando llegan a la casa intentarán que Margarita se suicide ingiriendo veneno, pero ella no quiere, así que la única opción que queda es eliminarla. Margarita, paseando por la finca logra encontrar una escalera y se asoma al exterior por donde, ya es casualidad, está

pasando Braulio, que huyendo tras su “robo” se ofrece a avisar a Fernando. Cuando vuelve a la casa, se encuentra sorprendida con que el criado se ofrece voluntario para ayudarla a escapar por la noche.

Braulio avisa a Fernando y cuando están hablando entra Luis. Para arreglar definitivamente la situación, Fernando explica a Braulio que le debe la vida y el nombre al bandolero. Tras esto, van juntos a la finca con la intención de salvar a Margarita. Llegan justo cuando estaba punto de morir asesinada por el criado que la había engañado solo para acabar con ella. Herido gravemente, el criado confiesa que actuaba por orden de Bernardo, igual que había hecho al matar a Patricio. Bernardo, que se da cuenta de que todo está perdido opta por suicidarse tomando el veneno que había cogido para Margarita. La película acaba con la llegada de la policía y la explicación de Braulio diciendo que Luis no es Luis, aunque lo parezca.

#### 4.14.3. El autor

Ya hemos hablado de José Buchs al comentar su película *El abuelo*.

#### 4.14.4. La obra en su contexto

Cuando dirige esta obra, José Buchs tiene en su haber cerca de 25 films de experiencia. Lleva unos años realizando tres o cuatro películas por año y se ha convertido en el director más popular del periodo. La película tuvo éxito y la prueba es que fue una de los pocos films de la época que superaron las diez copias (14 en concreto)<sup>51</sup>. Probablemente es de las películas de las que se hicieron más copias del periodo.

En el reparto destacan varios actores muy populares y de gran versatilidad, como María Comendador y José Montenegro. También destacan José Baviera y María Anaya.

---

<sup>51</sup> Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.106.

El estreno en prueba se realizó en los mismos estudios Madrid Film en el verano del 1926. El estreno definitivo fue en el Teatro Princesa de Madrid el 4 de octubre de ese mismo año y cinco meses más tarde en el Teatro Tívoli de Barcelona el 24 de marzo de 1927.

#### 4.14.5. Valoración crítica

Estamos ante una película con claro interés comercial. De hecho, siempre se ha comentado que el del bandolerismo podía haber sido un género específico de nuestro cine, comparable a lo que ha sido el western en los Estados Unidos. Unas historias que mezclan la aventura, lo exótico, lo patriótico, lo romántico y lo histórico. Lo tiene todo para ser muy rentable, pero no se ha acabado de explotar.

El personaje es histórico, aunque la historia que se narra no lo es en absoluto. Sí que es verdad, que parece que este bandolero se jactaba de no haber cometido nunca delitos de sangre, aunque eso no lo libró de morir condenado al garrote vil a los 31 años. Luis Candelas (1805-1837) vivió en el primer tercio del siglo XIX y le ha quedado una cierta aura de bandolero bueno que probablemente no se corresponde con la realidad<sup>52</sup>.

Podría la temática ofrecer la posibilidad de interpretaciones en relación a la situación del régimen español en el momento de su estreno, pero ni el estilo del director ni el desarrollo del film dan pie a ello. Buchs es un hombre de talante conservador y el argumento no sale de la plantilla del drama de aventuras con fondo romántico.

Así pues, es un caso claro en el que no se puede observar influencia ninguna en ningún sentido. Ni las autoridades sacarían nada de su argumento, ni sus opositores tampoco. Un caso muy diferente podría ser el de Armand Guerra, director de cine de ideología anarquista que en ese mismo año filmó *Luis Candelas o el bandido de Madrid*. Curiosamente dos películas en el mismo año con el mismo protagonista. Desgraciadamente la película se ha perdido y por ello no ha sido estudiada en este

---

<sup>52</sup> Cfr. Domingo Pastor Petit, *El bandolerismo en España*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979, pp. 115-125.

trabajo, pero dada la ideología del director, es muy posible que las conclusiones fueran muy diferentes a las de la que estamos comentando.

Desde el punto de vista social, la figura del personaje que llega a delinquir llevado por la pobre vida que le toca vivir, ya metido en líos desde la infancia y con muy pocas posibilidades de salir adelante, no es analizada en este film. Simplemente aparece su figura como alguien que además de robar, está dispuesto a ayudar en una buena causa si tiene la posibilidad. Desde luego es un buen argumento cinematográfico pero a la vez es de una gran irrealidad. Y es que en conclusión, la película en cuestión se ha de entender como un ejercicio de distracción, que por cierto está bien logrado, puesto que 90 años después y a pesar de la falta de luz en la primera mitad de la película se deja ver con agrado.

#### 4.15. *CARMIÑA, FLOR DE GALICIA* (1926), DE CÉSAR RINO LUPO

##### 4.15.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Producción Hispánica Film Ltda. (Madrid).

**Productor:** Juventino Garrido (Madrid)

**Director:** César Rino Lupo.

**Argumento:** Antonio Rey Soto.

**Guión:** Antonio Rey Soto.

**Rótulos:** Antonio Rey Soto.

**Fotografía:** Antonio Vistarini, Manuel Lamartín.

**Paso:** 35mm.

**Estudios:** Invicta (Oporto).

**Rodada en:** Redondela, Villasobroso (Pontevedra), La Lamosa, Riogroño.

**Distribuidora:** Selecciones Capitolio (Saturnino Huguet) (Barcelona)

**Intérpretes:** Maruja del Mazo (Carmiña), Irene Salazar (La extranjera Mary Watson), Juan Muñoz del Río (Conde de Vindey), Eduardo Prados (Martiño), Aida Oliveira de Lupo (doncella Rosalía), Antonio Teixeira Porto (Francisco, el padrastro), Lucio Garrido Aguilar (Bill, secretario de la americana), Julio Rúa y Da Silva (Garauña, el tonto), M. Jordá, José María Jimeno.

**Localización copias:** Filmoteca Española (copia en 35m). 2600 metros.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Argüelles (Madrid), el 28 de octubre de 1926. Teatro Tívoli (Barcelona), el 29 de marzo de 1927.

##### 4.15.2. Síntesis argumental

En un ambiente claramente gallego y rural, vive Carmiña, la chica por la que suspiran todos los jóvenes del pueblo. Sin embargo es Martiño quien realmente la quiere. Por desgracia, el padrastro de Carmiña es muy despótico y no va a poner las cosas fáciles. Cuando Martiño va a verle, el padrastro da largas diciendo que ya hablará con él cuando sea rico.

Durante la Romería tradicional, llega al pueblo Armando Enríquez, hombre riquísimo dueño de muchísimas propiedades. Conoce a Carmiña y enseguida siente algo por ella. Al saber que es hija de uno de sus arrendatarios va a verla. La corteja en su propia casa e incluso se toma con ella confianzas que Carmiña ha de cortar por lo sano.

Ante este duro competidor, Martiño sigue intentándolo, pero Carmiña ya ha hecho un hueco en su corazón para Armando. De todas maneras, ella sospecha que esta relación va demasiado deprisa. Armando le propone irse con él a la ciudad. Le asegura que la querrá siempre, en estos momentos y por supuesto cuando se casen, matiz que añade por clara petición de Carmiña.

Finalmente la convence y se la lleva a un piso apartado de la ciudad. Es una casa donde ya están acostumbrados a las “señoritas” que va trayendo Armando. La sirvienta Rosalía se convertirá en una buena confidente de Carmiña. Mientras en el pueblo no se habla de otra cosa que la fuga de Carmiña, en la casa de la ciudad, las sirvientas tienen que ir enseñando a Carmiña los rudimentos del refinamiento y los modales. Lo que más sorprende a Rosalía es ver que por primera vez, el señorito Armando se muestra constante en sus visitas. Da la sensación de que la quiere y le dedica tiempo para enseñarle a escribir.

Al poco tiempo llega en barco al puerto la rica americana Mary Watson, que siempre se deja llevar por sus caprichos, como por ejemplo el de decidir de repente desembarcar en ese puerto. Tras establecerse por allí, enseguida se hace popular por sus excentricidades y costumbres novedosas como la de conducir el coche. También Armando siente curiosidad. Reunidos en el casino, un grupo de jóvenes deciden que hay que ir a conocer a la señorita americana y la van a ver al día siguiente. Mary, con su carácter desinhibido, enseguida entabla relación con esos jóvenes. Como tiene un peculiar concepto de lo que es al amor, decide escoger a ciegas al que sería su novio. Mediante este curioso método acaba escogiendo a Armando.

Carmiña, que ya había notado un cierto desapego por parte de Armando últimamente, ahora comprueba que ya no la viene a ver. Mientras tanto, Mary y Armando disfrutan y se divierten, a la vez que se van enamorando. Curiosamente Mary comienza a querer de verdad a Armando hasta el punto de que comienza a pedirle

seriedad en su compromiso. Deciden organizar un baile en el que hacer pública su relación.

Rosalía no tiene otro remedio que decir a Carmiña la amarga verdad. Ella, que llevaba tiempo rezando para que Armando no la abandone, no se lo acaba de creer. Le dirá a Rosalía que lo quiere ver con sus propios ojos, pero Rosalía ha de recordarle que eso es muy difícil por el escándalo que supondría su presencia.

Carmiña acaba viendo a Armando en actitud cariñosa con Mary y no puede reprimir un grito. Armando la intenta consolar diciendo que es cosa de poca monta y que no vale la pena hacer un drama. Sin embargo para Carmiña no es un drama sino una tragedia. Despechada, le dice que del mismo modo que por amor se confió y por amor le siguió, ahora también por amor ha venido a descubrir la verdad y a desearle la felicidad. Sobre la marcha le devuelve todas las joyas que le había dado Armando, porque el cariño no se compra con nada.

Carmiña decide volverse a su aldea y se despide de Rosalía. Mientras tanto, Armando ha vuelto a casa de Mary para descubrir que esta se ha ido para no interferir y le pide que no haga más desgraciada a esa persona que tanto le quiere. Armando descubre su error y se va a buscarla en coche.

Al llegar al pueblo, su padrastro no está dispuesto a admitirla de nuevo. Ella cae en una profunda depresión. Alguien del pueblo avisa a Martiño para que evite que Carmiña pueda hacer alguna locura. De hecho la hace, porque se tira desde la torre del castillo, pero por suerte las ramas impiden que se mate. Por suerte acaba cayendo en los brazos de Martiño que había acudido a ayudarla. La lleva a casa del padrastro y se pone a discutir vivamente con él por su actitud cerril. En estas llega Armando. Se produce el encuentro entre Armando y Martiño en el que este último le dice que siempre quiso a Carmiña, pero que ya que no iba a ser suya, al menos le pide que la redima y no la desampare. Armando le responde que se comportará como un hombre de honor y cumplirá con su palabra. Finalmente Martiño se va a otras tierras y Armando y Carmiña acaban casándose.

#### 4.15.3. El autor

César Rino Lupo (Roma 1884-1934), italiano de nacimiento, comenzó a trabajar en el mundo del cine entre 1908 y 1910. Durante sus primeros años como realizador, estuvo en distintas ciudades de Europa haciendo películas (Berlín, Copenhague y Moscú de donde salió tras la revolución soviética), para acabar en Polonia, donde fundará la Academia Cinematográfica de Varsovia. Allí llegó a dirigir la revista *Kinema*.

Al principio de los años 10 había sido contratado por la productora francesa *Léon Gaumont*. Por aquel entonces el responsable técnico y artístico de la empresa era Louis Feuillade, partidario de un concepto académico y elitista del cine y totalmente contrario al estilo efectista que había hecho popular a Georges Méliès. También allí Rino Lupo conocerá a Leonce Perret, importante realizador que también irá explorando las posibilidades del cine en estos momentos iniciales.

Rino Lupo llegará a Portugal en agosto de 1921. En Varsovia había oído hablar de Invicta Film y al llegar a este país fue a ofrecerse allí. Le aceptaron por su experiencia anterior, sobre todo gracias a Georges Pallu, dirigente de la firma y realizador, que integrado en un grupo de técnicos franceses de la productora Pathé Frères, dio inicio al relanzamiento industrial de Invicta Film.

Sus primeros trabajos en esta productora fueron *Mulheres da Beira* (1923) y luego *Os lobos* (1923), explorando el melodrama rural y haciendo uso de los decorados naturales del paisaje que le rodeaba. Tras estas obras, abandonará Invicta Film por diversas razones referentes a cuestiones monetarias, cumplimientos de plazos, etc. En esos años marchó a Lisboa, donde abrirá una escuela de arte cinematográfico. Más tarde irá a Oporto, para fundar también una escuela de cine. Allí se formarán algunos de los actores que saldrán en sus obras como por ejemplo el que luego sería gran director Manuel de Oliveira, que participó en su juventud como actor en la película *Os lobos* (película producida por Iberia Film y distribuida internacionalmente por la Gaumont en 1924).

Sin trabajo en Portugal, marchará a Francia y finalmente acabará recalando en Madrid. Allí se reencontrará con un antiguo alumno, Antonio Teixeira Porto, con el que frecuentará el café Maisón Doré, conocido por su tertulia de la comunidad cinematográfica madrileña. Estos contactos le permitirán realizar la película que estamos estudiando.

Más tarde, hará algunas películas más en Portugal *O Diabo em Lisboa* (1927), con el estreno como actriz de la que sería tan conocida en Portugal, Beatriz Costa, *Fátima Milagrosa* (1928), con otro pequeño papel de Manuel de Oliveira, y una primera versión de *José do Telhado* (1929).

Rino Lupo dejó Portugal ya en la época del cine sonoro y poco a poco su rastro se va difuminando por España, París y Roma, hasta que parece instalarse en Berlín en 1932. A partir de aquí nada se sabe de él salvo que murió misteriosamente en 1934.

#### 4.15.4. La obra en su contexto

El productor Juventino Garrido quería llevar al cine el guión escrito por el sacerdote de Orense Antonio Rey Soto. Para ello decidió contratar al director romano César Rino Lupo. De hecho una de sus películas anteriores, *Mulheres da Beira* (1923), tenía una historia muy parecida.

Como se trata de una película claramente de tinte regionalista, sobre Galicia y sus habitantes, Rino Lupo incluirá muchos matices de tipo folclórico así como bellos escenarios naturales de Galicia y de Portugal, como San Bartolomé de Lamosa (Covelo, Pontevedra), Redondela (Pontevedra), el castillo da Feira (Oporto), etc. Todos ellos bien recogidos por la fotografía de Antonio Vistarini.

Como se dirá en el siguiente apartado, tras el envoltorio colorista se esconde una aguda crítica de las costumbres del momento. Por otra parte, el realizador muestra su dominio del lenguaje cinematográfico mediante el uso de efectos especiales, y un tratamiento del paisaje con ciertas influencias del cine sueco.

Tras un pase privado en el Pathé Cinema de Sevilla el 12 de octubre de 1926, el estreno comercial tiene lugar dos días más tarde en el mismo local. En Madrid, el estreno se hará en el cine Argüelles, el 28 de octubre de 1926. En esta ocasión, el jefe de producción y asesor de ambiente Manuel Lamartín, contratará unos coros gallegos que interpretarán canciones típicas de su tierra durante la proyección. El tono del film desconcertó a algunos críticos, pero la película tuvo cierto éxito<sup>53</sup>.

#### 4.15.5. Valoración crítica

Marta García Carrión nos dice que el crítico de cine Luis Gómez Mesa hizo un comentario negativo de la película, puesto que en su opinión “no explotaba suficientemente la temática” y “achacaba a la presencia de personal extranjero en el equipo del film que éste no diera debida cuenta de los ambientes y costumbres gallegas”<sup>54</sup>. De todos modos es curioso, porque precisamente en la promoción de la película se apostó por destacar su costumbrismo regionalista. No olvidemos que estamos en un momento en que el tema regionalista vende muy bien.

En cualquier caso, este es un tema menor. Tampoco nos lleva muy lejos dilucidar si se tienen o no en cuenta todas las bellezas del paisaje gallego. Al final es una cuestión subjetiva, puesto que para unos puede faltar y para otros sobrar. Lo que sí puede tener más interés es la crítica de la realidad gallega llevada a cabo por Rino Lupo. En ella se habla de una sociedad rural, religiosa y pobre, que contrasta con la visión superficial, frívola y mundana de la alta sociedad. Llama especialmente la atención la despótica actuación del padraastro de Carmiña, y sobre todo el comportamiento de Armando, que mantiene relaciones con mujeres de modo clandestino, para no caer en el escándalo que supondría que salieran a la luz pública, en un tiempo en que la institución familiar y el concepto de fidelidad merece un gran respeto.

---

<sup>53</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, p. 330.

<sup>54</sup> Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2013, pp. 189-190.

El argumento de la película sorprende, puesto que acaba con la salida de Martiño, que es quien realmente merecería el amor de Carmiña, puesto que siempre se mantiene fiel, ayuda en los momentos difíciles y juega limpio. En cambio, Armando, que se aprovecha de la chica (aunque manifieste quererla, no deja de usarla a su antojo, manteniéndola en una casa apartada), y además acaba tonteando con otra, lo que tendría que recibir es la misma moneda que usa. Sin embargo, se nos muestra al final arrepentido de su actuación y dispuesto a comportarse con una honra que hasta ese momento se le desconoce, por lo que uno puede claramente dudar del buen resultado de esa unión. Digo que sorprende todo esto, porque no queda claro si se manifiesta en el film como crítica a la hipocresía de Armando o si el premio que recibe se atribuye a aceptar como bueno este tipo de comportamiento frente al de Martiño. Siendo los años veinte, años de grandes cambios sociales y en las costumbres, y teniendo el realizador tanto bagaje de experiencias en distintas ciudades de Europa, no es fácil saber por dónde nos quiere llevar. En cualquier caso, tras ver la película uno se queda con el mal sabor de boca de que al final triunfa quien menos lo merece.

Lo que en esta película no aparece por ninguna parte es referencias de tipo político. Todo queda en el contraste social de la Galicia de esa época y en las penosas costumbres que podían tener personas sin principios pero con abundancia de medios económicos. No deja de ser chocante que sea una chica americana de frívolo y caprichoso comportamiento la que tenga que hacer entrar en razón a Armando haciéndole ver que está haciendo mucho daño a alguien. Sería interesante poder saber qué sensación tiene el espectador del momento tras el visionado del film. Sabemos que la película tuvo éxito, más de público que de crítica, pero no sabemos hasta qué punto todo lo que en ella se nos muestra configura la mentalidad del espectador.

4.16. *EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA* (1927), DE BENITO PEROJO

4.16.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Goya Films (Madrid).

**Productor:** Juan Figuera y Vargas (Madrid).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la obra homónima de Alberto Insúa.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Georges Asselin, Segundo de Chomón. B/N con escenas coloreadas por el método “pochoir”.

**Efectos especiales:** Segundo de Chomón.

**Laboratorio:** Eclair (Epinay-sur-Seine, París).

**Paso:** 35mm.

**Estudios:** Eclair (Epinay-sur-Seine, París).

**Rodada en:** Madrid, Barcelona, Montserrat (Barcelona), Niza, París.

**Intérpretes:** Raymond de Sarka (Pedro Valdés “Peter Wald”), Conchita Piquer (Emma Cortadell, “La Cortadita”), Joaquín Carrasco (don Mucio Cortadell), Valentín Parera (el marqués de Arencibia), José Agüeras (Luis Nonell “el limpia”), Andrews Engelman (Rolovitch, el criado de Peter Wald), Madame Morlay (la marquesa de Arencibia).

**Localización copias:** FRB (copia en 35mm). 2092 mts. Filmoteca Española (copia en 35m). 2092 metros.

**Género:** Drama.

**Distribuidora:** Julio César S.A.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro del Centro (Madrid), el 25 de marzo de 1927, en prueba. Salón Kursaal (Barcelona), el 9 de mayo de 1927, en prueba. Tívoli (Barcelona), en noviembre de 1927.

#### 4.16.2. Síntesis argumental

Mucio, antiguo figurante, vive modestamente en Madrid con su hija Emma. Un buen día van al teatro a ver a uno de los artistas más de moda en ese momento: el bailarín Peter Wald. Al acabar la función, el artista los va a saludar, cosa que a Emma le resulta repulsivo, puesto que para ella es un problema que Peter Wald sea de raza negra. Es más, esa noche tiene pesadillas por este motivo.

Peter había pasado su infancia en Cuba, y más tarde fue criado en la casa de una familia aristocrática con dos hijos. El hijo varón le odiaba y a la hija le resultaba totalmente indiferente. Con el tiempo acaba estableciéndose en París, donde hará de camarero en un *pub*. Como en ese tiempo está de moda el Charleston, una profesional le enseña a bailarlo y debido a su talento, será contratado en el *Moulin Rouge*.

Un día, ve que Emma está bailando cerca de su camerino y le llama a ella y a su padre. Ella no es capaz de darle la mano y ahí se ve patente su prejuicio con las personas de color, aunque su padre intenta defenderla ante el artista. A pesar de todo, Peter le propone que sea acompañante en lugar de otra chica cuyo contrato está a punto de expirar. Al final la coge y de la impresión Emma se desmaya. Peter se marcha y al despertarse ella, le dice a su padre que no quiere ser acompañante suyo. En cualquier caso Peter, preocupado por la chica, había puesto a su disposición su coche para que volvieran a casa, cosa que emociona mucho al padre de Emma.

Una vez en casa, padre e hija dialogan sobre todo lo que ha pasado. Él le muestra su agobio por la situación económica en la que viven, y ella le responde que nunca se ha quejado de esa situación. Evidentemente a él le hace ilusión que su hija triunfe, pero a ella le cuesta horrores. De todos modos acaba aceptando ir a París a hacer la prueba.

Tras unas semanas en París, la situación ha dado un giro inesperado. Emma es una chica con mucho talento y sus actuaciones son muy buenas. Peter cada vez la admira más, y ella está perpleja ante esta situación. Los bailes salen muy bien y el éxito que ambos tienen ante el público es tremendo. Poco a poco va convirtiéndose en una figura. Marcharán a la Costa Azul para hacer una gira.

Peter acaba abriéndole su corazón a su padre y le explica que se ha enamorado de Emma. Mucio le dice que tratará de hablar con ella, y Emma responde a través del criado de Peter, Rolovitch, dando la sensación de que sí está conforme con iniciar una relación. Sin embargo cuando él se acerca, ella no puede soportar el contacto. Es algo superior a sus fuerzas. Peter cae en la cuenta de que nunca podrá cumplir su sueño y se limita a adorarla en silencio y a distancia.

Peter enferma y poco a poco sus fuerzas van decayendo. Tras unos días de espera, acaba muriendo en brazos de Emma, quien al final había acabado aceptándolo, porque “era un negro con alma blanca”. En sus últimos días, Emma volcará su cariño y sus atenciones en Peter Wald, a quien acaba queriendo sinceramente.

#### 4.16.3. El autor

Ya hemos hablado de Benito Perojo al comentar su película *Más allá de la muerte*.

#### 4.16.4. La obra en su contexto

Cuando Benito Perojo acabó *Malvaloca*, se metió de lleno en la adaptación de la novela del periodista y escritor cubano Alberto Insúa, probablemente su obra más famosa, que había sido publicada en 1922. De hecho el proyecto ya se había anunciado en 1925, pero tendrá que esperar un tiempo para llevarse a la práctica. Además, por aquel entonces, el *jazz* estaba en un momento de gran popularidad y todo el mundo conocía a Josephine Baker. La historia tenía un acento sensible que la podía hacer muy del gusto del público del momento. Además, para Benito Perojo, algunos de los aspectos de la novela tenían para él resonancias afectivas porque los relacionaba con algunos pasajes de su propia biografía, cosa que también ocurre, como ya hemos visto, en otras de sus películas<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Roman Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1994, p.126.

En el mes de febrero de 1927, Perojo está en París preparando el proyecto. La razón de que se hiciera allí seguramente tenía mucho que ver con las dificultades técnicas sufridas en el rodaje de *Malvaloca*, íntegramente realizada en España. El rodaje se hizo en los estudios *Eclair* (Epinay-sur Seine, París) y también en escenarios exteriores de la Costa Azul, Barcelona y Montserrat. La puesta en escena es impecable, como suele ser en las obras de Perojo. Destacan las escenas en color rodadas en el cabaret parisién *El Patio*. Muy en la línea del cosmopolitismo que rezumaban las películas francesas de la época.

También vale la pena destacar la participación de Segundo de Chomón, que es el responsable de los trucos y efectos especiales de la escena en la que, en sueños, Emma es atacada por un gorila. El grupo de actores escogidos es muy acertado, desde Raymond de Sarda, actor egipcio que interpreta el papel de Peter Wald, Valentín Parera que debuta con solvencia en el papel del marqués de Arencibia (que cría a Peter en su infancia), y especialmente Conchita Piquer, que realiza con gran maestría una escena de baile tras recibir en París lecciones de Charleston y poco a poco se está convirtiendo en una estrella muy popular.

La película cosechó un gran éxito, no solo en España sino también en latinoamérica. En Francia se estrenó un par de años más tarde con el título de *Le Danseur de jazz*, y además con sonido sincronizado. La misma novela de Alberto Insúa, sería nuevamente versionada en 1934 por el mismo Perojo y en 1951 por Hugo del Carril<sup>56</sup>.

La película costó unas 200.000 pesetas, por lo que se convirtió en una de las más caras del momento<sup>57</sup>. Benito Perojo declaró que había hecho la película en Francia por la ausencia de estudios y personal en España, lo cual desató una tremenda polémica que se mostró en varias revistas cinematográficas del momento. *Popular Film* le atacó y *El cine* le defendió. Muchos de sus oponentes siempre consideraron que esta película no

---

<sup>56</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 358-359.

<sup>57</sup> Emilio C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.109.

podía considerarse española<sup>58</sup>. Sánchez Salas nos muestra alguna de las referencias positivas que encontramos en la revista *El cine*: “el gran éxito de la temporada será la sentimental película *El negro que tenía el alma blanca*, versión cinematográfica de la emocionante novela...” (*El cine*, 20.10.27) o la consideraba una “obra cumbre de la producción nacional” (*El cine*, 17.11.27)<sup>59</sup>. Esta sorprendente polémica, que mostraba las dificultades que había en aquella época para distinguir lo nacional de lo extranjero y que mezclaba consideraciones de tipo político, celos, intereses comerciales y diferentes concepciones del cine nacional, se extendió durante más de un año hasta finales de 1927. En cualquier caso, todo indica que estamos ante quizá la película de Benito Perojo más conseguida durante su etapa de cine mudo.

#### 4.16.5. Valoración crítica

De entrada se puede comentar que esta es una de las películas más citadas en las obras de referencia consultadas para este trabajo. Hasta cinco autores hablan de ella y en varios casos la citan en diversas ocasiones y por diferentes temas, aparte del análisis de la monografía sobre Perojo de Roman Gubern.

Vicente J. Benet, aparte de citarla como adaptación cinematográfica de una novela popular del momento, se centra en su estilo cosmopolita que no era del todo bien recibido por parte de aquel sector de la crítica que prefería una cinematografía nacional más acorde con la Dictadura<sup>60</sup>. Efectivamente, el film tiene un tono cercano a lo frívolo que se comprende que pudiera dañar sensibilidades muy afinadas. Probablemente no sería de las películas que desde el gobierno se pondrían como ejemplo del paradigma del cine patrio y quizá por ello algunos de estos críticos la consideraban más una película francesa que española, para así, de algún modo despejar el peligro de una interferencia en los valores nacionales por parte de nuestro propio cine. Es de esas producciones que tenían detalles del que se conoce como estilo internacional. La prueba de que quizá la película, al no ser del todo española, podría no ser bien recibida por

---

<sup>58</sup> Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2013, p.150.

<sup>59</sup> Daniel Sánchez Salas, *Historias de luz y papel. El cine español de los años 20, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional, 2007, p. 249.

<sup>60</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, p. 87.

parte de las autoridades, es que unos meses antes, “la censura de Primo de Rivera, irritada por el film norteamericano *Valencia* (1926), de Dimitri Buchowetzki y con Mae Murray, prohíbe todos los filmes de su productora, la Metro-Goldwin-Mayer, hasta que no se retire su distribución mundial. El alejamiento parisino de Perojo se demuestra una decisión juiciosa”<sup>61</sup>.

Daniel Sánchez Salas hace mención también a la película en varias ocasiones y en una de ellas se refiere a que uno de los críticos de la época, Antonio Gascón, que escribía en *La Pantalla*, alababa la idea de adaptar una novela en lugar de lo que él consideraba ya algo agotado, como era la adaptación de zarzuelas<sup>62</sup>.

La versión que se conserva en la Filmoteca Española, tiene los rótulos y títulos en francés, por lo que probablemente sea la versión francesa que se estrenó en el año 1929.

Sin embargo hay un tema que en el film tiene una importancia capital y que se trata de un modo algo ambiguo. Se trata de los prejuicios raciales. No cabe duda que Emma, la protagonista, manifiesta un claro rechazo a la gente de color. No es un simple rechazo formal, sino que está totalmente integrado en su modo de ser. Cada vez que Peter se acerca a ella, parece que va a sufrir un desmayo. Convendría conocer cómo estaba socialmente considerado el tema en este momento de la historia de España. Según indica Roman Gubern, en los años 20 “entró, con fuerza arrolladora, la moda de la negritud en la cultura occidental, tanto en el ámbito de la alta cultura (*Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, 1929), como en la *midcult* (*Aleluya*, de King Vidor, 1929), y en la cultura de masas”<sup>63</sup>. Aunque se refiere al acceso de los artistas negros al mundo del espectáculo, desde luego es en este momento en el que la gente tomaría partido por una visión de aceptación o de rechazo. En la película, *Peter Wald*, que es consciente del rechazo que genera en Emma le pregunta: “¿Los hombres de mi color le dan miedo, señorita?”. El padre de la chica le responde con una frase que parece poner con claridad una barrera a estos prejuicios: “Mi hija no tiene nada contra los hombres de su raza, señor. Ella sabe bien que los hombres no deben juzgarse por el color de su

---

<sup>61</sup> Roman Gubern, *Op. cit.*, p.127.

<sup>62</sup> Daniel Sánchez Salas, *Op. cit.*, p. 227.

<sup>63</sup> Roman Gubern, *Op. cit.*, p. 128.

piel". De todos modos, aunque el sentido de la frase es inequívoco, el contexto en el que se pronuncia puede ser malinterpretado como una frase para quedar bien.

No ha de ser hasta el final de la película cuando cambie la actitud de Emma, al ver que a pesar de todo su rechazo, Peter la quiere sinceramente y, es más, acaba muriendo en buena parte por la debilidad que le supone ese desamor por parte de la chica. Sin embargo el colofón final no despeja las dudas respecto a la visión de fondo sobre el tema del racismo, porque si Emma acepta a Peter porque es un negro con el alma blanca, eso puede dar a entender sin demasiados disimulos que el alma negra no merece respeto, o que solo hay una alma buena que es la del hombre blanco, como si por necesidad genética, el hombre negro tuviera que ser detestable, al menos mientras no haga un tremendo esfuerzo por parecerse al hombre blanco. Es obvio que no podemos estar de acuerdo con este planteamiento, y la película no parece aportar otro. De todos modos no tenemos manera de saber cómo podía esto afectar al espectador de la película, ni hasta que punto esto podía suscitar una reflexión o debate entre el público.

#### 4.17. *EL DOS DE MAYO* (1927), DE JOSÉ BUCHS

##### 4.17.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Ayudante de Dirección:** Fernando Roldán.

**Argumento:** Federico de Oliván (basado en los hechos históricos de 1808).

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Enrique Blanco. B/N, con virados y escenas en color.

**Ayudante de Fotografía:** Eduardo García Maroto.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Vestuario:** Peris Hermanos.

**Paso:** 35mm.

**Rodada en:** Madrid: Calles de Sacramento, Letamendi, plazuela de Cordón, jardines y palacete de la Moncloa, Casa de Campo, casa de Iván de Vargas, pretil de los Consejos, jardines y palacio de Liria, ribera del Manzanares; interiores del Palacio del Conde de Malladas y la casa del doctor Forns.

**Distribuidora:** Exclusivas Fénix (Barcelona). Exclusivas Lemic, S.A. (Barcelona), para Cataluña y Baleares.

**Intérpretes:** Amelia Muñoz (modistilla Rosario Montes), Manuel Soriano (el pintor Alfonso de Alcalá), Aurora García Alonso (Laura de Montigny), José Montenegro (Don Hipólito del Molinillo), Fernando Díaz de Mendoza Serrano (Marqués de Montebello), Antonio Mata (Don Francisco de Goya), Maximiliano F. Alaña (Teniente Jacinto Ruiz), Amelia Sánchez (una maja), Felipe Reyes (Comandante francés), María Comendador (Señora de Hipólito), Julio Rodríguez “Barón de Kardy” (Murat), Alberto Barrena (Pedro Velarde), José de la Fuente (Capitán Daoíz), Rafael San Cristóbal, Dolores Valero; con la intervención de tropas del Cuartel de la Montaña (como los defensores del Parque de Montealeón) y de la Guardia Municipal Montada (como los coraceros franceses).

**Localización copias:** FE: Copia en 35mm., 700 mts., fragmentos. FZ (Filmoteca de Zaragoza): Copia, fragmentos.

**Género:** Drama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 5 de diciembre de 1927. Pathé Cinema (Barcelona), el 2 de mayo de 1928.

#### 4.17.2. Síntesis argumental

Alfonso de Alcalá es un pintor, discípulo de Francisco de Goya, que está muy enamorado de la modistilla Rosario Montes. Viven en Madrid en uno de los momentos más convulsos de su historia. Napoleón desea controlar el país y antes de lanzar a sus tropas está enviando emisarios con esta finalidad. Una de esas personas enviadas será Laura de Montigny, que al conocer a Alfonso se enamora de él. Alfonso no sabe resistirse a sus encantos y poco a poco va olvidándose de Rosario. La cosa se complica cuando aparece el marqués de Montebello, que también enamorado de Laura, se convertirá en enemigo de Alfonso.

Mientras tanto, los capitanes de artillería Daoíz y Velarde, preparan un levantamiento contra los invasores franceses, pues están sorprendidos ante el silencio de las autoridades españolas. El motín se producirá en la mañana del dos de mayo de 1808, en su cuartel en el parque de artillería ubicado en el Palacio de Monteleón, en Madrid. En desigual lucha contra los franceses, Daoíz y Velarde perderán la vida, pero la mecha se ha encendido y todo Madrid se levanta contra el invasor. Entre ellos estará también Alfonso, que luchará con valentía. Además, ve como Rosario se enfrenta también valerosamente y acabará cayendo en la cuenta de que es el amor de su vida.

#### 4.17.3. El autor

Ya hemos hablado de José Buchs al comentar su película *El abuelo*.

#### 4.17.4. La obra en su contexto

No es esta la primera película en la que José Buchs hace una incursión en el género histórico. En el mismo 1927, ha realizado con éxito *El conde de Maravillas*, y

decide seguir esa línea llevando al cine un argumento de Federico de Oliván que está inspirado en los hechos del 2 y 3 de mayo de 1808 en Madrid. En ella, Buchs muestra la facilidad con la que recrea ambientaciones históricas. La casa *Ediciones Forns-Buchs* pondrá toda la carne en el asador para que la producción salga muy bien. Saldrán muchos figurantes, caballos, vestuarios muy variados y un buen número de efectos especiales.

El rodaje se hizo básicamente en Madrid, en diversas calles (Sacramento, Letamendi), plazuelas y jardines (Plazuela del Cordón, jardines de la Moncloa), puentes y diversas mansiones (el puente de los Franceses, el Palacio de Liria, la Casa de Iván Vargas). Como suele suceder en una película de trama épico-histórica las escenas grandiosas se van repitiendo con gran espectacularidad. No así el asunto sentimental que no acaba de lograr el interés del espectador.

A pesar de todo, la película cuenta con todos los ingredientes propios de una película comercial: la historia de amor entre dos jóvenes de comportamiento heroico, el contexto bélico, el contrapunto cómico que aligera la tensión, los peligros, las intrigas, los grandes gestos, el villano que quiere mancillar la honra de la protagonista...

Por su parte, se usan virados de distintos colores para los distintos escenarios: el naranja para los interiores, el azul para las escenas nocturnas y el amarillo para los exteriores. También usa el sistema de coloreado manual de la Pathé para resaltar el fogonazo de los cañones, con un resultado más que satisfactorio.

El estreno tuvo lugar en los cines Real Cinema y en el Príncipe Alfonso de Madrid el lunes 5 de diciembre de 1927 con la asistencia de los Reyes de España. La película tuvo un importante éxito de público y se mantuvo varias semanas en cartel, pero desde el punto de vista artístico los críticos han debatido mucho sobre su valoración real<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 373-375.

#### 4.17.5. Valoración crítica

Para Vicente J. Benet, “la idealización de la nación primorriverista asume su representación fílmica más condensada en una vehemente película: *El dos de mayo*”<sup>65</sup>. Continúa explicando que la guerra contra los franceses es probablemente el acontecimiento histórico más señalado para la construcción moderna de la identidad nacional española. Curiosamente era un tema que había sido poco explotado hasta ese momento. Para Benet, el referente que tenía Buchs para dotar de estructura a la película es *El nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915). Y no tiene dudas de que la principal pretensión del director, por encima de la historia amorosa de los protagonistas, es dotar a la película de una enorme ambición épica. De ahí que muchos esfuerzos vayan a “la voluntad de reconstruir algunos iconos de la imaginación nacional en torno a los hechos narrados”. Así hay referencias directas a los cuadros de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos*, o también a *La muerte de Velarde* de Joaquín Sorolla. Del mismo modo, la película, nos sigue diciendo Benet tiene “la pretensión de ofrecer al público una reconstrucción que se ofrece como *documental*, es decir, como recreación fiel de los hechos importantes”. Por eso intenta ser muy meticuloso en lo que se refiere a los escenarios o en la transcripción de frases que han pasado al imaginario colectivo. Además también se añaden anécdotas históricas conocidas, como la muerte de Manuela Malasaña, para dar más realismo a los hechos. El punto culminante, nos recuerda Benet, es la última escena en la que ya en tiempo presente, un regimiento con uniforme de gala rinden homenaje a los caídos en aquel lance<sup>66</sup>.

Como la copia de la película está incompleta, hay partes que se han suplido mediante textos e imágenes de la novelización de la película y de otras publicaciones de la época. Sin embargo son muy sugerentes para entender que el film es una estupenda herramienta para transmitir el mensaje nacionalista según el enfoque de Primo de Rivera, en un momento en el que aún no están tan lejanos los ecos de la victoria en Marruecos. Uno de los rótulos reza: “Los soldados imperiales, triunfantes en cien batallas de Europa, encontraron una resistencia sobrehumana en aquellos hombres

---

<sup>65</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, p. 91.

<sup>66</sup> Vicente J. Benet, *Op. cit.* pp. 91-92.

enardecidos, que defendían como titanes la independencia de su Patria”. Y otro: “Y los mártires de Monteleón, desgarrados sus cuerpos por los balazos, sucumbían por el honor de la patria, dando al mundo un ejemplo sublime de heroísmo y valor”. Y un tercer rótulo: “Ha pasado el tiempo; pero la patria, madre amorosa, recoge en sus brazos los cuerpos de los mártires que mueren por Ella, mientras esculpe sus nombres en letras de oro para darles gloria, honor e inmortalidad”.

Sin embargo, una vez más, no tenemos ningún dato que pueda hacer entrever un entendimiento entre el gobierno y el realizador. Simplemente, coinciden sus planteamientos. En cualquier caso es un hecho claro que este tipo de películas tienen la virtualidad de generar sentimientos profundos en los espectadores, así que de modo buscado o no, es inevitable pensar que sería eficaz a la hora de promover el nacionalismo español del modo como D. Miguel Primo de Rivera buscaba por aquellos años.

#### 4.18. *ES MI HOMBRE* (1927), DE CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA

##### 4.18.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Cosmos Film (Madrid).

**Director:** Carlos Fernández Cuenca.

**Ayudante de Dirección:** Francisco Cejuela.

**Argumento:** Según la obra homónima de Carlos Arniches.

**Guión:** Enrique Jardiel Poncela, Carlos Fernández Cuenca.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Electricista:** Julián Torremocha.

**Laboratorio:** Madrid Film (Madrid).

**Decoración:** Tomás Ysern.

**Paso:** 35mm.

**Rodada en:** Madrid: Cabaret Parisiana (en plaza del Carmen esquina con Tetuán).

**Distribuidora:** Exclusivas Trián (Barcelona).

**Intérpretes:** Manuel Montenegro (Don Antonio), Carmen Salvatierra Redondo (Leonor), Rosario Velázquez (La Sole), María Anaya (Luisa la insignificante), Felipe Fernansuar (el Pollo Botines), José María Jimeno (Don Mariano), Alfonso de Toledo (Marcos), Angelita Torralba (Paquita la Rayo), Manuel Caro (Señor Tarsillo), Julio Rodríguez “Barón de Cardy” (el Quemarropa), Francisco Cejuela (Paco el Malmenda), Alfonso Sierra (el Jarritas), Manuel Rosellón (Atanasio), Amary Lys (Felisa), Francisco Santacruz (el borracho serio), Gerardo Cifrián (el casero), Enrique Navarro, Joaquín de Chaves, Lola López Cruzada, Rafael Pacheco, Antonio Aullón, Odette Wanda, Andrés Carranque de Ríos, María Collado, Eduardo Prados, José María Lado, Angelina Paño.

**Localización copias:** FE: Copia en 35 mm., 1785 mts.

**Género:** Comedia

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 10 de julio de 1927, en prueba. Teatro Bretón (Salamanca), el 16 de diciembre de 1927. Royalty (Madrid), el 16 de enero de 1928. En Barcelona, en febrero de 1928, en pase privado. Fémima (Barcelona), en 1929.

#### 4.18.2. Síntesis argumental

Antonio es un hombre con pocos recursos que gana lo que puede haciendo de hombre anuncio para poder cuidar a su soñadora hija Leonor. Un día se encuentra con su amigo Mariano, que es administrador del casino Kursaal Andorra, y le dice que si encuentra algún trabajo mejor para él, se lo hará saber. Antonio va agotado e incluso es atropellado por un vehículo. Marquitos, un oficial de la fábrica de estuches cercana, le lleva a su casa y en cuanto conoce a Leonor se enamoran.

En el Kursaal trabaja encargado de la seguridad Atanasio, hombre bastante pretencioso que está perdiendo su prestigio ante Paco Maluenda, dueño del casino y Mariano, el administrador. Lo cierto es que Atanasio no parece poder resolver las dificultades propias de la vida del casino, que está frecuentado por mujeres de mala vida y mafiosos.

Precisamente en una mesa del casino están los tres matones más peligrosos de la ciudad: el Pollo Botines, el Jarritas y el Quemarropa. Extorsionan al dueño del casino y se quedan con su dinero sin que Atanasio haga nada, por lo que es despedido. Eso hace que le ofrezcan el cargo a Antonio, que no está nada preparado para un oficio así, pero no quiere renunciar a un sueldo como el que le ofrecen. Su hija, a pesar del agotamiento que tenía su padre en el anterior trabajo, no está tranquila con esta nueva situación.

Lo cierto es que desde que tiene el puesto las cosas van mejor. Por un lado, consigue asustar al encargado del casero, que venía con una maza con la idea de cobrar los retrasos. Luego Marquitos y Leonor pueden ya comprar ropa de mejor calidad.

Quemarropa decide dar un buen susto al nuevo inspector del casino y se presenta en casa de Antonio. Por iniciativa de Leonor, Antonio y Marquitos simulan una pelea en la que el último cae al suelo como muerto y cubierto por tinta roja. Mientras tanto Leonor se dedica a limpiar pistolas como si nada. Asustado, el mafioso decide irse de la ciudad. Corre la voz del suceso y La Sole, una de las *cocottes* del casino se enamora de Antonio. Pero El Pollo Botines, que salía con la Sole y el Jarritas no están dispuestos a tolerar la situación y deciden matarlo. Estando en el despacho, los dos matones se encuentran con Leonor y el Pollo intenta forzarla. Antonio, al ver la situación, se arma

de valor y con ayuda de la pistola pone en fuga a los dos mafiosos. La Sole, aún más emocionada, acaba diciendo “Es mi hombre”.

Tras tantos sucesos, finalmente a Antonio se le acaba el dinero, la Sole vuelve con el Pollo porque Antonio ya no le interesa, Marquitos, que ha sido ascendido se casa con Leonor, que trabaja en un taller de sombreros, y Antonio vive tranquilamente con ellos sin hacer nada.

#### 4.18.3. El autor

Carlos Fernández Cuenca (Madrid 1904-1977), licenciado en Derecho y Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid fue un reconocido historiador del cine. Inició su andadura con la publicación del libro de poemas en prosa *Claro de luna* (1922), el ensayo *Estética del desnudo* (1925) y la novela *El hombre que no supo vivir* (1926). También en 1926 escribe el guión de *Los hijos del trabajo*, de Agustín Carrasco. Al año siguiente es cuando dirige la película que estamos estudiando.

Estudia música también en el conservatorio, pero prefiere dedicarse al periodismo y en 1923 gana el premio al mejor artículo de la Cámara Oficial del Libro. Interesado enseguida por el mundo del cine, publica en 1930 dos obras: *Historia anecdótica del cinema* y *Panorámica del cinema en Rusia*. En 1932 publica la biografía *Espartero*. En 1936 escribe el guión de *Una mujer en peligro*, de José Santugini.

Durante la guerra civil toma partido por el bando franquista. Al acabar la contienda, sigue con su faceta de realizador con la primera película rodada tras el conflicto, *Leyenda rota* (1939) y luego con *Los misterios de Tánger* (1942), una historia de contrabando de armas en Marruecos en los años del protectorado español, pero poco después abandona esta actividad y pasa a trabajar como miembro de la censura y crítico cinematográfico en el diario *Ya*. Fue el alma de la primera Semana de Cine que tuvo lugar en el cine Novedades de San Sebastián en mayo de 1954, organizada por la A.C. Donostiarra. De ella nació el cine-club San Sebastián y estuvo colaborando profusamente en los distintos cine-clubs de la zona. En los años 50 será uno de los primeros directores del Festival de Cine de San Sebastián y el primer director de la

Filmoteca Nacional de España (1953-1970). Durante esos años hace pequeños papeles en películas como *Segundo Lopez* (1952), de Ana Mariscal, y participa en la elaboración de algunos guiones, como el musical *Teatro Apolo* (1950), de Rafael Gil, o *Morir en España* (1965), de Mariano Ozores. Su última película como director será *Otros tiempos* (1959), un documental sobre la vida en España entre 1908 y 1958.

Durante el franquismo será profesor de Historia del cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y seguirá publicando libros sobre el cine: *Viejo cine en episodios* (1943), *55 vidas de cine* (1943), *Cervantes y el cine* (1947) y *La guerra de España y el cine* (1972)<sup>67</sup>. Recopiló el fichero más extenso sobre cine español que se conserva, que sería donado a la Filmoteca Española.

#### 4.18.4. La obra en su contexto

Carlos Fernández Cuenca decidió iniciarse en el mundo de la realización cinematográfica adaptando la popular obra de Carlos Arniches. La producción será a cargo de Cosmos Film, creada para la ocasión y del guión se encargará el mismo Carlos Fernández Cuenca, que contará con la ayuda del Enrique Jardiel Poncela, que también debutará con esta colaboración.

La película se rueda en Madrid, en el cabaret Parisina y en la plaza del Carmen, esquina con Tetuán. No contó con demasiados medios, pero la fotografía de Juan Pacheco Vandiel y los decorados de Tomás Ysern, contribuyeron a crear una ambientación adecuada y convincente. Quizá la única excepción sería una escena en la que una pared que se presume sólida se bambolea en exceso por el producto de unos golpes. También las tomas exteriores ayudaron a dar un tono más alejado del original guión teatral y a la vez explotar mejor la vena cómica, como cuando Don Antonio (Manuel Montenegro) es atropellado mientras trabaja como hombre anuncio, disfrazado de botella de champán.

Los actores tienden a sobreactuar, pero esto es debido a la propia tendencia tragicómica de Arniches.

---

<sup>67</sup> Augusto M. Torres, *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga&Fierro editores, 2004, pp. 127-128.

Es una ópera prima, y esto se nota, pero puede considerarse meritoria. Fue presentada en pase privado el 10 de julio de 1927 en el Cine Royalty de Madrid. Su estreno fue en el Teatro Bretón de Salamanca el 16 de diciembre. Logró un cierto éxito entre el público. Con el tiempo, se harán nuevas versiones de esta película. Primero lo probará Benito Perojo en 1935 para Cifesa y más tarde Rafael Gil en 1966<sup>68</sup>.

#### 4.18.5. Valoración crítica

El original de la historia ya nos lleva a un tipo de película con muy pocas pretensiones más allá de la de hacer reír al público y procurar que pase un buen rato. Se puede destacar como positivo el comentario que hace Florentino Hernández Girbal en relación a la película: “Entonces, como ahora, se sintió arrastrado por el deseo de hacer algo más humano, de más sabor de vida que lo que se llevaba a la pantalla por aquellos días, y lo consiguió en parte nada más, puesto que el film tenía todas las vacilaciones y las inexperiencias de una primera obra; pero en él campeaba como tónica dominante una inquietud muy estimable, promesa de frutos sazonados que sospechábamos próximos. Un largo silencio siguió a *Es mi hombre*”<sup>69</sup>.

Respecto al punto de vista del estudio, creemos que en este caso no hay ninguna pretensión de influir en el ambiente por medio de la película. Tampoco ofrece ningún interés si lo miramos desde la perspectiva del gobierno de la Dictadura. Incluso cuando nos planteamos si la película refleja la realidad del momento, hemos de concluir que su carácter tragicómico, con unos personajes muy exagerados (tanto los mafiosos, las mujeres del casino, como el mismo protagonista) no permite hacer una extrapolación con la mentalidad y usos de la época.

Forzando un poco la interpretación se puede decir que el ambiente que se respira en la película es un ambiente frívolo, más cercano al de las películas de gánsters de Hollywood que a la realidad social española. Por otro lado, el final de la película en el que Antonio vive tranquilo con su hija y Marquitos, se resuelve de un modo muy pobre.

---

<sup>68</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 376-378.

<sup>69</sup> Joaquín T. Cánovas Belchí y Julio Pérez Perucha, *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*, Murcia, Compobell S.A., 1991, pp.116-118.

La última escena representa a Antonio bebiendo en un bar a sus anchas, como si la quintaesencia de la vida sosegada y tranquila fuera la de dedicarse a la bebida. Probablemente esto es debido a la ligereza del original de Carlos Arniches -el autor español que ha sido más adaptado al cine<sup>70</sup>- y a la vena cómica que se pretende imponer en el guión cinematográfico.

---

<sup>70</sup> Su prolífica obra ha dado lugar a 42 películas y 4 adaptaciones para TV. Cfr. Rafael Utrera, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985, pp. 126-128.

#### 4.19. *LA CONDESA MARÍA* (1927), DE BENITO PEROJO

##### 4.19.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Julisar (Madrid), Albatros (París). Hispano-francesa.

**Director:** Benito Perojo, Alexander Kamenka.

**Ayudante de Dirección:** Francisco Cejuela.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Juan Ignacio Luca de Tena.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Maurice Desfassiaux, Nicolás Roudakoff, Marcel Eywinger, Luis R. Alonso. B/N, con algunas escenas viradas en color.

**Laboratorio:** En París.

**Decoración:** Lazare Meerson, Raoul Ploquin.

**Paso:** 35mm.

**Rodada en:** Madrid. Sevilla. Algeciras (Cádiz). Tetuán. Xauen (Marruecos).

**Distribuidora:** Julio César S.A. (Madrid). Films Armor, para Francia.

**Intérpretes:** Rosario Pino (Condesa María), Sandra Milowanoff (Rosario, la modistilla), José Nieto (Luis, hijo de la condesa, Oficial de Húsares de la Guardia Real), Valentín Parera (Manolo), María Josefa Sánchez (Clarita Tallieu), Andrée Standard (Clotilde), Srta. García Kolhy; con la intervención del Ejército español.

**Localización copias:** FRC: Copia en 35 mm. FE: Copia en 35 mm. 2318 mts. FGC: Copia en 9,5 mm. CF: Se conserva otra copia.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 6 de febrero de 1928. Tívoli (Barcelona), el 18 de mayo de 1928. En Francia, el 31 de agosto de 1928.

##### 4.19.2. Síntesis argumental

La Condesa María organiza una fiesta goyesca en su castillo y acuden muchos invitados. Una de las personas más esperadas es el hijo de la Condesa, el capitán Luis Álvarez de las Torres. Aunque todas las chicas se arreglan para ese momento, nadie sabe que Luis está enamorado de Rosario, una costurera que no sabe quién es Luis en

realidad. También asisten a la fiesta Manolo y Clotilde, sobrinos de la Condesa y bastante aprovechados.

Cuando Rosario se entera de la identidad de Luis decide romper su relación con él. Sin embargo, tiempo después se reencuentran en una feria y se vuelven a enamorar. Algo más tarde, a Luis le destinan a la guerra del Rif, en África y a causa de esto Rosario cae gravemente enferma. Pasa las horas con ella antes de reincorporarse a su regimiento y ella incluso recibe los Sacramentos.

Una vez en Tetuán, Luis acaba participando en algunas escaramuzas y en una de esas batallas es herido y desaparece. Cuando esa noticia llega a España, tanto la Condesa como Rosario quedan consternadas. Además, Rosario, ya repuesta de su dolencia, ha tenido un hijo fruto de su relación con Luis.

Manolo y Clotilde, deciden irse a vivir al castillo de su tía, contentos porque la desaparición de Luis les da esperanzas de heredar esa propiedad que ya toman como suya. Por su parte, Rosario está desesperada porque no tiene como mantener a su criatura y decide acudir al castillo de la Condesa para explicarle toda la historia. Tras la sorpresa inicial, les acoge encantada.

Quienes no están tan contentos son Manolo y Clotilde, puesto que con la aparición del hijo de Luis se esfuman sus esperanzas de herencia. De todos modos, Rosario, temerosa de no ser aceptada había dicho a la Condesa que se había casado con Luis antes de su marcha, cosas que a Manolo y Clotilde no les encaja, así que Manolo se presta a ir al registro a comprobar las fechas.

Mientras sucede todo esto, en Marruecos está Luis, que había sido hecho prisionero y consigue fugarse aprovechando un incendio en la cárcel en la que estaba encerrado. Una vez a salvo, escribe rápidamente una carta para su madre explicándole que está a salvo y que regresará en cuanto sea posible.

Cuando llega Manolo del registro, contento por haber comprobado que Rosario había mentado en relación a la boda con Luis, la Condesa les enseña la carta de su hijo. Con ella desaparecen por completo sus posibilidades de heredar, por lo que no les queda

más remedio que irse del castillo, aunque finalmente Manolo se quedará para cuidar del niño. Con la llegada de Luis y el perdón de la Condesa a Rosario por su mentira, se fijan los planes para la verdadera boda, tras la que se van de viaje nupcial, mientras Manolo se dedica a entretener al bebé.

#### 4.19.3. El autor

Ya hemos hablado de Benito Perojo al comentar su película *Más allá de la muerte*.

#### 4.19.4. La obra en su contexto

Tras el éxito conseguido con *El negro que tenía el alma blanca*, la distribuidora Julio César S.A. se lanza a un ambicioso proyecto en coproducción con la editora franco-rusa Albatros, dirigida por Aleksander Kamenka. Tras un tiempo de negociaciones, en el mes de julio de 1927 llegan a un acuerdo económico para llevar a la pantalla la obra teatral de Juan Ignacio Luca de Tena *La condesa María*, que había sido representada con éxito en los últimos dos años.

Benito Perojo, cambia notablemente el original para adaptarlos a las múltiples posibilidades que le ofrece el lenguaje cinematográfico. Con esos cambios, puede recrear los suntuosos ambientes del palacio de la condesa elaborados por Lazare Meerson en los estudios que tiene la productora Albatros en Joinville (París), así como sugerentes imágenes de Tetuán y del Marruecos español de gran valor documental, con los que el director sacará punta a los aspectos más trágicos de la guerra de África.

Las primeras escenas rodadas fueron las de la guerra de Marruecos. Para conseguir la colaboración del ejército, Benito Perojo había hablado con el general Sanjurjo. “En algunas de esas escenas –rodadas principalmente en Tetuán y Xauen-,

Perojo llegó a dirigir a dos mil personas a la vez, algo que jamás había hecho antes en su carrera”<sup>71</sup>.

El maestro Perojo demostrará su dominio de las nuevas técnicas, haciendo uso de la pantalla fragmentada, de efectos lumínicos de tono expresionista y de diversos *flash-back* y de elipsis a lo largo de la narración. La puesta en escena resultará brillante, con escenas con múltiples extras bien logradas, un buen montaje con influencias de la escuela soviética, una fotografía muy conseguida de Maurice Desfassiaux y un ritmo bien armonizado, lo que hace que sea una de las películas que causen sensación en esa temporada. Como anécdota se puede añadir que en la versión original aparece una escena en la que Clotilde se ducha desnuda, que no aparece “en el guión original conservado, que solo hace referencia al lavado de su cabeza y de sus hombros, y fue cortado por la censura para la exhibición del film en España”<sup>72</sup>.

En el reparto destaca Rosario Pino, ya muy consagrada como actriz de teatro, Valentín Parera y José Nieto, que constituye la gran revelación y cuyo éxito le catapultará a la fama en los años siguientes. Su presentación al público será en el Royalty de Madrid el 6 de febrero de 1928 y en París en el Théâtre des Champs Elysées el 19 de marzo de 1928. En ambos casos tanto la crítica como el público dan una muy buena recepción a la película. Años más tarde, en 1942, Gonzalo Delgrás hará una nueva versión de la mano de la productora Cifesa<sup>73</sup>.

#### 4.19.5. Valoración crítica

Como película de éxito que fue, se puede decir que tenía de todo. Por un lado es una película con un claro interés comercial (como no puede ser de otra manera), y para ello pone en juego recursos propios del llamado estilo internacional, que buscaba la simbiosis entre lo propio del país y los recursos filmicos de Hollywood, como sucedería

---

<sup>71</sup> Roman Gubern, *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1994, p. 144.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>73</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 387-389.

con tantas otras películas como *El negro que tenía el alma blanca* (1927), del mismo Benito Perojo, o *La aldea maldita* (1930) del maestro Florián Rey<sup>74</sup>.

A la vez, es un film que sabe explotar el recurso de la guerra de África, que además de dar más emoción al argumento, es un claro exponente del nacionalismo que se buscaba en tiempos de la Dictadura<sup>75</sup>. Sin acuerdo entre unos y otros, no es la primera vez que a partir del uso de esas imágenes de clara visión patriótica, se está fomentando una determinada visión de España, muy en la línea de lo que defendía el Régimen. De todos modos, como dice Roman Gubern: “las escenas de la guerra marroquí, rodadas y montadas con mucho nervio y gran habilidad en el movimiento de masas, carecieron de connotaciones patriotas, en contraste con la visión de esta contienda ofrecida en el mismo año por *Aguilas de acero o los misterios de Tanger*, de Florián Rey”<sup>76</sup>.

El periodista Antonio de Hoyos, publicaba en la revista *Popular Film* en el año 1928 una referencia a esta película tratándola de ejemplo de buen españolismo, para diferenciarla de otras hechas por norteamericanos que sin comprender nuestras costumbres, acababan ridiculizando lo español. Decía en aquella ocasión que en la película:

“palpita un vivo españolismo, no ya en los hechos, en los paisajes y los lances secundarios, sino en los espíritus. Las gentes que viven en la fábula escénica son españoles españolísimos por sus ideas, sus pasiones, sus sentimientos y su manera de comportarse. Hay en sus pecados o debilidades un fervor apasionado, exaltado; en sus abnegaciones, un señorío de raza; en sus sacrificios, una austeridad digna y concentrada. Sí, no ya en las virtudes heroicas, hasta en las debilidades son españolas”<sup>77</sup>.

Así que podemos decir que es un film que cumple las expectativas del presente trabajo, puesto que al ser un éxito de pantalla y tocar temas relativos a determinadas concepciones políticas del nacionalismo, es indudable que ejerció una influencia en la sociedad del momento, aunque sea casi imposible determinar hasta qué punto lo hizo.

---

<sup>74</sup> Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012, p. 87.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>76</sup> Roman Gubern, *Op. cit.*, p. 148.

<sup>77</sup> A. de Hoyos y Vinent: “Viendo filmar una película en un estudio parisién”, *Popular Film*, núm. 81, 16 de febrero de 1928, p. 3.

En cuanto a reflejar a través de la película la sociedad de la época, se puede decir que nos muestra una sociedad muy concreta que es la de las clases altas. Y además con el toque propio de lo castizo madrileño, como nos comenta también Antonio de Hoyos en el mismo artículo antes citado, en el que defiende a capa y espada la película, a pesar y quizá precisamente por haber sido rodada en Francia. Respecto a su españolidad añade en ese mismo artículo:

“Española es *La condesa María* por ser su argumento obra de un escritor español, porque la ha dirigido el único director español que ha dado, hasta ahora, pruebas de su capacidad artística y porque figura entre sus intérpretes el nombre de Rosario Pino, gloria legítima de la escena española, junto a los de José Nieto y Valentín Parera, magníficas esperanzas de la cinematografía nacional. Descontando todas estas razones de españolismo queda una, suprema, que bastaría para concederle por sí misma derecho de ciudadanía: las escenas bélicas en el Marruecos español”<sup>78</sup>.

Es más que probable que una de las razones por las que Antonio de Hoyos haga esa defensa es porque al haber sido rodada en Francia, fueran muchas las voces que se levantarían en tono crítico hacia Benito Perojo por trabajar con personal extranjero y en estudios foráneos.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

#### 4.20. *EL MAYORAZGO DE BASTERRECHE* (1928), DE MIGUEL AZCONA

##### 4.20.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Estudios Azcona (Baracaldo, Bilbao).

**Director:** Mauro Azcona.

**Argumento:** Según la novela *Mirentxu*, del jesuita vasco-francés Pierre Lhande.

**Guión:** Mauro Azcona, Víctor Azcona, Esteban Muñoz.

**Rótulos:** Esteban Muñoz.

**Fotografía:** Víctor Azcona. B/N con virados.

**Decoración:** Víctor Azcona, Enrique Azcona, asesorados por Jesús Larrea.

**Paso:** 35mm.

**Sastrería:** Consuelo Azcona.

**Maquillaje:** Víctor Barguilla.

**Montaje:** Mauro Azcona.

**Música:** José María Franco.

**Rodada en:** Bilbao, Ceánuri, Ciérvana, puerto viejo de Algorta, Sondica, Munoa, rompeolas de Santurce, caseríos del Munguiesado, ermita de Santa Águeda, parroquia de La Campa-Erandio, Regato de Barakaldo (Vizcaya).

**Intérpretes:** Eduardo Morata (Josechu), Margarita Arregui (Marichu), Orlando Villafranca (Chomin), Víctor Barguilla (Timoteo Castell, escribano), Josechu Frías (Pachín, el zagal), Josetxu Salamanca (asesino), Rosario Nogués (Martina), Elvirita Castro (Ramona), Juan Bilbao, Jesús Yoldi, Lucía Basterrechea, Martina Basterretxe, José María Cerezo, Vicente Cerezo, Pedrosa.

**Localización copias:** FV: Copia en 35 mm., 1450 mts. FE: Copia en 35 mm., 1450 mts.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro del Príncipe (San Sebastián), el 19 de diciembre de 1928. Olimpia (Bilbao), el 24 de enero de 1929.

#### 4.20.2. Síntesis argumental

En plena tierra vasca se está celebrando la fiesta de Santa Águeda y todos en el imaginario pueblo de Aizgorri están bailando el *aurreku*. El huérfano Chomin Tellechea se está fijando en Marichu Basterreche y nota que ella le corresponde. Pero los ojos de Lagarto están mirando la escena con envidia. Este personaje trabaja para el usurero y nuevo rico D. Timoteo.

A la vez hay otro personaje importante que es el bueno de Josechu, hermano de Marichu y heredero natural del mayorazgo de Basterreche. Su gran pasión es el mar. Precisamente D. Timoteo y Lagarto alientan esa pasión, pues tienen la idea de lograr hacerse con la heredad.

Por último aparece Pachín, alegre chico del caserío de Basterreche que lleva las vacas al río, donde se encuentra con Ramona, criada del médico del pueblo, D. Venancio, pero no se atreve a declararse.

Tasio y Martina, señores del mayorazgo, están preocupados porque Josechu ha pasado la noche fuera sin permiso por primera vez. Josechu a pesar de los ruegos de su madre y del enfado de su padre decide ir a la cita que tiene concertada con D. Timoteo, en la que se compromete Josechu a pagarle 3000 reales para aparejos y redes, puesto que quiere ser patrón de trainera.

Mientras tanto, Lagarto y el señorito Paquito se llevan a Chomin a beber en una taberna y lo emborrachan de Txacoli. Luego sigue al señorito a la ciudad, sin ser muy consciente de sus actos, y Paquito lo lleva a un prostíbulo donde lo deja completamente bebido y desaparece.

Al día siguiente, Chomin vuelve y se entera por Pachín de lo sucedido. Parece ser que Tasio ha sido asesinado, y como Lagarto asegura que Chomin había salido de allí huyendo, todas las sospechas recaen sobre él. Como la única opción es explicar a todos, y a Marichu en particular, la jugada de la noche anterior, asustado decide abandonar el valle. Por su parte, Pachín pone al corriente a Josechu del peligro que corre el mayorazgo. Josechu, que estaba en el mar, vuelve rápidamente. Como Paquito

es reclamado en la ciudad, decide forzar a la chica antes de irse, pero una oportuna aparición de Pachín lo impide.

Chomin está mientras tanto refugiado en casa de un tío suyo y recibe una carta en la que Marichu le dice que sigue enamorada de él y le informa de la amenaza que cae sobre la heredad. Su tío le presta el dinero necesario y con una galopada a lomos de un caballo de su tío llega justo a tiempo de depositar el dinero antes de que D. Timoteo logre sus propósitos.

Cuando D. Timoteo está acusando a Chomin de la muerte de Tasio, llegan las autoridades y le detienen, porque Lagarto, poco antes de morir ha confesado la verdad. Finalmente todo se arregla, Josechu se queda tranquilo con su madre, Chomin y Marichu ya pueden ser felices y Pachi y Ramona se abrazan emocionados.

#### 4.20.3. El autor

Mauro Azcona (Fitero, 1903 – Moscú 1982), está considerado junto con su hermano Víctor como uno de los pioneros del cine vasco. Fotógrafo, guionista, montador y realizador. Afincado junto con su hermano en Barakaldo desde muy jóvenes, hizo con él numerosos documentales y cortometrajes, casi todos encargos publicitarios (probablemente las primeras películas publicitarias europeas).

El inicio de su carrera cinematográfica vino con su papel de ayudante de dirección en *Edurne, modista bilbaína* (1924) de Telesforo Gil del Espinar. Tras una quincena de documentales y cortometrajes rodados, entre los que se puede destacar *Los apuros de Octavio* (1926), original e innovador documental publicitario con argumento, realiza la película que estamos estudiando que será su primer film de larga duración.

Durante la guerra civil participó en la Sección Cinematográfica del Regimiento Pasionaria, rodando algunos filmes de carácter propagandístico. Terminada la guerra se trasladó a Moscú donde trabajó varios años en los estudios *Mosfilm*. Ya jubilado fue profesor de castellano en el Instituto de Idiomas Extranjeros de Moscú.

#### 4.20.4. La obra en su contexto

Tras diversos ensayos cinematográficos, los hermanos Azcona afrontan su obra más ambiciosa. La película está basada en la novela *Mirentxu* del jesuita vasco-francés Pierre Lhande. La trama era bastante compleja por lo que la simplifican a base de recortes y añadidos tomados de otros relatos vascos. La financiación se hará con un régimen de cooperativa entre los miembros del equipo y lograrán reunir 35.000 pesetas.

El rodaje se realizará en distintos parajes de Vizcaya y los actores serán siempre aficionados provenientes de grupos de teatro locales. Sin embargo la escena del cabaret requirió de auténticas prostitutas, puesto que las chicas de la zona no querían interpretar ese papel.

Los aspectos descriptivos están muy cuidados gracias a que los hermanos Azcona pidieron consejo al señor Larrea, director del Museo Etnográfico de Bilbao. También diversos cuadros e ilustraciones de Arrué sirvieron de referencia para la buena recreación de los trajes y utilajes usados en el País Vasco en el siglo XIX, época donde está ambientada la película.

La técnica de rodaje y la realización es bastante rudimentaria (ni siquiera tenían focos), pero junto con todas esas limitaciones, es indudable el grado de implicación de los realizadores en la empresa, lo que da un toque muy entrañable al resultado final. A esto contribuye sin duda el acompañamiento musical del maestro Guridi, con arreglos de José María Franco.

Tras un pase privado en Barakaldo y en Bilbao, El estreno tuvo lugar en el Teatro del Príncipe de San Sebastián el 19 de diciembre de 1928. Luego fue proyectada por todo el País Vasco con gran éxito entre el público. Sin embargo, la inminente llegada del cine sonoro hizo que la cinta finalmente no fuera distribuida por el resto del Estado por lo que la empresa económica quedó frustrada<sup>79</sup>. Las críticas que salieron en algunos periódicos dejaron en buen lugar la película, más que nada porque no tenía

---

<sup>79</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 409-412.

pretensiones y ofrecía lo que se esperaba ver, dejando claro sus numerosos defectos técnicos y alabando el prometedor futuro del realizador.

#### 4.20.5. Valoración crítica

Estamos ante una película diferente a las anteriores que se han ido estudiando. Por un lado tiene un componente nacionalista vasco evidente, pues es un canto a los orígenes culturales de Euskal Herria. La publicidad que anunciaba la proyección en el Teatro del Príncipe de San Sebastián ya decía: “El mayor acontecimiento cinematográfico regional. Película nacional, ambiente vasco, artistas vascos, paisajes vascos, producción vasca. Todo es vasco en esta película, que refleja típicas costumbres del siglo pasado, llevado a la pantalla con gran realismo, y sin omitir gastos de ninguna clase”.

En este sentido, la corriente nacionalista que transmite no es ya la que dominaba en la España del momento, sino que trae el foco a una de las partes con más personalidad propia. Así que no suma del todo en la línea del regionalismo que desde el gobierno se impulsaba como vertebrador del sentimiento nacional. Ya se ha dicho que con este fin era escogido normalmente el andalucismo, o el casticismo madrileño, o lo aragonés e incluso lo gallego, pero no se solía usar lo vasco o lo catalán. Se trataba de evitar “efectos indeseados” que ya se dejaban ver en aquellos años.

De hecho, hubo encontronazos con la censura, cosa que no hemos visto en otras películas estudiadas. Lo explica José María Unsain diciendo que:

“El gobernador civil de Vizcaya, después de leer el guión, prohibió expresamente a los Azcona utilizar una ikurriña en la danza folclórica que abría el film. En otra ocasión, extras y actores se encontraron en la necesidad de cruzar Bilbao para acudir al lugar de rodaje. Al día siguiente vieron con asombro que a través de la prensa el Gobernador prohibía circular por la calle a grupos vestidos con traje folclórico sin obtener previamente autorización”<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> José María Unsain, *El cine y los vascos*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos-Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, 1985, p. 112.

Así pues, desde este punto de vista es un intento de influir en la sociedad dando una visión del nacionalismo vasco que no era compartida por la opinión del quien dirigía los destinos de España. Desde luego que el éxito de público en el País Vasco hace suponer que la influencia se produjera. Sin embargo, el hecho de que la película no se pudiera ver en el resto del Estado (salvo algún pueblo de Burgos) hace que su influjo no llegará más allá.

Por otra parte, hay un segundo aspecto que cabe destacar en la película aparte de su nacionalismo. Luis Enrique Ruíz llama la atención sobre ese otro tema cuando explica que se trata de la “denuncia que hace de la indefensión de la sociedad rural tradicional ante los peligros que llegan asociados al progreso, que es claramente identificado con lo foráneo”<sup>81</sup>. Es por tanto un intento de crítica social que una vez más no acaba de encajar con el modelo de Estado imperante, muy preocupado de la modernización del país y por tanto de la dotación de nuevas infraestructuras que lógicamente entrarán en colisión muchas veces con lo rural.

Explica Juan Miguel Gutiérrez en este sentido que “en el programa de mano se retrataban con claridad, las premisas morales que determinan la escala de valores que el film proponía: “En esta película se retratan, fielmente, sencillas y patriarcales costumbres vascas del siglo pasado: Amor al caserío. Pasión por el mar. Dulces idilios. Contra la avaricia y la ruindad”<sup>82</sup>.

Se entiende también esta visión político-social teniendo en cuenta que, tras la Guerra Civil española Mauro Azcona marcha a Moscú y pasa allí el resto de su vida. Vuelve a ser un asunto en el que el director busca de modo consciente o inconsciente (pienso que consciente en este caso) influir en la sociedad que le rodea. Probablemente así sería en al País Vasco donde como queda dicho la película fue visionada con mucha aceptación. Ya veríamos si la censura habría actuado o no, de haber podido distribuirla en el resto de España.

---

<sup>81</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *Op. cit.*, pp. 411-412.

<sup>82</sup> Juan Miguel Gutiérrez, *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza- Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 2, 1997, p. 194.

#### 4.21. *EL SEXTO SENTIDO* (1929), DE NEMESIO M. SOBREVILA

##### 4.21.1. Ficha técnico-artística

**Productor:** Nemesio M. Sobrevila.

**Director:** Nemesio M. Sobrevila.

**Ayudante de dirección:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Argumento:** Nemesio M. Sobrevila.

**Guión:** Nemesio M. Sobrevila.

**Laboratorio:** Ardavín (Madrid).

**Paso:** 35 mm.

**Decorados:** José María Torres.

**Rodada en:** Madrid.

**Intérpretes:** Enrique Durán (Carlos, el optimista), Faustino Bretaño (padre de Carmen), María Anaya (la portera), Ricardo Baroja (Kamús), Gertrudis Pajares “Gher Paj” (Luisa), Antonia Fernández (Carmen), Eusebio Fernández Ardavín (León, el pesimista), Francisco Martí (el ricachón calvo), Felipe Pérez.

**Metraje:** 1544 metros (Copia en 35mm. En la Filmoteca Española).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** En octubre de 1929, en prueba. Sólo exhibida en pases privados o sesiones especiales.

##### 4.21.2. Síntesis argumental

Carlos es un optimista muchacho con una guapa novia, Carmen, bailarina y también muy alegre. En cambio, su amigo León es un pesimista consumado, que contagia su tristeza a su propia novia. Un día en que ambas parejas, cada una mostrando su temperamento, están en una fiesta campestre, Carlos regala a Carmen un anillo de compromiso.

El padre de Carmen, encaprichado con los toros, acaba obligando a su hija mediante un chantaje moral a vender su anillo para satisfacer sus deseos y poder asistir a una corrida. Ella, después de vender el anillo acaba llegando tarde al ensayo. Entre esto y su rechazo al acoso del coreógrafo, es finalmente despedida.

Mientras tanto León, por consejo de su amigo Carlos, va a ver al profesor Kamús para que le resuelva sus problemas de pesimismo. Tal doctor, artista, borrachín y filósofo, le enseña a León su último invento: “el sexto sentido”. Un ojo extrahumano, que no es otra cosa que el cine. Además le muestra un montaje suyo en el que le transmite su peculiar visión de la realidad. En una de esas escenas, León tiene la sensación de que se muestra a Carmen engañando a Carlos con otro hombre. León coge la iniciativa y le dice a Carmen sin el conocimiento de Carlos que éste ya no la volverá a ver (Carmen piensa que es por lo del anillo pero León lo dice por lo de su supuesta infidelidad). El padre de Carmen, que arrepentido de lo que hizo hacer a su hija ha buscado un trabajo para mantener a los dos, ante la tristeza de ella va a buscar a Kamús y le propina una paliza que se une a la que ya le ha dado su mujer por otros motivos.

Más tarde, Carlos, que no acaba de creer lo que le dice su amigo, va a ver a Kamús en compañía de León. Le encuentran en un estado lamentable debido a las palizas recibidas. Allí comprueban que el pretendido amante de Carmen es en realidad su padre. Cuando León ve su error, le confiesa que ya se lo ha dicho a Carmen. Carlos enfadado, deja plantado a León y va a ver a Carmen a su casa para explicar lo sucedido. Allí se encuentra también con su padre, que se declara culpable del asunto del anillo. Pero Carlos le quita importancia a ese tema, les enseña la película que ha causado la confusión y acaban de nuevo como enamorados.

#### 4.21.3. El autor

Nemesio M. Sobrevila (Bilbao, 1889–San Sebastián, 1969), estudió arquitectura pero enseguida mostró una afición al cine que le llevó a la dirección y al diseño de decorados. Su primera realización fue *Al Hollywood madrileño* (1927), que también fue titulada *Lo más español*. No sólo actuó como realizador y diseñó el decorado, sino que además se convirtió en guionista, diseñador del vestuario y productor. Sin embargo, no

llegó a estrenarse salvo en circuitos periféricos y varios años más tarde (1931). Sin embargo, tanto él como su amigo Ricardo Baroja, hermano del célebre escritor, quedaron entusiasmados, y al cabo de poco tiempo acometieron otro proyecto: *El sexto sentido*, que siguió un curso parecido a su primer film.

En el mismo 1929 Sobrevila realizó el cortometraje documental *Las maravillosas curas del doctor Asuero*. En él se observa al famoso doctor donostiarra exponiendo su técnica para curar mediante la estimulación del nervio trigémino. Sin embargo el cortometraje fue prohibido por la Dictadura de Primo de Rivera. Sobrevila se metió también en otro proyecto más ambicioso: *San Ignacio de Loyola*, pero lamentablemente quedó incompleto. Parece que la fatalidad le perseguía por donde fuera.

Ya en tiempos de la República, Sobrevila recibió el encargo de Luis Buñuel, productor ejecutivo de *Filmófono* de ser el director de la adaptación cinematográfica de una obra de teatro escrita por el mismo Sobrevila en colaboración con José María Granada, *La hija de Juan Simón*. Sobrevila hizo el guión, diseñó los decorados, la iluminación y comenzó el rodaje, pero su excesiva meticulosidad no estaba acorde con el presupuesto del film, que requería más celeridad en el trabajo, por lo que fue sustituido. Finalmente firmaría la película como director José Luis Sáenz de Heredia.

Durante la guerra civil española realizó *Guernika* (1937), como homenaje al pueblo vasco tras los famosos bombardeos, y un año más tarde *Elai Alai* (1938), que traducido significa “alegres golondrinas” y que hace referencia a una asociación infantil que tuvo que emigrar tras los mismos bombardeos. Ésta última producción se conserva incompleta.

Tras la guerra, el vanguardista Nemesio M. Sobrevila se exilió a Sudamérica donde se dedicó a la arquitectura y al urbanismo sin volver a trabajar nunca más en el mundo del cine.

#### 4.21.4. La obra en su contexto

Ciertamente, la prohibición del estreno de *Lo más español*, película producida dos años antes, en 1927, no era un inicio prometedor. Mientras él abrigaba la esperanza de llevar a la pantalla a San Ignacio de Loyola, las cosas no mejoraban. Además una Real Orden frenó todas las producciones ya que daba a entender que la industria del cine iba a ser monopolizada por un consorcio estatal.

Así pues, Nemesio M. Sobrevila aprovecho para hacer dos cosas: el reportaje del doctor Asuero del que se ha hablado antes, prohibido de modo fulminante por la Dirección General de Seguridad, y un proyecto de bajo presupuesto, producido por el “clan Ardavín”. Él mismo lo calificaría de “cinta de menor importancia” en el Heraldo de Madrid del 29 de agosto de 1929. Se rodó en mayo de ese año y aunque inicialmente es planteada como ensayo de mero divertimento, acabará siendo una realización que romperá moldes en lo hecho hasta el momento. Quizá es por eso mismo que solo logrará ser proyectada en sesiones privadas y para sectores intelectuales. Precisamente por esos tiempos le caería a Sobrevila la etiqueta de cineasta maldito. El proyecto será inviable comercialmente por lo que no tendrá continuidad en nuestro país.

Se produjo una situación peculiar y es que mientras Sobrevila no era comprendido entre los estamentos industriales, sí que era apreciado por determinadas críticas de círculos intelectuales. Hay que tener en cuenta que el cine del momento no asumía ningún tipo de riesgos y eso hacía de las propuestas del innovador Sobrevila algo aún más audaz y avanzado a su tiempo (en nuestro país, no en el extranjero).

#### 4.21.5. Valoración crítica

En esta película, Nemesio M. Sobrevila logra mezclar la comedia costumbrista tradicional con los hallazgos expresivos del cine de vanguardia. Precisamente, y de modo irónico, él mismo calificará su película como filme “de retaguardia”. Aquí se puede entender como el realizador toma postura contraria a las corrientes que fuera de nuestro país postulaban una segunda vanguardia frente a los ya reconocidos valores estéticos que había traído la vanguardia impresionista gala a principios de la década.

El mismo protagonista, Carlos, representa los gustos populares, mientras que su pesimista amigo León, sería el clásico intelectual de la época. Los excesos de la nueva vanguardia estarían representados por Kamús que como en el cine-ojo de Dziga-Vertov, pretenderá extraer la realidad de la interpretación que de ella haga su montaje cinematográfico, provocando con su falsa visión uno de los momentos más dramáticos de la película en el que pelagra la relación que tiene Carlos con su novia. Es evidente que Sobrevila ironiza sobre las nuevas vanguardias mediante la defectuosa planificación y pésimo montaje hecho por Kamús, pero que él considera como la nueva senda por la que se debe caminar en el futuro. Ante estos avances, León toma una postura intelectualoide, intentando buscar significados ocultos a las cosas mientras que Carlos, tenderá a quitar importancia a esas novedades.

El objetivo que persigue Nemesio M. Sobrevila, en contra de lo que defendían entonces la mayoría de los intelectuales, es el de teniendo en cuenta las limitaciones de nuestro cine, tener una sana prevención ante todas las modas que vienen de fuera, que no por ser nuevas son buenas o mejores que las anteriores y al mismo tiempo poner al día nuestra cultura fílmica, puesto que mucho se puede aprender de lo que ya se ha experimentado en otros países.

También aprovecha el realizador para criticar el casticismo cultural propio de la época, propenso a ensalzar los toros, por ejemplo, hasta el punto de suponer la venta del anillo de compromiso de Carmen para satisfacer un simple capricho. Del mismo modo también se critica la perplejidad del español conservador ante el mundo de la farándula, del teatro y del baile que aunque sí que darían lugar en ocasiones a situaciones de exceso, no dejaban de ser trabajos honrados. León se comporta con un puritanismo exagerado que no admite engaños en lo que se refiere a su impresión sobre la novia de Carlos, que sin embargo es una chica excelente, y que bastante tiene con evitar los abusos de su coreógrafo y mantener a su padre con su trabajo.

Otra cosa que se refleja en el personaje de Kamús es su visión relativista de la existencia: “A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la verdad” dicen los títulos de crédito al inicio de la película y en un momento del film, Kamús declara: “¡Buscar la verdad es un desatino y enseñarla una locura!”.

Nemesio M. Sobrevila es el primero que se atreve a polemizar con temas de actualidad desde el punto de vista cinematográfico y quizá esa audacia es la que merecerá el castigo de la marginalidad de sus producciones en aquellos años. No se puede olvidar que en esos tiempos, los realizadores nacionales bastante tenían con garantizar su supervivencia como para estar metidos en disputas teóricas sobre la marcha de la cinematografía. Es por ello que Sobrevila no dejaba escapar ninguna ocasión para declarar en sus entrevistas o artículos que el primer paso fundamental era fortalecer la débil industria cinematográfica española.

Se trata, en definitiva, de una obra maestra del cine de vanguardia español, una verdadera joya de la época muda.

## 4.22. *EL HÉROE DE CASCORRO* (1929), DE EMILIO BAUTISTA

### 4.22.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** Ruperave Films (Madrid).

**Productor:** José Manuel Pérez Moris.

**Director:** Emilio Bautista.

**Ayudante de Dirección:** Francisco Cejuela.

**Argumento:** Emilio Bautista.

**Guión:** Emilio Bautista.

**Rótulos:** José Manuel Pérez Moris.

**Fotografía:** Tomás Terol de Polerón, Agustín Macasoli.

**Electricista:** Julián Torremocha.

**Laboratorio:** Arroyo (Madrid).

**Decoración:** Paulino Méndez.

**Paso:** 35mm.

**Rodada en:** Alicante, Baleares.

**Intérpretes:** Javier de Rivera (Eloy Gonzalo), Faustino Breñaño (el sargento), Amelia Muñoz (Isabel), José María Jimeno (el tabernero), Andrés Carranque de Ríos, Pilar Ruiz, Isabel Alemany, Luis Llorens, Rafaela Lozano, Federico Ruiz de Velasco, Joaquín Bergia, Luisa Quirós, Anselmo Varona, Juan Pastor, Julia Riaza, Julián Torremocha, José María Alonso Pesquera.

**Localización copias:** FTVE: Copia, 1673 mts.

**Género:** Drama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** Madrid (Madrid), el 18 de abril de 1932.

### 4.22.2. Síntesis argumental

El joven Eloy Gonzalo, que había sido inclusero, está de soldado de remplazo. Llegadas las fiestas de Navidad su sargento le invita a cenar en su casa y después asistir a la Misa del Gallo. Allí encuentra por primera vez el ambiente de hogar que nunca

había tenido, también porque enseguida se siente a gusto con Isabel, la sobrina del sargento.

Un tiempo después se realiza el sorteo para los que tendrán que ir a la guerra de Cuba. El sargento sale escogido y también Perdigón, que es un joven vecino de Eloy. En cambio a Eloy no le escoge la suerte, pero por sentido del deber se alistará igualmente, aunque eso produzca gran tristeza en Isabel.

El día previsto se produce la triste despedida, con el trajín propio en el edificio de los protagonistas. Finalmente, el barco zarpa con el grito de ¡Viva España! y con la única vista de la bandera se adentran en el océano. Una vez allí, les tocará defender el pueblo de Cascorro. Mientras tanto el sargento les leerá y les escribirá cartas, pues es el único que sabe hacerlo.

Mientras tanto, en el pueblo, el Marqués de Piedras Luengas pretende a Isabel, pero ella solo tiene su corazón puesto en Eloy. El dinero que pueda tener el marqués no le interesa en absoluto.

Por fin, en Cuba comienza la acción. Los enemigos deciden atacar el pueblo y algunos defienden una posición muy arriesgada. A un mensaje de rendición responden los soldados con un “puedes decir a los tuyos que los españoles saben morir, pero que nunca se rinden”. La situación se va tornando más desesperada y para darle un vuelco hay que efectuar una operación peligrosísima para la que piden voluntarios. Se presentan Eloy y el sargento, pero como solo puede ser uno, finalmente será Eloy, que quiere ser digno del amor de Isabel. En estas, llega una columna de refuerzo enemiga y pillan a los españoles entre dos fuegos. La operación resulta un éxito y a Eloy le concederán un permiso especial. Además la noticia de la valerosa operación llega también a España y le concederán la cruz laureada.

Desgraciadamente Eloy pillará unas fiebres terribles que rápidamente irán minando sus fuerzas hasta morir, al menos, acompañado por sus amigos, el sargento y Perdigón. Muere cristianamente besando un crucifijo que le pasa una monja, y aún tiene fuerzas para un ¡Viva España!

Será el Marqués quien tenga que dar a Isabel la dolorosa noticia. Pasado un año los dos soldados serán trasladados y tras ser heridos y hospitalizados, verán durante su convalecencia el final de la guerra, por lo que podrán ya volver hacia España. En el pueblo se está preparando una verbena para recibirlos. Mientras tanto, poco a poco el Marqués se va haciendo un hueco en el corazón de Isabel. Durante las celebraciones un individuo tiene un desaire con Isabel y el Marqués le reta a duelo. A continuación pide a sus tíos la mano de Isabel.

Finalmente se casa Isabel con el Marqués, y Perdigón con su novia. La última escena recuerda el monumento que en Madrid se erige en honor al héroe de Cascorro, Eloy Gonzalo.

#### 4.22.3. El autor

Emilio Bautista Cachaza (Madrid, 1898-1977) fue boxeador en su juventud y compitió en los Juegos Olímpicos de París del año 1924. Fue eliminado en la segunda ronda de la categoría de peso pluma después de perder su combate con el chileno Carlos Abarca.

Emilio Bautista fue sin duda un hombre polifacético, se dedicó a diversos deportes, fue profesor de boxeo y equitación, colaboró en la prensa deportiva, fue tertuliano cinematográfico, etc. Ésta que estudiamos ahora es su ópera prima como director; después realizó *Mal estudiante* (1929) y el mismo año protagonizó *La copla andaluza*, dirigida por Ernesto González.

#### 4.22.4. La obra en su contexto

La película supone el estreno de Emilio Bautista como realizador, y se rueda entre los meses de agosto y octubre de 1929 en Alicante y Baleares. Tiene sin duda altibajos narrativos, pero logra mantener el interés y en algunos casos tiene secuencias que nos muestran la capacidad incipiente del realizador para resolver diferentes situaciones cinematográficas a medida que se le van presentando.

Un ejemplo de resolución original está en la despedida de los soldados que marchan a Cuba, ya que aprovechando un edificio en construcción, la acción se podrá seguir en las diferentes plantas. También hay un travelling de mérito cuando el protagonista va a acometer la peligrosa misión en la Guerra de Cuba. El montaje es adecuado y se alternan primeros planos, movimientos de cámara, sobreimpresiones, distorsiones ópticas, etc. Queda claro que la imagen tiene para Bautista prioridad frente al texto y de hecho los intertítulos son escasos.

Los exteriores se rodaron en un falso fortín de Cascorro, bien recreado por Paulino Méndez en el palmeral ilicitano del Huerto del Cura. En cuanto a los protagonistas, llama la atención la diferencia entre el sobrio Javier de Rivera y el gesticulador Faustino Bretaña.

Aunque el film es de 1929, se estrena en el cine Madrid, el 18 de abril de 1932, dos años más tarde de su finalización, a causa de la censura, como ya se detallara en el próximo apartado. Lo cierto es que para entonces, el cine sonoro ya está bastante asentado y la película encontró muy poco eco entre el público<sup>83</sup>.

#### 4.22.5. Valoración crítica

*El héroe de Cascorro* tiene la virtualidad de tocar acontecimientos de la historia contemporánea. Nos explica un suceso real, que aunque no tuvo consecuencias importantes de cara a la guerra de Cuba, sí que acabó convirtiendo a su protagonista en un icono del héroe español.

Es más, en el mismo año 1897 el Ayuntamiento de Madrid decidió homenajear a este héroe. Para ello, le dedicó una calle (la calle de Eloy Gonzalo) y levantó una estatua en el popular Rastro. La estatua fue esculpida por el escultor segoviano Aniceto Marinas e inaugurada en 1902 por el rey Alfonso XIII. Se trata de una estatua tremendamente descriptiva, que muestra a un soldado común, rifle al hombro, llevando una soga y una lata de petróleo. Más tarde, un acuerdo municipal del año 1913 bautizó

---

<sup>83</sup> Luis Enrique Ruíz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, S.A.U., 2004, pp. 450-452.

esta plaza con el nombre de Nicolás Salmerón, nombre que conservó hasta que la popularidad del héroe dio paso a la denominación oficial de plaza de Cascorro.

No es un tema que hasta el momento hubiera salido en nuestro cine, con la única excepción quizá de algunos pasajes de la Guerra de la Independencia. Nos dice García Carrión que:

“Era la primera película que tomaba la guerra de Cuba como elemento central de la acción y fue prohibida por la censura de la Dictadura y no se estrenó hasta 1932. Aunque se trataba de un film de exaltación patriótica y que no cuestionaba en ningún momento la autoridad militar, el tema de la pérdida de las colonias y la exhibición del sufrimiento de los soldados españoles, aunque tuvieran un tratamiento heroico, determinaron que fuera censurada”<sup>84</sup>.

Esto demuestra que, con más o menos acierto en la censura, ésta era operativa, y por tanto el Gobierno no estaba tan lejos como podemos pensar del cine que se hacía en aquel tiempo. Sin embargo, como ya ha quedado claro en otras películas analizadas, no acababa de calar en el potencial que el cine podía tener para influir en el pensamiento y en la actuación del público.

De todos modos para el censor resulta incómodo tratar el tema de una derrota militar (por más heroicos que fueran los hechos y más patriótico el contexto en el que se relatan) en un tiempo en el que por un lado los éxitos militares son algo asimilado en el programa de la Dictadura y a la vez, por el año en que se hizo la película, el desgaste del régimen era evidente, por lo que se quería evitar que mediante el visionado de la película algunos tuvieran más argumentos para criticar la labor del Gobierno.

En todo caso, como la película se acabó estrenando años más tarde, precisamente por la actuación de la censura, la capacidad de influencia pasó a ser nula, en primer lugar porque la Dictadura de Primo de Rivera ya se había acabado y se estaba en un sistema político totalmente diferente, y en segundo lugar porque como ya se dijo más arriba, la implantación cada vez mayor del sonoro hizo que el estreno de esta

---

<sup>84</sup> Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2013, p.205.

película pasara sin demasiado eco entre los espectadores españoles. También es verdad que, como primera obra de Emilio Bautista, el resultado no es excelente. Como dice Rafael de España: “Partiendo de esta premisa puede resultar incluso injusta una valoración demasiado dura de su trabajo, no exento de algún esporádico acierto”.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Rafael de España, *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 2002, p. 503.

4.23. *EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL* (1929), DE FRANCISCO ELÍAS

4.23.1. Ficha técnico-artística

**Producción:** En Madrid.

**Productor:** Francisco Elías Riquelme, Feliciano Vítóres.

**Director:** Francisco Elías Riquelme.

**Argumento:** Francisco Elías Riquelme.

**Guión:** Francisco Elías Riquelme.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Paso:** 35mm.

**Música:** Maestro Penella.

**Sonorización:** Feliciano Vítóres, mediante el sistema Phonofilm (Lee de Forest).

**Rodada en:** Madrid: jardín de la finca de Vítóres en Ciudad Lineal; interiores en la imprenta de *El Liberal* y de *El Heraldo de Madrid*.

**Intérpretes:** Juan de Orduña, Teresa Penella, Anita Moreno, Jack Castello, Antonio Barber.

**Localización copias:** Colección particular (copia en 35mm. Restaurada en Filmoteca Española).

**Género:** Farsa cómica.

**Fecha y lugar de estreno:** Principal (Burgos), en febrero de 1930.

4.23.2. Síntesis argumental

Pompeyo Pimpollo y Rodolfo Bambolino, son dos amigos que sueñan con la posibilidad de dedicarse al cine y salir de su aburrida vida ordinaria en la imprenta de un periódico. Uno de esos tediosos días, ven en la prensa que el prestigioso director de cine Edward S. Carawa está en Madrid con su “musa” Lía de Golfi buscando aspirantes que quieran realizar pruebas para participar en una de sus películas.

Una vez en los estudios de rodaje, mientras esperan el momento de la prueba, aprovechan para departir con otros aspirantes e incluso galantear con la famosísima actriz, que estaba prometida con el director norteamericano. Tanto se alarga la espera, que Rodolfo cae en un pesado sueño que derivará en pesadilla hasta el final de la película. De entrada, la prueba resulta ser desastrosa y no son admitidos, puesto que el director necesita actores más famosos, aunque ésta es la excusa que pone Carawa, en realidad celoso de que Rodolfo se esté ganando a su prometida.

Mientras intentan olvidar sus penas tomando alguna cosa, a Rodolfo se le ocurre una idea genial para ganar fama por la vía rápida, con tintes de farsa criminal. Primero roban un esqueleto y simulan el asesinato de Pompeyo de tal modo que sus huesos puedan confundirse con los del falso esqueleto. Mientras tanto, Pompeyo desaparecerá de la escena durante un tiempo, hasta que en el momento adecuado, aparecerá de nuevo para salvar a Rodolfo, culpable probado, de una segura pena de muerte.

Las cosas se complican cuando, antes de la aparición de Pompeyo, éste decide seguir sus galanteos con Lía de Golfi, pero Edward S. Carawa, se entera de la maniobra y en un ataque de celos, pelea con Pompeyo hasta producirle la muerte. Tras ello, el director y su “musa” deciden poner tierra por medio.

Mientras tanto, los días pasan para Rodolfo, que ve como Pompeyo no viene a salvarle. Su aparente calma desaparece del todo cuando le cae encima la sentencia de muerte. A todo esto, Carawa y de Golfi, viendo en los periódicos que Rodolfo está a punto de morir por un crimen que ellos sí que han cometido, deciden ir a Madrid del modo más rápido posible para salvarle. Sin embargo, parece que no van a llegar a tiempo porque a Rodolfo ya le han sentado en el garrote vil. En ese momento, Rodolfo se despierta de su pesadilla y comprueba que nada de lo anterior ha sucedido, salvo que Pompeyo ha aprovechado su sueño para conquistar a la actriz.

#### 4.23.3. El autor

Francisco Elías Riquelme (Huelva, 1890–Barcelona, 1977) estaba metido en el mundo del cine antes de cumplir los veinte años. Comenzó siendo traductor de rótulos

de la *Gaumont*, en París. Luego pasó también por los estudios de rodaje y fue aprendiendo el oficio siendo ayudante y guionista de Léonce Perret. Ya con una cierta experiencia volverá a España y se lanzará a su primera obra cinematográfica, *Los oficios de Rafael Arcos* (1914).

Atraído por el cine americano, se traslada allí en 1915, en plena Primera Guerra Mundial y se instala en Nueva York, donde junto a sus hermanos, funda la *Elías Press Inc.* una empresa de producción de títulos para films (traduciendo los rótulos al castellano para las versiones que se enviaban a los países de habla hispana). No obstante, lo que quiere Francisco Elías es dedicarse a la realización. Tras trabar amistad con David W. Griffith, colabora con él en dos de sus películas: *A través de la tormenta* (1920), y *Las dos huérfanas* (1921). Incluso llega a realizar dos filmes, uno de ellos en México, en el año 1921, con la intervención de Pancho Villa (*Epopéya*).

Tras esta etapa, vuelve a Europa y tras viajar por distintos países recala de nuevo en España. Comenzada la dictadura de Primo de Rivera y con la finalidad de mejorar el cine nacional, eleva ante el Gobierno una memoria de la cual no tendrá ninguna respuesta por parte de la Administración. Es en esta época, cuando realizará un largometraje cómico, *Fabricante de suicidios* (1928) y la que será la primera película sonora del cine español: *El misterio de la Puerta del Sol* (1929).

Después de una breve estancia en París, regresa de nuevo a España para crear con la colaboración de Camille Lemoine y de José María Guillén García, en uno de los palacios construidos para la Exposición Universal, los estudios *Orphea*, entrado ya el año 1932, que serían los primeros estudios sonoros de nuestro cine. Aquí realizará, durante la Segunda República, algunas de sus más conocidas películas, como *Pax* (1932) filmada en francés y con sonido directo, el cortometraje *El último día de Pompeyo* (1932), o los largometrajes *Boliche* (1933), *Rataplán* (1933), y *María de la O* (1936).

En plena Guerra Civil, tendrá que reorganizar el cine barcelonés como encargado de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya, rodando por aquellos años en la zona republicana *Bohemios* (1937) y *¡No quiero..., no quiero!* (1938). Sin embargo, en 1938, con la guerra ya perdida para la República, emigrará a México.

La etapa mexicana, no exenta de dificultades, también deja algunos títulos que batieron allí records de taquilla: *Mi madrecita* y *El milagro de Cristo* (ambas de 1940) y unos años más tarde *No te dejará nunca* (1948).

Al volver a España, se encontró con el desprecio de la industria cinematográfica nacional, así como de la Administración franquista. Sólo pudo realizar un film, *Marta* (1954), que fue tachado de anticuado y relegado a película de escasa categoría. A partir de entonces deja su dedicación pública al cine, no en su pensamiento que sigue dedicado por completo la pasión de su vida. Poco a poco su salud fue debilitándose y sólo muy al final de su vida, recibió público reconocimiento por sus méritos en pro del cine español. José María Caparrós publicó sus memorias<sup>86</sup>.

#### 4.23.4. La obra en su contexto

El año 1929 es muy especial en la historia del cine español. El cine sonoro está a punto de entrar en escena y la tensión es patente en el mundillo cinematográfico. De hecho es una de las causas del continuo descenso de la producción de películas entre los años 1927 y 1930 (en 1931 sólo se realizó un largometraje). Algunos de los principales cines del país habían adquirido en ese mismo año 1929 aparatos de proyección sonora de última generación. Sin embargo, desde hacía ya dos años que existía en España otro sistema cinematográfico sonoro. Su inventor, el norteamericano Lee de Forest, lo había presentado ya en 1927 ante políticos y distinguidos miembros de la alta sociedad española como el sistema sonoro de banda óptica *Phonofilm*. Los derechos de explotación fueron adquiridos por la pequeña empresa *Hispano de Forest Fonofilms S.A.* constituida por el burgalés Feliciano Vitores y varios socios más. En 1928 la sociedad se fraccionó en tres distintas y los propietarios decidieron parcelar geográficamente el alcance de cada una de ellas. Feliciano Vitores sería el que llevaría su parte con más iniciativa realizando numerosos cortometrajes en donde saldrían desde cantantes de flamenco hasta el mismísimo Miguel Primo de Rivera, pasando por intelectuales como Gómez de la Serna y Ortega y Gasset.

---

<sup>86</sup> J. M. Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

La llegada del sonoro, con todas las empresas extranjeras volcadas en él (*Western Electric, R.C.A.* etc.), establecía una competencia feroz que no ayudaba en nada a la continuidad de la ya menguada empresa cinematográfica. Es en estas difíciles circunstancias cuando tomará cuerpo en Feliciano Vitores la idea de producir una cinta bajo la realización de Francisco Elías. Éste se involucrará en el proyecto en un momento difícil de su carrera gracias a su amigo Agustín Bellapart, que era uno de los antiguos socios de Feliciano Vitores.

Se trataría de un largometraje de ficción que alternaría partes sonoras con otras mudas, y donde el atractivo principal fuera la propia novedad del sonido, camuflando así las deficiencias técnicas y expresivas del filme, obligadas en parte por las graves carencias presupuestarias. El proyecto, sin duda, era descabellado de principio a fin ya que ni siquiera tenía garantizado su estreno (cosa, por otro lado, que desgraciadamente ocurría con muchas otras películas españolas de estos años, puesto que las distribuidoras norteamericanas controlaban la exhibición). Para Feliciano Vitores tenía que ser la solución a sus problemas empresariales y para Francisco Elías el paso a la fama como autor del primer largometraje sonoro en España.

El guión del film, que no está claro si lo escribió Elías o Vitores, nos muestra varios guiños de la actualidad española del momento. Pocos meses antes del inicio del rodaje se había producido un crimen real de gran impacto público en el que un mayordomo descuartizaba a su señor y escondía sus restos en la estación ferroviaria de Atocha. Asimismo, en la película el presunto cadáver de Pompeyo es encontrado a trozos en un baúl, mientras él está tan tranquilo en la estación de Atocha dispuesto a desaparecer durante una temporada. También había visitado España recientemente el director norteamericano Edwin S. Carewe, que tenía en su haber varios filmes protagonizados por Lya de Tutti. Ambos son parodiados en cuanto a comportamientos y denominaciones a lo largo de la película.

Contó la película con uno de los principales galanes del momento, Juan de Orduña, que tuvo una dilatadísima carrera cinematográfica como actor, productor, guionista y director. El rodaje duró poco más de dos meses y según sus propios autores estuvo rodeado de innumerables dificultades. Muchas de ellas derivaron del propio sonido que exigía de los actores posturas demasiado forzadas para no desviarse de la

posición del micrófono. Además la precariedad presupuestaria impedía repetir las escenas que por diversos motivos no salían como estaba previsto.

Su estreno en Burgos fue acompañado de una buena taquilla y las primeras impresiones en la prensa burgalesa fueron positivas. Sin embargo, la crítica a partir de entonces fue bastante dura con la película y debido a una falta de campaña publicitaria, y la incompatibilidad del sistema *Phonofilm* con los estándares que se instalaban en la mayoría de las salas de cine hacían relegar la película a circuitos de cada vez más corto alcance. Así pues, el productor burgalés que acumulaba desilusiones y aún tendría que recibir alguna más, vio con claridad que el sistema sonoro que representaba ya no tenía cabida en el mercado cinematográfico. Tras su ruina económica y el definitivo alejamiento del mundo del cine, pocos años después fallecería de un cáncer de estómago. Mientras tanto, Francisco Elías viajaba a Francia en busca de mejores horizontes cinematográficos. Se tardaría más de dos años en acometer un nuevo proyecto de cine sonoro en España y sería precisamente Francisco Elías quien lo haría como director, ya en época republicana. Por su parte, hasta 1994 no se tuvo una copia de *El misterio de la Puerta del Sol*, que estaba en poder de la hija de Feliciano Vitores. Una vez restaurada, fue presentada en el Festival de San Sebastián en su edición de 1995.

#### 4.23.5. Valoración crítica

Previo a todo comentario conviene dejar claro desde el principio que estamos ante la primera película hablada en castellano y realizada íntegramente en España (pues por aquel mismo año, en Estados Unidos se hacían ya producciones en castellano para no perder ese mercado). Esto es ya un mérito indudable que no conviene olvidar cuando se aborden los defectos técnicos del largometraje.

De entrada resulta difícil encuadrar la película en los géneros cinematográficos tradicionales, puesto que participa de varios de ellos. La primera parte, donde se recogen los galanteos entre Pompeyo y Lía de Golfí y las pruebas de escena, se desarrolla en clave de comedia cómica. Sin embargo, a partir de la muerte de Pompeyo hasta la larga escena que recoge los intentos de Carawa y Lía de Golfí por salvar a

Rodolfo de la muerte el filme coge un tinte dramático. En la intersección temporal de ambos géneros se suceden varios números musicales que no encajan para nada con la trama y que sólo se justifican para aprovechar del todo la novedad del sonido, ya que hasta ese momento no era posible mostrarlo en una película.

Al mismo tiempo, para buscar una mayor proximidad con el espectador, se encuentran en la película referencias a la actualidad del momento que ya se han nombrado en el apartado anterior (el crimen de la estación de Atocha o la venida del cineasta norteamericano). Junto a ellas se encadenan también numerosas referencias al cine, desde las alusiones a actores famosos (Rodolfo Valentino / Rodolfo Bambolino y Lía de Putti / Lía de Golfi) o al director de cine (Edwin Carawe / Edward Carawa) hasta la misma idea de que los protagonistas quieren triunfar en el cine y el desarrollo de bastantes escenas de la película en un plató. Incluso se puede observar un homenaje a Griffith (con el que Elías había colaborado) en la escena en que Rodolfo se encamina hacia el patíbulo y Carawa y Lía de Golfi intentan llegar a tiempo para salvarle, análoga a la escena final de *Intolerancia* (1916).

Un asunto que quizá lastra negativamente la película es el de los condicionantes del hecho de que la cinta se pudiera exhibir sonora o muda. Así pues hay diálogos que se cortan a la mitad para que mediante un cartel se escribiera lo mismo que se hablaba. También se puede comentar que las partes mudas, lo son totalmente, es decir que se echa en falta la música que siempre acompaña a las películas mudas. Por otro lado las escenas sonoras cogen en exceso los sonidos callejeros y de ambiente, muy útiles en un documental, pero que quizá en una película requerirían otro tratamiento.

Se ha comentado que la larga escena final es una excusa para mostrar las numerosas tomas aéreas que se filmaron del viaje y de las ciudades de Barcelona y Madrid. Si bien esto es posible, también es cierto que el dramatismo de esa escena requiere un tiempo aunque a lo mejor en este caso sea excesivo.

En cualquier caso y volviendo a la idea inicial, a pesar de dichas deficiencias técnicas o artísticas, causadas en buena parte por el bajo presupuesto, son muchos los méritos de esta película, que refleja como ninguna la difícil transición que se produjo en la historia del cine con el advenimiento del sonido. Sólo los más audaces se

introducirían en primer lugar en esas aguas turbulentas y Francisco Elías en España fue el primero entre ellos.

En cuanto al influjo que la película podía tener en la sociedad hemos de concluir que fue mínimo debido a su escasa exhibición, que hizo que pasara al olvido rápidamente. Los problemas de incompatibilidad del sistema de sonido lastraron totalmente las posibilidades de que la película llegara al gran público<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Rafael Nieto Jiménez, *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila ediciones, 2014, pp.119-122.



## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

5.1. ¿REFLEJA EL CINE DE LA ÉPOCA DE LA DICTADURA LA SOCIEDAD DEL MOMENTO? ¿DE QUÉ MANERA? Y DESDE EL PUNTO DE VISTA CONTRARIO ¿ES CAPAZ EL CINE EN ESOS AÑOS DE MODELAR LA SOCIEDAD?

Es fácil comprobar que el cine, aún en tan temprana etapa, no está para nada desconectado de la época en que se realiza. Una prueba de ello es la cantidad de revistas que en esos años ya nos hablan de los proyectos cinematográficos, de los actores y de los estrenos. Por otra parte, es bien cierto que España todavía está en los inicios de su proceso de desarrollo, y es durante la dictadura de Primo de Rivera cuando se comienza a entrever una incipiente industria cinematográfica así como unas ciertas inquietudes socioculturales.

Para poder saber si el cine es capaz de modelar la sociedad conviene tener claro si se realiza mucho o poco cine español, dónde se hace, si va mucha gente a ver esas películas y si tratan de temas susceptibles de influir en los espectadores. Si hay poco cine, va poca gente, y los temas son superficiales, es lógico pensar que su influjo será nulo.

En cuanto al cine que se hace en España durante los años de la Dictadura, aproximadamente estamos hablando de unas 240 películas. ¿Son muchas o pocas? Pues depende de con quien lo comparemos. Sin contar Estados Unidos, cuya producción es enorme, en Alemania se pueden contabilizar 646 filmes, solo en el año 1923. En Francia se harán alrededor de un centenar en ese mismo año, y en España 23. En cambio, en términos generales estamos por encima de otros países, como Italia, Dinamarca o Portugal.

Alrededor del 40-50% de las películas se hacen en Madrid, luego vendría Valencia (15%), Barcelona (15%), Bilbao (3%) y el resto dispersadas en diferentes ciudades. Esto es coherente con el hecho de que la mayoría de las empresas productoras estén en Madrid (63), Barcelona (28) y Valencia (23) mientras que las otras se reparten

entre diez ciudades más (14). Pasa algo muy parecido con los laboratorios de producción, que se encuentran en Madrid (11), Barcelona (5), Valencia (3) y luego dos más en otras ciudades.

Por número de salas de cine que no quede. En 1920 se contabilizan en España 925 salas de cine. Al final de la década, en 1929, ya son 2062 salas y algunas de ellas con aforos extraordinarios de 3000 espectadores. Es un número muy elevado, cosa que queda más clara teniendo en cuenta que hoy en día hay 745 cines en España (aunque ciertamente el número de pantallas es mayor por la proliferación del sistema multicine, llegando a las 3813).

Sin embargo hay dos datos cruzados que pueden influir mucho en las respuestas a la cuestión planteada. Por una parte, que de las películas hechas en España se solían hacer muy pocas copias. Pocos films de esos años pasaban de las 10 copias, y por otro lado es un hecho constatado que siendo el cine de esa época un espectáculo de masas, el interés de los espectadores iba de modo especial hacia el que venía de Hollywood, y luego en menor medida el cine europeo. Sirva como anécdota que en Tarrasa (ciudad que tenía entonces un poco más de 30.000 habitantes), se vieron unas 400 películas durante el año 1923 y de ellas, una sola era de producción española (teniendo en cuenta que entre los años 1922 y 1923 se habían hecho cerca de 40 filmes en España). Aunque quizá sea una situación extrema, no deja de reflejar una tendencia que para el trabajo que nos ocupa nos hace pensar que la capacidad del cine español (no así el americano) de modelar la sociedad es escasa, por más que en sus películas se lo proponga.

Las razones por las que el asentamiento industrial del cine nacional no había prosperado en los primeros veinte años del siglo en España, a pesar de que la gente cada vez más abarrotaba los cines se pueden resumir en las siguientes: en primer lugar hay una clara escasez de medios, en segundo lugar muchas producciones locales son de poco talento, en tercer lugar hay un pobre interés por parte del capital privado en invertir en ese negocio, pues veía arriesgado financiar la producción de películas, y por último, también se observa un pobre interés por parte de los poderes públicos, desconocedores aún del poder de influencia del cine.

En cuanto a si reflejan la sociedad del momento (cuestión en la que ya no preocupa el influjo de esas películas, sino si son un buen espejo o no de lo que en aquel momento se vivía), se puede apuntar una respuesta atendiendo al estudio de las 23 películas analizadas en el presente trabajo.

Podemos concluir que algo más de la mitad (13) de los filmes estudiados reflejan aspectos (evidentemente diversos según las películas) de la sociedad del momento, por lo que se pueden convertir en una buena herramienta en manos del historiador.

*La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1925) refleja la vida universitaria del momento y es un buen escaparate del paisaje humano en Galicia; *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1925) también intenta mostrar aspectos de la realidad que se vivía en cuanto a la religiosidad, los valores familiares, la cultura y el folclore, aunque fue acusada en aquel momento por parte de algunos críticos de falseamiento de lo andaluz. *La revoltosa* (Florián Rey, 1925) tiene escenas muy naturales de la vida en la calle, lo que supone una buena fotografía de esa sociedad; *La Bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín, 1925) muestra aspectos muy vividos en aquellos momentos, como la religiosidad, los valores marciales, el folclore y la consideración de la honra femenina; *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925) está hecha en un tono muy realista y aunque refleja una época algo anterior a la de la Dictadura, puede establecer claras analogías a lo que se está viviendo en ese periodo en cuanto al patriotismo, la religiosidad y los problemas propios de una intervención bélica.

*Malvaloca* (Benito Perojo, 1926), refleja muy bien la sociedad del momento, aunque lo haga desde una perspectiva conservadora, y trata del concepto de honorabilidad social, del mundo rural andaluz y de la guerra de Marruecos, entre otros temas. También *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), independientemente del contenido ideológico que quiere transmitir, es un gran escaparate de aquella sociedad, puesto que muchas de sus principales figuras desfilan delante de la cámara como protagonistas de su propia historia; *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926) también recoge muy bien detalles, en este caso, del modo de pensar de aquellos años, pues hace un intento de meterse en la psicología de los personajes, sus valores y prejuicios, de la relación entre las clases sociales, del autoritarismo paterno, del matrimonio, de la honra.

*Carriña, flor de Galicia* (Rino Lupo, 1926) es una película que nos muestra la vida en Galicia y sus contrastes en un mundo rural religioso y pobre, comparándola con la vida superficial y mundana propia de la alta sociedad; *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926) trata del tema de los prejuicios raciales, que en una época en que llegaban nuevas modas culturales y musicales era algo que la gente no podía dejar de plantearse; Por su parte en *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), se nos muestra el estilo vital de las clases altas de la sociedad, eso sí, con un toque castizo madrileño.

*El mayorazgo de Basterretxe* (Miguel Azcona, 1928) supone un alegato del sentimiento de la sociedad y del corazón vasco, y por último, en *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), se ofrecen unos cuantos guiños a la sociedad del momento.

Todo lo anterior se refiere a si eran o no un reflejo de la sociedad. Cuando nos preguntamos si pueden llegar a modelarla, la respuesta será diferente. Para poder modelar la sociedad han de producirse dos factores a la vez: que por un lado la película lo pretenda (aunque siempre se puede decir que nada hay neutro y que cualquier visión de las cosas ya es un intento de influencia, nos quedaremos con aquellas películas de las que se puede pensar que positivamente buscan esa influencia) y por otro lado que ese film tenga éxito y por tanto mucha gente lo vea y a la vez quede impactada por lo que ha visto.

Así pues, encontramos cinco películas que aúnan las dos condiciones requeridas. Como ya se ha dicho antes reflejan la sociedad y pueden por tanto modelarla, y además tuvieron éxito. En primer lugar estaría *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), que además de ser un gran éxito por el impulso comercial que suponía la actuación de tantos personajes de la vida pública española, tuvo sin duda mucho impacto por el tema que de modo muy intencionado buscaba tratar: la aprobación del divorcio en España. Hubo incluso tumultos en los días del estreno. Ya con menos intencionalidad, encontramos las otras cuatro películas restantes: *La Bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín, 1925) que fue capaz de llenar la sala del estreno durante un mes entero y como se ha dicho antes, podía modelar la sociedad a través de las temáticas que trataba; *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926), de gran éxito en España y

Latinoamérica, aún más exaltado por el debate que la siguió sobre si era o no una película española; *El dos de mayo* (José Buchs, 1927) marcó tendencia en diversos aspectos y por la fuerza épica de sus escenas, sin duda causó impacto en el público; Por último estaría *La condesa María* (Benito Perojo, 1927) que fue también un éxito de pantalla e pudo por tanto colaborar en la modelización de la sociedad.

En las otras películas estudiadas, o bien no tuvieron una buena recepción por parte del público, o no tenían posibilidad de modelar la sociedad por los temas que trataban o el modo como los trataban. También hay algunos filmes que no cumplen ninguna de las dos condiciones.

## 5.2. ¿ES USADO EL CINE EN ESTOS AÑOS COMO HERRAMIENTA IDEOLÓGICA? ¿POR PARTE DEL GOBIERNO? ¿POR PARTE DE SUS OPOSITORES? ¿DE ALGÚN OTRO MODO?

En el apartado anterior hemos visto si las películas reflejaban y podían modelar la sociedad. Ahora nos planteamos si podían ser usadas como herramienta ideológica. Este nuevo apartado nos lleva por tanto un poco más allá. ¿Es posible que el gobierno de Primo de Rivera usara el cine como instrumento para transmitir sus ideales? O bien, ¿cabe que lo hicieran sus opositores?

De entrada es fácil comprobar que los realizadores de esta época tienen cada uno sus propias ideas que sin duda influyen en sus obras. Algunos de ellos, como José Buchs, Florián Rey, Benito Perojo o Carlos Fernández Cuenca son de rasgos claramente conservadores, cosa que se puede observar viendo el enfoque de sus producciones así como su evolución durante la segunda República, la Guerra Civil y el Franquismo. En cambio hay otros directores de estos años que por su componente liberal, republicano o nacionalista, acabarán exiliándose al final de la guerra, como Nemesio Sobrevila, Francisco Gómez Hidalgo o Miguel Azcona.

Sin embargo, no podemos olvidar algo esencial a la hora de preguntarnos si estos directores hacen sus filmes desde una perspectiva ideológica. En los años veinte, se observa con bastante claridad que lo que buscan estos realizadores en primer lugar es el éxito comercial, que no tiene por qué tener los mismos parámetros que el cine con mensaje. Otra cosa es si son capaces o no de encontrar ese éxito, puesto que a veces los productores invertían mucho dinero como si eso fuera signo seguro de alcanzar el objetivo, pero pocas veces sucedía que se alcanzara una buena rentabilidad, ya fuera porque los distribuidores y exhibidores no daban facilidades, o porque en estos años se intentaba cuidar la faceta artística, pero muy poco la comercial, y también, cabe decirlo, porque el gobierno de Primo de Rivera puso muy poco empeño en ayudar a la promoción del cine español. Así pues, el público prefería el cine americano.

De las pocas cosas objetivas en las que se actúa desde la Dictadura a favor de nuestro cine es con la rebaja de las tarifas tributarias llevadas a cabo en el año 1926. La otra intervención gubernamental es a través de la censura, pero aunque se puede afirmar

que tiene más protagonismo que en los años anteriores, también es una realidad que ni siquiera hay una legislación clara sobre ese tema, por lo que los censores van bastante por libre. Las primeras y únicas normas del gobierno de Primo de Rivera en materia de censura serán de los años 1927 y 1928.

En cambio, los intelectuales de la generación del 14 y del 27 (no así los del 98) supieron enseguida advertir del valor de la cinematografía como elemento transmisor de ideas, aunque veían que aún faltaban años de madurez para que eso fuera posible.

Forzando un poco la interpretación se puede observar que casi la mitad de las películas estudiadas transmiten algunas ideas que podrían entrar dentro del campo ideológico. De todos modos, en casi todos los casos sería una leve intrusión en este campo, con la excepción de *La Malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926).

La otra cuestión es si esas ideas están a favor o en contra de las que defiende Primo de Rivera. Hay un grupo de películas (5) que sin duda comparte los ideales de la Dictadura. Otro grupo (4) que en una gran parte también los comparte, aunque quizá se expresan de modo más suave, o con alguna connotación algo más liberal. Por último encontramos dos películas que se posicionan en contra.

En los dos primeros grupos, aunque haya una notable dosis de correspondencia entre los valores que transmite y los que tiene la Dictadura, también se ha de decir que en ningún caso se ha podido observar una imposición de estos por parte del gobierno, ni tan siquiera un contacto, aunque fuera lejano, entre figuras del gobierno y los cineastas, en aras de sacar en pantalla un producto con un fin ideológico. Cabe recordar que la actitud del gobierno ha sido más bien de despego y de desinterés hacia el medio cinematográfico. Por tanto, la conclusión es simplemente que los directores comparten esas ideas y trabajan con aquello que creen, o bien y sin descartar lo anterior, opinan que dada la sociedad conservadora española del momento, son esas ideas las que han de llevar a su producción hacia el éxito comercial.

En el primer grupo de películas que comparten plenamente los ideales de Primo de Rivera estarían: *La Bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín, 1925), *El cura de aldea* (Florián Rey, 1926), *Malvaloca* (Benito Perojo, 1926), *El dos de mayo* (José Buchs,

1927) y *La condesa María* (Benito Perojo, 1927). En todas ellas se explotan los valores marciales, el patriotismo, muy en la línea del nacionalismo español que busca la Dictadura.

En el segundo grupo, hay películas que comparten también esos ideales, si es que los muestran, aunque en cada una se pueden hacer matices. *Cabrita que tira al monte* (Fernando Delgado, 1925), no es una película ideológica, pero ofrece una visión sobre la libertad de acción de la mujer que no es típica de la época. *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925), en un contexto de patriotismo español se ofrece una leve crítica social sobre la falta de comprensión de las autoridades frente a las dificultades del pueblo y una curiosa referencia a la liberación de Cuba que en el momento en que el film está en pantalla podría llegar a considerarse en clave de concesión favorable al problema vasco y catalán. *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926), fluctúa entre una visión liberal y otra conservadora, aunque al final da clara preeminencia a los valores tradicionales. *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929), podría pensarse que está en total sintonía con las ideas del gobierno, pero por tocar determinados asuntos de la guerra de Cuba, propició una intervención de la censura, quizá porque a esas alturas el régimen está ya muy desgastado y no gusta de que se le recuerden derrotas militares, aunque fueran de tiempos pasados. Ya se ve que en esta etapa final el gobierno de Primo de Rivera ha despertado ya a la posible influencia del cine en el público.

Antes de pasar al último grupo de películas, se puede comentar que hay dos filmes que aún teniendo la temática del bandolerismo como hilo conductor del guión, que podría tener con mucha facilidad connotaciones sociales muy claras, en ningún caso entran en el campo ideológico. Hablamos de *El bandido de la sierra* (Eusebio Fernández Ardavín, 1926) y de *Una extraña aventura de Luis Candelas* (José Buchs, 1926). Seguramente sería diferente el trato de este género en la película *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (Armand Guerra, 1926), dado que su director era de ideología anarquista, pero lamentablemente no se ha podido analizar al estar desaparecida.

Llegamos ya a las dos únicas películas estudiadas en la que el enfoque ideológico es diferente al del gobierno de Primo de Rivera. Por una parte está *La malcasada* (Francisco Gomez Hidalgo, 1926), que como ya se ha dicho anteriormente

buscaba claramente crear un estado de opinión favorable al divorcio, dado que en ese momento había un Proyecto de Ley en estudio sobre ese tema. Se ve con mucha claridad que el mínimo guión está totalmente al servicio de esa causa, y que el hecho de mostrar a tantos personajes públicos del momento se hace con la finalidad de dar un mayor tirón comercial al film, para que sirva realmente de altavoz ideológico. El otro caso es igual de claro, aunque no desde el punto de vista social sino desde el político-nacionalista. Se trata de *El mayorazgo de Basterreche* (Miguel Azcona, 1928). Propiamente la película para nada es polémica, pero pone sobre la mesa el nacionalismo vasco que en ese momento no era pacífico, y lo hace a través de sus costumbres. Lo cierto es que la sospecha de que pudiera no sumar a favor del régimen hizo que tuviera varios encontronazos con la censura apadrinados por el Gobernador civil de Vizcaya. De todos modos, así como la primera de las películas tuvo un gran éxito comercial y por tanto pudo influir ideológicamente, en el segundo caso, al no poder salir apenas del marco del País Vasco, tuvo un impacto mucho más limitado.

## GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Acabadas las conclusiones se puede hacer una relación ordenada de los distintos géneros cinematográficos que fueron más comunes en aquellos años. Esto nos ayudará posteriormente a entender cuáles eran los temas preferidos por los realizadores y de modo indirecto, los que más atraían al público. Los datos se corresponden a más de 200 películas, pero hay que tener en cuenta, no obstante, que hay un número importante de filmes de la época que no tienen definido su género.

Puestos por orden de importancia tendríamos:

### DRAMA (70 películas)

- Drama (35)
- Drama rural (19)
- Drama histórico (6)
- Drama taurino (3)
- Drama – zarzuela (2)
- Drama fantástico, de aventuras, popular, urbano y costumbrista (1 cada uno)

### COMEDIA (52 películas)

- Comedia (35)
- Comedia – zarzuela (4)
- Comedia costumbrista (3)
- Comedia musical (2)
- Comedia lírica, publicitaria, rural, taurina, histórica, satírica, caricaturesca y cómica (1 cada uno)

### MELODRAMA (41 películas)

- Melodrama (33)
- Melodrama taurino (4)
- Melodrama histórico (2)
- Melodrama folletinesco y costumbrista (1 cada uno)

#### CÓMICO (22 películas)

- Cómico (17)
- Cómico publicitario (2)
- Cómico – zarzuela, taurino y comedia (1 cada uno)

#### AVENTURAS (7 películas)

- Aventuras (4)
- Aventuras bélicas (2)
- Drama de aventuras (1)

#### DOCUMENTAL ARGUMENTADO (5 películas)

- Documental argumentado (3)
- Documental argumentado propagandístico (1)
- Didáctico argumentado (1)

#### PORNOGRÁFICO (5 películas)

#### VANGUARDISTA – EXPERIMENTAL (4 películas)

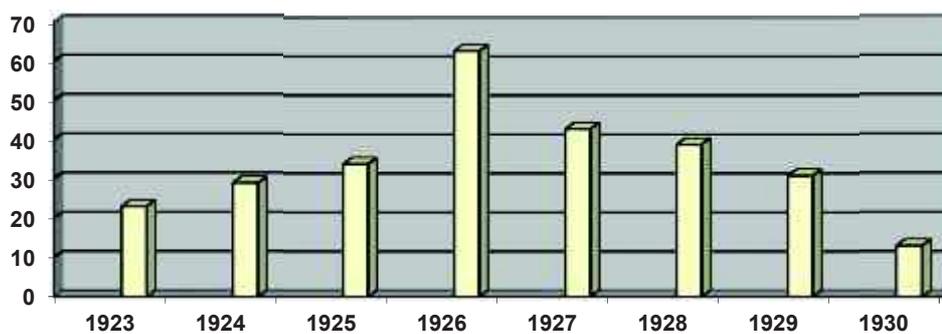
#### ZARZUELA COSTUMBRISTA (2 películas)

#### ANIMACIÓN, INFANTIL, POLICÍACO, SAINETE (1 cada uno)

También es interesante observar cuáles son los temas que de modo transversal salen de manera recurrente en las películas, independientemente del género de las mismas. Pueden ser reflejo también de la sociedad en algunos de sus aspectos culturales. Los más típicos son:

- Tema rural (20 películas)
- Zarzuela, en cuanto adaptaciones del género chico (13 películas)
- Tema histórico (10 películas)
- Tema taurino (10 películas)
- Tema costumbrista (7 películas).

Otro dato que vale la pena tener en consideración de cara a un análisis más profundo es el del número de películas que se producían cada año, teniendo en cuenta la situación económica del momento y la escasez de leyes destinadas a proteger el cine nacional. Así pues, resultaría el siguiente gráfico de películas realizadas durante los años de la Dictadura:



## 6. FUENTES HISTORIOGRÁFICAS

### 6.1. ARCHIVOS CONSULTADOS

*Arxiu Nacional de Catalunya* (Sant Cugat del Vallès)

Biblioteca Pública del Estado (Tarragona)

Biblioteca de la *Facultat de Geografia i Història* (Universitat de Barcelona)

Biblioteca de la *Universitat Rovira i Virgili* (Tarragona)

*Centre d'Investigacions Film-Història* (Universitat de Barcelona)

Filmoteca Española (Madrid)

### 6.2. BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

BEN-AMI, Shlomo, *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1983.

CARR, Raymond, *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1969.

--- *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ariel, 1991.

CASSASAS YMBERT, Jordi, *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930. Textos*, Barcelona, Anthropos, 1983.

COMELLAS, José Luis, *Historia breve del mundo contemporáneo*, Madrid, Rialp, 2004.

--- *Historia de España contemporánea*, Madrid, Rialp, 1998.

DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La España política del siglo XX en fotografías y documentos. Segundo volumen. De la Dictadura a la Guerra Civil (1923-1936)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1972.

ESDAILE, Charles, *La quiebra del Liberalismo (1808-1939)*. (*Historia de España, XII I, dirigida por John Lynch*), Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Los intelectuales y la Dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1988.

- GÓMEZ NAVARRO, José Luis, *El Régimen de Primo de Rivera. Reyes, Dictaduras y Dictadores*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GONZÁLEZ CALBET, María Teresa, *La Dictadura de Primo de Rivera. El Directorio Militar*, Madrid, El Arquero, 1987.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005.
- PASTOR PETIT, Domingo, *El bandolerismo en España*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.
- SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Madrid, Rialp, 1992.
- *Estudio Preliminar: Un técnico anterior a la tecnocracia*, en CHAPAPRIETA, Joaquín, *La paz fue posible. Memorias de un político*, Barcelona, Ariel, 1971, pp.19-109.
- SERRANO, Carlos y SALAÛN, Jorge (editores), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.
- VILA-SAN-JUAN, José Luis, *La vida cotidiana en España durante la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.
- VILLARES, Ramón y MORENO LUZÓN, Javier, *Restauración y Dictadura (Historia de España, volumen 7, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villarés)*, Barcelona, Crítica y Marcial Pons, 2009.
- VV.AA., *Historia General de España y América. Tomo XVI-1 Revolución y Restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1982.

### 6.3. BIBLIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

- BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.
- BLASCO, Ricard, *Introducció a la història del cine valencià*, Valencia, Ajuntament de València, 1981.
- BERBEL, Montserrat et al., *Cicle de Cinema Espanyol 1897/1939*, Sabadell, Cine Club Sabadell, 1981.

- CABERO, Juan Antonio, *Historia de la Cinematografía Española (1896-1948)*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín, *Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte*. En BERTHIER, Nancy; SEGUÍN, Jean Claude (editores), *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez nº 100, 2007.
- CANOVAS BELCHÍ, Joaquín y PEREZ PERUCHA, Julio, *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*, Murcia, Compobell S.A., 1991.
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine mudo*. En *Historia general de España y América. Tomo XVI-I Revolución y Restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1983, pp. 155-160.
- *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.
- *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- *Historia del cine europeo. De Lumiere a Lars von Trier*, Madrid, Rialp, 2007.
- (ed.), *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- *Arte y Política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Editorial 7 ½, 1981.
- CAPARRÓS LERA, José María; CASTILLO, José del, *La historia del cine. I Época muda (1895-1930)*, Barcelona, Casals, 1983.
- CHAPLIN, Charles, *Historia de mi vida*, Madrid, Debate, 1995.
- CLAVER ESTEBAN, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012.
- DREYER, Carl Theodor, *Juana de Arco. Dies Irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*, Madrid, Alianza, 1970.
- FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Asdrec, 1968.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de José Buchs*, Madrid, CEC, 1949.

--- *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1962.

ESPAÑA, Rafael de, *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 2002.

GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

--- *Sin cinematografía no hay Nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007.

GARCÍA ESCUDERO, José María, *La historia del cine español en 100 palabras y otros escritos*, Salamanca, Cine-club del SEU, 1954.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939: Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàsic a Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., *Catálogo del cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca española, 1993.

GUBERN, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española/ICCA, 1994.

--- *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

GUTIÉRREZ, Juan Miguel, *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza- Sociedad de Estudios Vascos, Ikusgaiak-Cuadernos de Cinematografía, núm. 2, 1997.

HEININK, Juan B. y DICKSON, Robert G., *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*, Bilbao, Mensajero, 1990.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una psicología del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2002.

- LAHOZ RODRIGO, Ignacio, *La construcción de un cine nacional: Fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, Madrid, Liceus, 2005.
- LASA, Joan Francesc de, *Aquell primer cinema català. Els germans Baños*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996.
- LEPROHON, Pierre, *Historia del Cine*, Madrid, Rialp, 1968.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro* (capítulo 8), en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV congreso de la A.E.H.C*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rialp, 1965, vol. I.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la española*, Quiasmo Editorial, 2009.
- NIETO JIMÉNEZ, Rafael, *Juan De Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila ediciones, 2014.
- PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier, *Escritos sobre cine español: tradición y Géneros Populares*, Zaragoza, Colección de Letras. Institución “Fernando el Católico”, 2011.
- POZO ARENAS, Santiago, *La Industria del Cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 1984
- RUIZ ÁLVAREZ, Luis Enrique, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2004.
- SADOUL, Georges, *Diccionario del cine. I: Cineastas*, Madrid, Istmo, 1977; ed. española a cargo de Miquel Porter-Moix.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2005.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2003.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de Luz y Papel. El cine español de los años 20, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional, 2007.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, 1991.

SORIA, Florentino et al., *Redescubrimiento de Florián Rey*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1963.

UNSAIN, José María, *El cine y los vascos*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos-Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, 1985.

THARRATS, Joan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998.

TORRES, Augusto M., *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga&Fierro editores, 2004.

UTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, EUNSA, 1999.

#### 6.4. HEMEROGRAFÍA

ARRIBAS MACHO, José María, “Antecedentes de la sociedad de consumo en España: de la Dictadura de primo de Rivera a la segunda República”, en *Política y Sociedad*”, núm. 16 (1994), V-VIII, pp. 149-168.

BORAO, José Eugenio, “Elementos para un análisis del cine español en los años veinte”, en *D’art*, núm. 11 (1985), pp. 313-331.

CASTILLO, Josep del, “Nota bibliográfica de Albert Marro”, en *Història de la Catalunya Cinematogràfica. Cinematògraf*, vol. 4 (1987), pp. 411-448.

ESPAÑA, Rafael de, “Influencias teatrales en el cine primitivo francés. A propósito de ‘L’assassinat du duc de Guise’(1908)”, en *D’Art*, núm. 12 (1986), pp. 309-314.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, « 3 nuevos directores », en *Cinegramas*, núm. 49, año II (1935), p. 5.

HOYOS Y VINENT, Antonio de, « Viendo filmar una película española en un estudio parisién », en *Popular Film*, núm. 81 (1928), p. 3.

LABRADOR BEN, Juan María, « Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín », en *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 17 (1999), pp. 89-118.

JUAN-NAVARRO, Santiago, « De Bambú a Mambí : ‘La Guerra de Cuba’ en el cine español », en *Hispania*, Volumen 90, núm. 3 (2007), pp. 583-588.

OLABARRI, Ignacio, “Principales interpretaciones de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”, en *Hispania* LV/1, núm. 189 (1995), pp. 315-325.

ROMERO DE SOLÍS, Pedro, “Belmonte, del fenómeno al misterio”, en *Revista de Estudios Taurinos*, núm. 34 (2014), pp. 255-263.



## 7. APÉNDICE DOCUMENTAL

**Fichas técnico-artísticas de las películas de ficción producidas o estrenadas durante la Dictadura (1923-1930). Se sigue un orden cronológico según el año de producción de la película.**

1923

### *ALMA DE DIOS*

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez.

**Guión:** Manuel Noriega.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Eloisa), Irene Alba (Ezequiela), Juan Bonafé (Sr. Matías), Juan Nadal Santacoloma (Adrián), Javier de Rivera (Agustín), Manuel Rusell (Vítor), María Fuster de Rusell (Patro), Lía Emo de Echaide (Marcelina), Santiago García (Saturiano), Antonia Ruiz (Antonia), Carmen Cremades (una gitana), María Retana (Manuela), Sita Iroz (Filo), Antonio Zaballos (Pelegrín), Arturo Robles (Orencio), Ramón Meca (Zulo), Emilio Ruiz Santiago, Lina Moreno.

**Metraje:** 2000 metros (80 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, hacia septiembre de 1923, en prueba privada. Moderno (Valencia), en febrero de 1924. Teatro Cervantes (Madrid), el 1 de abril de 1924. Salón Cataluña (Barcelona), en febrero de 1924, en prueba extraordinaria. Kursaal (Barcelona), el 5 de mayo de 1924.

### *AMOR DE CAMPESINO*

**Producción:** Radio Film (Barcelona).

**Director:** José Pitarch, Luis Forasté, Martín Aguyé.

**Argumento:** Juan Viñals Solá.

**Guión:** Juan Viñals Solá.

**Fotografía:** Albert Gasset Nicolau, Joaquín Soler Moreu.

**Interpretes:** Aurora Moreno (María Rosa), Alicia Sánchez (Señora Villalta), Martín Parera (Señor Villalta), Martín Aguyé (Pablo), Luis Forasté (Carlos), José Pitarch (Juan), Francisco Flores, Manolita Ginés, Susana Sebastián, Viola González, Pablo Soriano, Jaime Bassols, Ramón Armengol, Miguel Bassols, y la niña Mercedes Bassols (en el papel del niño José).

**Género:** Drama en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), el 3 de noviembre de 1923, en prueba extraordinaria.

### ***LA BRUJA***

**Producción:** Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa (Madrid).

**Director:** Maximiliano Thous Orts

**Argumento:** Según la zarzuela de Miguel Ramos Carrión y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** Maximiliano Thous Orts.

**Fotografía:** Enrique Blanco, Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Lola París, Concha Gorgé, Leopoldo Pitarch, Arturo Pitarch, Francisco Villasante, Carmen Corro, Amparo Rivelles, Amparo Guillem, María Mercader, Delfina Colomer, Luisa Wieden, Conchita Wieden, Ángeles Herrera, Pepita Herrera, María Gassó, Teodoro Landerer, Julio M. Simón, José Benitez, Francisco Furió, Manuel Gorgé, Trujillo.

**Género:** Zarzuela en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Cataluña (Barcelona), en mayo de 1923, en prueba. Teatro Lírico (Valencia), el 24 de mayo de 1923.

### ***CURRO VARGAS***

**Producción:** Film Española (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Joaquín Dicenta, Manuel Paso y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Ricardo Galache (Curro Vargas), Angelina Bretón (Soledad), María Comendador (Doña Angustias), José Montenegro (Padre Antonio), María Anaya (Tía Emplastos), Laura Pinillos (Rosina), Antonio Gil Varela “Varillas” (Timoteo), Ramón Meca (Don Severiano, el usurero), Alfredo Corcuera (Sansón), Manuel Montenegro (Regúlez), Mariano Aguilar (Don Miguel Romero), Manuel San Germán (Capitán Velasco), Celso Lucio (marido de Soledad), Luisito Armenta y Medina (Curro Vargas, niño), Fernando Roldán, José María Lado.

**Metraje:** 3200 metros.

**Género:** Drama rural en dos actos y ocho partes.

**Fecha y lugar del estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 17 de diciembre de 1923. Teatro Lírico (Valencia), en febrero de 1924. Salón Cataluña (Barcelona), en marzo de 1924.

### ***LA DOLORES***

**Producción:** Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa (Madrid), Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.) (Valencia).

**Director:** Maximiliano Thous Orts.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de José Feliu y Codina y el maestro Tomás Bretón.

**Guión:** Maximiliano Thous Orts.

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** Anita Giner Soler (La Dolores), Leopoldo Pitarch (Melchor), José Latorre (Lázaro), José Ángeles, Concha Gorgé, Ramona Gorgé, Arturo Pitarch, Francisco Villasante, Federico Gil Máñez, Carlos Bonet.

**Metraje:** 2575 metros (95 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Cataluña o Kursaal (Barcelona), hacia noviembre de 1923, en prueba extraordinaria. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 8 de enero de 1924. Teatro Novedades (Barcelona), el 8 de marzo de 1924. Gran Teatro (Valencia), el 17 de mayo de 1924.

### ***DOLORETES***

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches y los maestros Amadeo Vives y Manuel Quisiant.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Colorettes), Manuel San Germán (Vicentico), María Comendador (Tía Tona), José Montenegro (Tío Tope), Amalia Sanz Cruzado (Carmelita), Alfonso Aguilar (Nelo), Javier de Rivera (Jaime), Julio Castro “Castrito” (Don Jorgito), Rodolfo Recober (el alcalde), Celso Lucio.

**Metraje:** 2100 metros.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 14 de marzo de 1923. Teatro Lírico (Valencia), el 2 de mayo de 1923. Kursaal (Barcelona), el 7 de junio de 1923, en prueba. Salón Cataluña (Barcelona), el 24 de junio de 1923.

### ***UN DRAMA EN BILBAO***

**Producción:** Hispania Films (Bilbao).

**Director:** Alejandro Olavarría.

**Argumento:** Alejandro Olavarría.

**Fotografía:** Alejandro Olavarría.

**Intérpretes:** Apolonio Hernández, José Tejada, Antonio Velasco (Malaentraña), Fany Lebrero (Alumnos de la Academia Cinematográfica Hispania Films, Nieves González y Félix González).

**Metraje:** mediometraje de 36 minutos.

**Género:** Drama en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Gayarre (Bilbao), el 4 de enero de 1924.

## ***ELLAS Y ELLOS***

**Producción:** Lotos Films (Ediciones Abadal) (Barcelona).

**Director:** Baltasar Abadal.

**Fotografía:** Baltasar Abadal, Albert Gasset Nicolau.

**Intérpretes:** María Luisa Bañares, Rosario Triadó, Rita Andreu, María Torra, Josefina Calbó, Elvira Rambau, señores Huerta, Fontcuberta y Clarazo, señoritas María García Faria, Carlota y Asunción Rambau, Emilita y Fina Fernández Miret, María Teresa Tell, Victoria Gassol, Mercedes Marsal, Asunción Pujol, Julia y Serafina Obregón, Mercedes Torre, Emilia Claret, Antonia Benita de la Huerta, Carmen Vidal, Nieves y Amalia Font, Montserrat y Lolita Muntañola, Isabel Góngora, Emilia y Carmen Fernández Mateu, Dolores Sacanella, Mercedes Serigman, señores Giménez, Planas, Rosal, Serrat, Gassol, Carreras, Góngora, Barrios y Valdés.

**Metraje:** 374 metros, fragmento.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Hotel Ritz: salón de fiestas (Barcelona), el 16 de junio de 1923, en prueba.

## ***LOS GUAPOS O GENTE BRAVA***

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según el sainete *Los Guapos*, de Carlos Arniches, José Jackson Veyán, y el maestro Jerónimo Giménez.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Eugenia Zúffoli, Manuel Rusell, Javier de Rivera, Sánchez Palma, Enriqueta Soler, Antonio Gil Varela “Varillas”, Juan Nadal, Ramón Meca, Sofía Alverá, Gilito.

**Metraje:** 2205 metros.

**Género:** Drama en cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Cervantes (Madrid), el 19 de mayo de 1925.

## ***MARUXA***

**Producción:** Celta Film (Vigo), Ernesto González (Madrid).

**Director:** Henry Vorins.

**Argumento:** Según la zarzuela de Luis Pascual Frutos y el maestro Amadeo Vives.

**Guión:** Ernesto González, Antonio Rey Soto.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Paulette Landais (Maruxa), Florián Rey (Pablo), Elvira López (Rosa), José Mora (Rufo), José Aguilera (Señorito Antonio), Asunción Delgado (Dorotea), Antonio Mata (Buenaventura).

**Duración:** 60 minutos aproximadamente.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Goya (Madrid), el 11 de noviembre de 1923. Salón Cataluña, Pathé Cinema (Barcelona), el 29 de enero de 1924.

### ***LA NINFA DEL RÍO***

**Producción:** Producciones Cinematográficas Castillo (Barcelona).

**Director:** Salvador Castelló.

**Intérpretes:** Carol Davis Moorel (protagonista), Elena Martín (Susana), Rosendo Sáez (Rosendo), Policarpo Conesa (Policarpo), C. de Orduña.

**Género:** Comedia en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), el 15 de marzo de 1923, en prueba.

### ***EL PADRE JUANICO***

**Producción:** Canigó Films (Barcelona).

**Director:** Se desconoce el realizador.

**Argumento:** Según la obra *Mossèn Janot* de Angel Guimerà.

**Fotografía:** Joaquín Soler Moreu.

**Intérpretes:** Joaquín Montero (El Padre Juanico), María Morera (Teresa), Rosario Coscolla (Inés), Antonio Vico (Toñín), Alfonso Tormo (Jorge), Jiménez Sales, Dolores Cortés (Paulina), Ramón Camarero (el Tío Matías), Salvador Sierra (Lorenzo), Angel Solanich (Hilario), Eduardo Serrahima (Juanico), J. Strems, Carmen Palencia, Angelita Palencia; con la intervención de 400 comparsas.

**Metraje:** 2400 metros (91 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama rural en un prólogo y cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Kursaal (Barcelona), el 30 de mayo de 1923, en prueba. Teatro Novedades (Barcelona), el 2 de julio de 1923.

### ***EL POBRE VALBUENA***

**Producción:** Film Española (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Antonio Gil Varela “Varillas” (Valbuena), José Montenegro (Señor Salustiano), María Anaya (Señora Lutgarda), Ana María Ruiz de Leyva (Señora Paca), Carmen Andrés (mujer de Valbuena), Celso Lucio (Paco el Tranquilo), María Comendador, Manuel San Germán, Alfonso Aguilar.

**Metraje:** 1500 metros.

**Género:** Zarzuela. Comedia en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 27 de diciembre de 1923. Pathé Cinema (Barcelona), el 15 de marzo de 1925.

### ***PROBLEMA RESUELTO***

**Producción:** Atlántida, S.A. (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Agustín García Carrasco.

**Guión:** Agustín García Carrasco.

**Fotografía:** José Martín, Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Rosario Leonís, Casimiro Ortas, Francisco Gallego “Galleguito”, Javier de Rivera, Aurora García Alonso, Felisa Iroz, Ramón Meca, José Argüelles.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Cataluña (Barcelona), el 10 de noviembre de 1923. Teatro Cervantes (Madrid), el 12 de febrero de 1926.

### ***EL PUÑO DE ROSAS***

**Producción:** Rafael Salvador Films (Madrid).

**Director:** Rafael Salvador.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches, Asensio Mas y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** Rafael Salvador.

**Intérpretes:** Amalia Sanz Cruzado (Rosario), Ángeles Ortiz (Carmen), José Ortega (Tarugo), Pedro Fernández Cuenca (el señorito Pepe), Pablo Álvarez Rubio.

**Género:** Zarzuela. Drama rural en cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Goya (Madrid), el 15 de enero de 1924. Teatro Apolo (Valencia), en febrero de 1924. Miria (Barcelona), el 3 de mayo de 1924.

### ***ROSARIO LA CORTIJERA***

**Producción:** Film Española (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Manuel Paso, Joaquín Dicenta, y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Rosario), Miguel Cuchet (Manuel “el Rondeño”, rejoneador), Manuel San Germán (Rafael), Encarnación López “La Argentinita” (Carmela), Antonio Gil Varela (Paco Varillas), María Comendador (señora Prudencia), José Montenegro (D. José), Celso Lucio (Garrocha), Pedro Fernández Cuenca.

**Metraje:** 2200 metros (81 minutos aproximadamente).

**Género:** Zarzuela. Drama en cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Sala de proyección de la Film Española, en julio de 1923, en prueba. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 26 de octubre de 1923. Salón Cataluña (Barcelona), la primera semana de noviembre de 1923, en pase privado. Teatro Novedades (Barcelona), el 16 de marzo de 1924.

## ***SANTA ISABEL DE CERES***

**Producción:** Cinegráfica Española (Madrid).

**Director:** José Sobrado de Onega.

**Argumento:** Según el drama de Alfonso Vidal y Planas.

**Guión:** José Sobrado de Onega.

**Fotografía:** José Martín.

**Intérpretes:** Aurora Redondo (Isabel), Manuel Luna (Niño de Vélez), Manuel Sierra (León), Isabel Redondo (Sagrario), Fernando Porredón padre (Don Dimas), Fernando Porredón hijo, Sra. Echaide (Encarna), E. Zaragozano (Abel de la Cruz), Delfín Jerez (millonario), Luis Llorens, José Argüelles, con la intervención de la bailaora Mariquilla Ortega.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Principal Palace (Barcelona), en noviembre de 1923, en sesión privada. Teatro Rosalía de Castro (La Coruña), el 24 de noviembre de 1923. Teatro Cervantes (Madrid), el 4 de enero de 1924. Teatro Ruzafa (Valencia), en febrero de 1924. Tatro Novedades, Teatro Edén (Barcelona).

## ***LA SIN VENTURA***

**Producción:** Films Donatien, Hispania Rubens Film.

**Director:** Benito Perojo, E.B. Donatien.

**Argumento:** Según la novela homónima de José María Carretero, alias “El Caballero Audaz”.

**Fotografía:** Georges Asselin.

**Intérpretes:** Luciente Legrand (Margarita Reyes “Ambarina”), Madeleine Guitty (La mégère), Félix Ford (Carlos Ortega), Maruja Lopetegui (Carola), Emilio Díaz (el pintor León), Estrella de Ulía (Martina), Miralles (La Palmira), Saint-Granier (novio de Margarita), André Dubosc (Ricardo España), Garion (hermana de Margarita), Lecop (Don Florencio), José Davert (El rico cubano Rendón), Yaskesmik (empresario), E.B. Donatien (Julio Monreal); con la intervención de Suzanne Wurtz.

**Metraje:** 4000 metros.

**Género:** Melodrama, en dos partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Cataluña (Barcelona), el 11 de agosto de 1923, en prueba. Kursaal (Barcelona), el 12 de noviembre de 1923. Teatro Goya (Madrid), hacia diciembre de 1923. Aubert Palace (París), el 18 de diciembre de 1923, en prueba. Maillot Palace (París), el 4 de abril de 1924.

***A FUERZA DE ARRASTRARSE***

**Producción:** Film Española (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según el drama de José Echegaray.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Amalia de Isaura (Josefina), Antonio Martiánez (Javier), Rafael Nieto (Claudio Maltrana), José Montenegro (el Marqués de Retamosa), Pura de Benito (Blanca), José Romeo (Plácido Medrano), Modesto Rivas (Tomás), Arturo de la Riva (Basilio), María Comendador, Constante Viñas, Ceferino Barraján.

**Metraje:** 1700 metros.

**Género:** Drama en cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Olimpia (Valencia), en julio de 1924, en prueba. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 29 de diciembre de 1924.

***LA ALEGRÍA DEL BATALLÓN***

**Producción:** Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa (Madrid), Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.) (Valencia).

**Director:** Maximiliano Thous.

**Argumento:** Según el cuento militar (zarzuela) de Carlos Arniches, Castellón y Félix Quintana.

**Guión:** Maximiliano Thous.

**Fotografía:** José Gaspar.

**Intérpretes:** Anita Giner Soler, Francisco Gómez Rosell, Leopoldo Pitarch, Julio M. Simón, Pepita Bastida, Encarnación Hurtado, Guillermo Blanquer, José Benítez, Vicente Chulví, Arturo Terol, Francisco Villasante, Enrique Cuñat, Francisco Priego, José Virosque, José Baviera, Federico Gil.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 10 de noviembre de 1924. Real Cinema (Madrid), el 9 de diciembre de 1924. Teatro Novedades (Barcelona), el 21 de septiembre de 1925.

***LA BARRACA DE LOS MONSTRUOS***

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid), Cinégraphic (París).

**Director:** Jaque Catelain, Marcel L'Herbier (supervisor).

**Argumento:** Eric Allatine.

**Guión:** Eric Allatine.

**Fotografía:** Georges Specht, Jimmy Berliet, Amédée Morrin.

**Intérpretes:** Jaque Catelain (Riquett's), Lois Moran (Ralda; Ofelia), Yvonnec (Primer domador; Búfalo), Claire Prélia (Mme. Violetta), Jean Murat (Sveti), Philippe Martin

(el gigante), Florence Martin (Flossie), J.P. Le Tarare (Stryx), Lili Samuel (Pirouette), Kiki de Montparnasse (bailarina), Phillipe Heriat (la gigante), Michel Durán, Roland Caillaux, Roland Toutain, Sonia Delaunay, Thure Dallin, Simone Maureil, Suzanne Cerf, Salles, Zellas, Opta, Duvernoy, con la intervención del domador Rosar y sus fieras.  
**Metraje:** 2000 metros (80 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** En París, el 29 de abril de 1924, en prueba. En París, el 26 de septiembre de 1924. Kursaal (Barcelona), el 23 de diciembre de 1924, en prueba extraordinaria.

### ***LA BARRAQUETA DEL NANO***

**Producción:** Film Artística Valenciana (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Según el sainete homónimo de Francisco Barchina.

**Fotografía:** Juan Andreu Moragas.

**Intérpretes:** José Fernández Bayot “Pepín”, Luis Bori.

**Género:** Comedia en dos partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Apolo (Valencia), hacia septiembre de 1924, en prueba. Teatro Lírico (Valencia), el 29 de septiembre de 1924.

### ***LA BUENAVENTURA DE PITUSÍN***

**Producción:** Flora Rossini (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Alfredo Hurtado (Pitusín) Flora Rossini (Marquesa de Branés).

**Metraje:** 617,8 metros (22 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama.

### ***CIPRIANO COMENDADOR***

**Producción:** Film Artística Valenciana (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Fotografía:** Juan Andreu Moragas.

**Intérpretes:** José Fernández Bayot “Pepín”, Amparo Ferrer, Miguel Navarro, Dolores Fora.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 3 de diciembre de 1924.

### ***LA CHAVALA***

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según zarzuela homónima de Carlos Fernández Shaw y José López Silva.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** María Luz Callejo (Concha, “La Chavala”), Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Pilar, la cigarrera), Florián Rey (Román), Juan de Orduña (Andrés), José Moncayo (Céfiro), Alfredo Hurtado “Pitusín” (Joselito), Pedro elvira “Pitouto” (Cascajales), Eugenia Illescas (Recareda).

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 27 de enero de 1925, en prueba. Monumental (Madrid), el 4 de enero de 1926.

### ***DIEGO CORRIENTES***

**Producción:** Film Española (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** José Buchs.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** José Romeu (Diego Corrientes), Celia Escudero (María), José Montenegro (Mala Sombra), José Valle (El Renegao), Modesto Rivas (D. Diego), María Anaya, Enriqueta Palma.

**Género:** Drama rural en dos jornadas.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 17 de noviembre de 1924. Teatro Novedades (Barcelona), el 23 de julio de 1927.

### ***EDURNE, MODISTA BILBAINA***

**Producción:** Hispania Film (Bilbao).

**Director:** Telesforo Gil del Espinar.

**Argumento:** Telesforo Gil del Espinar.

**Guión:** Telesforo Gil del Espinar.

**Fotografía:** Aureliano González “Shylock”, Félix González.

**Intérpretes:** Telesforo Gil del Espinar (José Mendizábal “Josechu”), Nieves González (Edurne), Teresa González, Félix González “Gon-Ber” (Alberto Aldasoro), Cesáreo Fraguas, Carmen Gil (niña), Isabel Gil (niña), Victoria Gil (niña).

**Metraje:** 465 metros (55 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama en siete partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Improvisados en el chalet Iralabarri.

### ***LOS GRANUJAS***

**Producción:** Ediciones Maricampo (Madrid).

**Director:** Fernando Delgado, Manuel Noriega.

**Argumento:** Según el sainete de Carlos Arniches y José Jackson Veyán.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Alfredo Hurtado “Pitusín”, Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Irene Alba, Alfredo Domus, Pedro Elvira “Pitouto”, Ramón Meca, Clotilde Romero, Javier de Rivera, José Argüelles, José G. del Portillo.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro del Centro (Madrid), el 30 de enero de 1925, en prueba. Cervantes (Madrid), el 30 de marzo de 1925.

### ***LOLITA LA HUERFANA***

**Producción:** Hispania Film “Shylock Film” (Bilbao).

**Director:** Aureliano González “Shylock”.

**Argumento:** Aureliano González “Shylock”.

**Guión:** Alejandro Olavarria.

**Fotografía:** Lisfe Gon-Ber.

**Intérpretes:** Fany Lebrero (Lolita), José Tejada (Capitán Nelo), Nieves Gon-Ber (Mujer del zapatero, madrastra de Lolita), Aureliano González “Shylock” (comprador de periódico).

**Metraje:** 574 metros (25 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama en dos partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Gayarre (Bilbao).

### ***LA MALA LEY***

**Producción:** Ediciones Maricampo (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según la comedia teatral de Manuel Linares Rivas.

**Guión:** Manuel Noriega.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Hortensia Gelabert (Cristina), Emilio Thuiller (Don Lorenzo de la Hermida), Fernando Díaz de Mendoza Guerrero (Hermida hijo), José Isbert (Hilario el administrador), Javier de Rivera (Dionisio), Gonzalo de Córdoba (Saturno), Raquel Martínez, Elisa Erno, José Argüelles, Balaguer, Delfín Jerez, Maruja Retana, Miguel Cuchet, Arturo Marín, Tina de Jarque, Monjardín.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), el 24 de mayo de 1924, en prueba privada. Teatro Cervantes (Madrid), el 22 de diciembre de 1924.

### ***MANCHA QUE LIMPIA***

**Producción:** Film Española, S.A. (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la obra teatral homónima de José Echegaray.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Aurora Redondo, José Crespo, Carmen Viance, Modesto Rivas, Marian Asquerino, José Montenegro, Ana María Ruiz De Leyva, Ana María Ferri, María Comendador.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 7 de mayo de 1924, en prueba. Real Cinema (Madrid), el 20 de octubre de 1924. Principal Palace (Barcelona), el 17 de marzo de 1927.

### ***LOS MÁRTIRES DEL ARROYO***

**Producción:** Novella Films (Valencia).

**Director:** Enrico Santos.

**Argumento:** Según la novela de Luis de Val.

**Guión:** Enrico Santos.

**Fotografía:** Vicente García Novella.

**Intérpretes:** Juanita Díaz, Ramón Orrico Vidal, Ángel Carratalá, Luisito Courdecq.

**Metraje:** 2000 metros.

**Género:** Melodrama folletinesco, en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Olympia (Valencia), el 1 de enero de 1925, en prueba. Teatro Olimpia (Valencia), el 9 de febrero de 1925.

### ***EL MARTIRIO DE VIVIR***

**Producción:** Edición Santos (Barcelona).

**Director:** Enrico Santos.

**Argumento:** Enrico Santos.

**Intérpretes:** Paquita Arroyo, Marina Torres, Joaquín Carrasco, Alfonso Tormo, Esperanza Fernández, Doménico Serra.

**Género:** Drama en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Barcelona (Barcelona), el 26 de abril de 1928.

### ***MÁS ALLÁ DE LA MUERTE***

(Vid Ficha en cap. 4)

### ***LA MEDALLA DEL TORERO***

**Producción:** Film Española, S.A. (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** José María Alcalde de Zafra.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** José María “El Algabeño” (José Luis), Custodia Romero “La Venus de bronce” (Charito), Tina de Jarque (Lolita de Zúñiga), Bazán (peón de brega), Modesto

de Rivas (Don Fernando de Zúñiga), José Montenegro “El mosquito), Manuel Méndez, María Comendador, José Ballester, Celso Lucio, Alfredo Hurtado “Pitusín” (niño), Francisco Cejuela.

**Metraje:** 1500 metros.

**Género:** Melodrama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 2 de febrero de 1925. Pathé Cinema (Barcelona), el 16 de julio de 1925.

### ***PARA TODA LA VIDA***

**Producción:** Films Benavente (Madrid).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Jacinto Benavente.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Albert Duverger.

**Intérpretes:** Rachel Devirys (Eufemia), Simoe Vaudry (Rosa), Carmen Carreras, Henry Baudin (Juan), Maurice Shutz (Tío Ochavo), Paul Menant (Eusebio), Manuel Montenegro (Pilaro), Manuel San Germán (Ramón), Max Claudet, Ángeles Peña, Rafael Calvo (Martín), Tomás Iriarte, María Ángeles Feria y la niña Pierrette Houyez, José Montenegro, Luis Briand.

**Metraje:** 3000-3200 metros.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), el 31 de julio de 1924, en prueba extraordinaria. Goya (Madrid), el 30 de octubre de 1924. Kursaal, Cataluña (Barcelona), el 5 de noviembre de 1924.

### ***PEDRUCHO***

**Producción:** Principal Films (Barcelona).

**Director:** Henri Vorins.

**Argumento:** Duque de Tovar.

**Guión:** José Amich Bert “Amichatis”.

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** Pedro basauri “Pedrucho de Eibar” (“Pedrucho de Eibar”), Paulette Landais (Anita), James Devesa (Pablo), José Durany, Joaquín Carrasco, Leonor Perelli; con la intervención de varios aristócratas de Madrid y Sevilla.

**Género:** Drama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal o Cataluña o Pathé Cinema (Barcelona), en febrero de 1924, en prueba. Real Cinema (Madrid), el 1 de abril de 1924. Kursaal (Barcelona), el 20 de abril de 1924. En 1926 se proyecta simultáneamente en París, Berlín y New York.

## ***VENGANZA ISLEÑA***

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según la obra de Andrés Pérez de la Mota.

**Fotografía:** Enrique Blanco, José Martín, Juan Andreu, Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Asunción), Maruja Retana (Renata), Francisco Ortega (Jaime), Javier de Rivera (Jorge), José Rogés (Raimundo), Felipe Reyes (Conde de las Argilas), Antonio Zaballos, Carmen Cremades (Mara), Juan Nadal (Lorenzo), Manuel Noriega (“Tiburón”), Aurora Ruiz Romero, Basilia Martínez, Consuelo Martínez, Clotilde Romero, José Argüelles.

**Metraje:** 3496 metros (127 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama, en dos jornadas.

**Fecha y lugar de estreno:** Hacia mediados de 1924, en prueba.

1925

***EL ABUELO***

(Vid. Ficha en cap. 4)

***AMAPOLA***

**Producción:** Penka Film (Madrid).

**Director:** José Martín.

**Argumento:** Según leyendas populares.

**Guión:** José Martín.

**Fotografía:** José Martín.

**Intérpretes:** María “Nerina”, Alfredo Hurtado “Pitusín”, con la intervención de un “grupo gitano”.

**Género:** Drama rural andaluz.

**Fecha y lugar de estreno:** Hacia junio de 1925, en prueba. Gravina (Madrid), el 20 de enero de 1926.

***ATANASIO EN BUSCA DE NOVIA***

**Producción:** Hispania Film (Bilbao).

**Director:** Aureliano González “Shylock”, Félix González.

**Fotografía:** Aureliano González, Félix González.

**Intérpretes:** Antonio Velazquez, Teresa González, Nieves González, Félix González, Saturnino Fernández.

**Metraje:** Cortometraje.

**Género:** Cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Olimpia (Bilbao), el 25 de febrero de 1925. Salón Gayarre (Bilbao), en 1925.

***LES BARRAQUES (O UNA TRAGEDIA EN LA HUERTA)***

**Producción:** Apolo Films (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Eduardo Escalante (hijo) y el maestro Vicente Peydró.

**Guión:** Mario Roncoroni, Arturo Pitarch.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Intérpretes:** Pepita Alcácer, Enriqueta Roig, Juanita Amorós París, José Ángeles, Miguel Ibáñez, Ernesto Hervás, José María Garrido, Antonio Ripoll, Arturo Pitarch, Daniel Alberich.

**Metraje:** (82 minutos aproximadamente).

**Género:** Zarzuela de costumbres valencianas.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Lírico (Valencia), el 19 de octubre de 1925. Pavón (Madrid), el 16 de abril de 1926.

***LA BEJARANA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

***CABRITA QUE TIRA AL MONTE***

(Vid. Ficha en cap. 4)

***EL CAMÍ DE LA FELICITAT***

**Producción:** Magna Films (Barcelona).

**Director:** José G. Barranco.

**Argumento:** Según la novela homónima de Joseph Maria Folch i Torres.

**Intérpretes:** Pilarcita Gil, Carmen Abril, Armando Lucas, Caballero Tusquets, Izquierdo, Soteras.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Colisseu Pompeia (Barcelona), el 17 de junio de 1926.

***LA CASA DE LA TROYA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

***CASTIGO DE DIOS***

**Productora:** Catalina Gaspar Doménech (Valencia).

**Director:** Hipólito Negre.

**Argumento:** Hipólito Negre.

**Guión:** Hipólito Negre.

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** Elvira Cortés (María), Hipólito Negre (Rómulo), Juan Carboneras (Pablo), Sra Luján (Sra. Ana), Juan Sánchez (Antón), José María Gautier (alguacil), Camilo (alcalde); con la intervención de intérpretes no profesionales, habitantes de Lucena del Cid.

**Metraje:** 1700 metros (83 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama rural, en cinco actos.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 18 de enero de 1926.

### ***CORAZÓN, O LA VIDA DE UNA MODISTA***

**Producción:** Diana Film (Madrid).

**Director:** Agustín García Carrasco.

**Argumento:** Agustín García Carrasco.

**Guión:** Agustín García Carrasco.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Blanca Nuri, Adolfo Bernáldez, María Bernáldez, Juan Nadal, María Anaya, Flora Rossini, Guillermo Muñoz, Luis Vela del Castillo “Velcasty”, José María Jimeno, José Ballester, Erna Becker, la niña Alicia Nuri, el niño Antonio Cabero.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, el 20 de julio de 1925, en prueba. Argüelles (Madrid), el 2 de enero de 1926.

### ***CURRITO DE LA CRUZ***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LOS CHICOS DE LA ESCUELA***

**Producción:** Atlántida S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches y el maestro T. López Torregrosa.

**Guión:** Florián Ray.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Isabel Alemany (Perico), María Luz Callejo (Norberta), Manuel San Germán (Manuel), Pedro Elvira “Pitouto” (Robustiano), Luis González “Don Lince” (Don Juan Antonio), Amelia Sánchez (Teresa), Juan Mestres, Ricardo de la Vega (Don Salvador, el maestro), Alfredo Fraile (niño cojo), María Anaya, Carmen Chinchilla, Antonio Mata.

**Género:** Zarzuela.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), el 6 de mayo de 1925, en prueba extraordinaria. Real Cinema (Madrid), el 9 de noviembre de 1925.

### ***DON QUINTÍN EL AMARGAO***

**Producción:** Cartago Films (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según la zarzuela de Carlos Arniches, Antonio Estremera y el maestro Jacinto Guerrero.

**Guión:** Carlos Primelles.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Juan Nadal (Don Quintín), Josefina Tapias, Pedro Elvira “Pitouto”, María Anaya, José Ballester, Lina Moreno, José Argüelles, Consuelo Reyes, Federico Ruiz de Velasco “Patinete”, Guillermo Muñoz, Ramón Meca, Srta. Cabanillas, Córcoles.

**Fecha y lugar de estreno:** Goya (Madrid), el 6 de julio de 1925, en prueba. Cinema X (Madrid), el 13 de diciembre de 1925.

### ***FLOR DE ESPINO***

**Producción:** En Palma de Mallorca.

**Director:** Jaime Ferrer.

**Argumento:** Jaime Ferrer.

**Intérpretes:** Doña Anita Delgado, viuda de Zaforteza (Anita), Don Jorge Dezcallar Moysí, marqués del Palmer (Jorge), Don Fernando de España y Dezcallar (Fernando), Juana Ferrer, Juan Fuster Rossinyol, Juan Fortuny, Rafael Recio; con la intervención de otros miembros de la alta sociedad de Palma de Mallorca.

**Metraje:** 2210 metros (79 minutos aproximadamente).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Principal (Palma de Mallorca), el 25 de junio de 1925.

### ***FUE UNA PESADILLA***

**Producción:** Empresa Popular Cinematográfica (Valencia).

**Director:** Miguel Ballesteros Pérez.

**Argumento:** Miguel Ballesteros Pérez.

**Guión:** Miguel Ballesteros Pérez.

**Intérpretes:** Amparito Baquero (Ernestina Campobello), Pilar Díaz (joven campesina), Miguel Ballesteros Pérez (Manolo Monreal), David Sánchez (Alfredo Rodríguez), J. de Borja Hernández (Enrique Campobello), José María Tormo (campesino), Prudencio Martínez (campesino), Timoteo Hernández (campesino), José María Romero (campesino), José Gaspar (gitano), Joaquín Díaz (gitano), Julián Ramos (gitano), Manuel Rodríguez (gitano), José López (gitano), José María Landete (gitano).

**Metraje:** 429 metros (16 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama fantástico.

### ***GIGANTES Y CABEZUDOS***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LA HIJA DEL CORREGIDOR***

**Producción:** Film Española, S.A. (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** José Buchs.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** José García “Algabeño” (José María “El Tempranillo”), Lorenzó Solá (el corregidor), Carmen Viance (Luisa), Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Marina Torres, José Montenegro, Modesto Rivas, Cecilio Rodríguez de la Vega, Elías Pons, Salvador Roldán, Constante Viñas, Francisco Cejuela.

**Género:** Drama rural tauromáquico.

**Fecha y lugar de estreno:** En Barcelona, hacia junio de 1925, en prueba. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 19 de octubre de 1925.

## *JOSÉ*

**Producción:** Cartago Film (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según la novela homónima de Armando Palacio Valdés.

**Guión:** Carlos Primelles.

**Fotografía:** José María Beltrán.

**Intérpretes:** Javier de Rivera (José), Carmen Rico (Marta), Ramón Meca (Don Cipriano, el juez), Dolores Valero (Isabel, madre de Elisa), Enriqueta Soler (Elisa), José Ballester, Antonio Zaballos (Don Claudio, el maestro), José Gaspar (Don Fernando de Meira), Carmen Ortega (Teresa, madre de José), Manuel Miranda (Rufo, el tonto), Vicente García.

**Género:** Drama en ocho partes.

**Fecha y lugar de estreno:** En noviembre de 1925 en prueba privada. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 22 de febrero de 1926. Carnegie Hall (New York), el 25 de septiembre de 1926. Monumental, Padró, Walkiria, Excelsior (Barcelona), el 19 de marzo de 1928.

## *EL LAZARILLO DE TORMES*

**Producción:** Atlántida, S.A.C.E. (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey, inspirándose en la novela anónima del mismo título.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Alfredo Hurtado “Pitusín” (Lázaro), Manuel Montenegro (el ciego), José Nieto (José Luis), Carmen Viance (Soledad, la maestra), Enrique Ruiz (Juan, el ermitaño), José María Jimeno (señorito), Manuel Alares (señorito), Guillermo Muñoz (señorito), Antoñito Cabero, María Anaya, Antonio Mata, Arturo Sánchez Palma.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 19 de diciembre de 1925.

## *MADRID EN EL AÑO 2000*

**Producción:** Ediciones Maurente (Madrid).

**Director:** Manuel Noriega.  
**Argumento:** Manuel Noriega.  
**Guión:** Manuel Noriega.  
**Fotografía:** Agustín Macasoli, Enrique Blanco.  
**Intérpretes:** Javier de Rivera, Amalia Sanz Cruzado, Roberto Rey, Roberto Iglesias, Juan Nadal, María Retana, Luis Vela del Castillo “Velcasty”, José Francés, Agrement.  
**Género:** Vanguardista. Experimental.  
**Fecha y lugar de estreno:** Príncipe Alfonso (Madrid), el 26 de abril de 1925.

### ***MARTINTXU PERRUGORRIA EN DÍA DE ROMERÍA***

**Producción:** Cinematográfica Vasca.  
**Director:** Alejandro Olavarría.  
**Guión:** Ramón Zubiaur.  
**Intérpretes:** Ramón Zubiaur (Martintxu Perrugorria).  
**Metraje:** Mediometraje.  
**Género:** Cómico, en cuatro partes.  
**Fecha y lugar de estreno:** Olimpia (Bilbao), el 19 de febrero de 1925.

### ***EL MILAGRO DE SAN ANTONIO***

**Producción:** Academia Teatral y Cinematográfica de San Sebastián (Guipúzcoa).  
**Director:** Kardec.  
**Intérpretes:** Alumnos de la Academia Teatral y Cinematográfica de San Sebastián.  
**Metraje:** 690 metros.  
**Género:** Comedia.

### ***EL MONJE DE PORTACOELI***

**Producción:** Academia Cinematográfica “Mediterráneo Film” (Valencia).  
**Director:** Ramón Orrico Vidal.  
**Argumento:** Según una leyenda popular de finales del siglo XVII sobre el monasterio del mismo nombre.  
**Intérpretes:** Ramón Orrico Vidal, Gabriel Cots, José García de los Ríos y otros alumnos de la Academia del primero.

### ***EL NIÑO DE LAS MONJAS***

**Producción:** Regia Films (Madrid).  
**Director:** Antonio Calvache “Walken”.  
**Argumento:** Según la novela homónima de Juan López Núñez.  
**Guión:** Juan López Núñez, Antonio Calvache “Walken”.  
**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Eladio Amorós (Pepe Luis), Maruja Lopetegui (Gloria), Lolita Astolfi (Soledad), Fernando Díaz de Mendoza Serrano (“Cristobita”), Fulgencio Noguerras (Salomón), Juan Espantaleón (Padre Froilán), Eugenia Zuffoli (una lectora), María Luisa Aceña, Aurea Azcárraga, Porredón.

**Género:** Melodrama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 11 de enero de 1926. Novedades (Barcelona), el 27 de febrero de 1926.

### ***EL NIÑO DE ORO***

**Producción:** en Madrid.

**Director:** José María Granada.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de José María Granada.

**Guión:** José María Granada.

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** José María Granada, Inocencia Alcubierre, Fernando Fresno, Francisco Cambil, José Argüelles.

**Metraje:** Cerca de 1000 metros.

**Género:** Comedia, en siete partes.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, hacia mayo o junio de 1925.

### ***NIT D’ALBAES***

**Producción:** Ebro Films, Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.) (Valencia).

**Director:** Maximiliano Thous.

**Argumento:** Según el poema sinfónico de Salvador Giner, basado en la zarzuela de José Guzmán Guallar.

**Guión:** Maximiliano Thous.

**Fotografía:** Willy Briesmann, Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Ana Giner Soler (Doloretas), Leopoldo Pitarch (Atila), Antonio Gil Varela “Varillas” (Peret, el alguacil), José Latorre (Visantet), Carmen Corro (tía Tenca), María Priego (María, la alguacila), Francisco Villasante (alcalde de El Pinar), Francisco Priego (el moro), Francisco Llopis (el cura), Arturo Terol (médico), Manuel Gil (boticario), José Benítez (cartero), Arturo Marimón.

**Género:** Zarzuela de costumbres valencianas, en seis actos.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 14 de diciembre de 1925. Pathé Cinema (Barcelona), el 30 de septiembre de 1927, en prueba privada. Pathé Cinema, Reina Victoria, Salón Miria (Barcelona), el 22 de marzo de 1928.

### ***NOBLEZA BATURRA***

**Producción:** La Nacional (Madrid).

**Director:** Juan Vilá Vilamala, Joaquín Dicenta (hijo).

**Argumento:** Joaquín Dicenta (hijo).

**Guión:** Joaquín Dicenta (hijo).

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** Inocencia Alcubierre (María del Pilar), Felipe Fernansuar (Sebastián), Félix Dafauce (Marcos), Guillermina Soto (Filo), Antonio Mata (Señor Eusebio), Carolina Fernández Gómez (La Andrea), Adolfo Bernáldez (El Padre Juanico), Alfredo Corcuera (Perico), Elvira Rojas (Señora Tomasa).

**Género:** Melodrama costumbrista.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Eldorado (Barcelona), el 22 de septiembre de 1925, en prueba privada. Teatro Circo (Zaragoza), el 23 de noviembre de 1925. Argüelles (Madrid), el 11 de enero de 1926. Teatro Tívoli (Barcelona), el 9 de noviembre de 1926.

### ***NOBLEZA DE CORAZONES***

**Producción:** Andreu Films (Valencia).

**Director:** Antonio Gil Varela “Varillas”.

**Argumento:** Juan Andreu Moragas.

**Guión:** Antonio Graciani.

**Fotografía:** Juan Andreu Moragas.

**Intérpretes:** Antonio Gil Varela “Varillas” (Nico, payaso andariego y bonachón), Pepito Plaza “El Chiquilín Valenciano” (“Pedrito”), Enrique (Niño), Eugenia Roca, Emilio Mora, Rosa Sanz, Feliu Sanz, Roberto.

**Fecha y lugar de estreno:** Pathé Cinema (Barcelona), el 21 de octubre de 1925, en prueba extraordinaria. Principal Palace (Barcelona), el 29 de noviembre de 1925. En Valencia, en noviembre de 1925, en prueba.

### ***PEPITA JIMÉNEZ***

**Producción:** Ediciones Hesperia (Madrid).

**Director:** Agustín García Carrasco.

**Argumento:** Según la obre homónima de Juan Valera.

**Guión:** Agustín García Carrasco.

**Fotografía:** Luis R: Alonso, Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Josefina Tapias (Pepita Jiménez), José Romeu (Don Luis Vargas), María Anaya (Doña Casilda), Guillermo Muñoz (Currito), Leo de Córdoba (Conde de Genazahar), Antonio Mata (Don Gumersindo), Juan Nadal (Don Pedro de Vargas), Adolfo Bernáldez (el vicario), María Bernáldez (Doña Francisca), Pilar García (Antoñona), Juan Pacheco “Vandel” (el Capitán).

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Padró, Walkiria, Monumental, Excelsior (Barcelona), el 14 de julio de 1927. Palacio de la Música (Madrid), el 28 de mayo de 1928.

### ***EL RELOJ DEL ANTICUARIO***

**Producción:** en Madrid.

**Director:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Argumento:** Luis Fernández Ardavín.  
**Guión:** Eusebio Fernández Ardavín.  
**Fotografía:** Armando Pou, José María Beltrán.  
**Intérpretes:** José Mata; con la intervención de actores aficionados.  
**Metraje:** 1000 metros aproximadamente.  
**Género:** Comedia.

### ***LA REVOLTOSA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***RUTA GLORIOSA***

**Producción:** Ediciones Portillo (Madrid).  
**Director:** Fernando Delgado.  
**Argumento:** Leopoldo Alonso.  
**Guión:** Leopoldo Alonso.  
**Fotografía:** Leopoldo Alonso.  
**Intérpretes:** Pedro Elvira “Pitouto”, Javier de Rivera, Manuel Soriano, Consuelo Quijano, Caridad Santelmo, María Mayor, José del Portillo; con la intervención del Capitán Lóriga del parque aerostático de Cuatro Vientos (Madrid).  
**Género:** Aventuras. Bélica, en seis partes y un prólogo.  
**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 29 de octubre de 1925.

### ***EL SEÑOR FEUDAL***

**Producción:** La Nacional (Madrid).  
**Director:** Agustín García Carrasco.  
**Argumento:** Según el drama homónimo de Joaquín Dicenta.  
**Guión:** Joaquín Dicenta.  
**Fotografía:** Agustín Macasoli.  
**Intérpretes:** Javier de Rivera, Ramón Meca, José Francés, Manuel Rivera, Angelina Bretón, Guillermo Muñoz, Anselmo Varona, Antonio Bernal, Eugenio de las Huertas.  
**Género:** Drama.  
**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Rey Alfonso (Barcelona), el 24 de abril de 1925, en prueba. Ideal (Madrid), el 27 de noviembre de 1926.

### ***LA TRAPERA***

**Producción:** Film Artística Valenciana (Valencia).  
**Director:** Juan Andreu Moragas, José Fernández Bayot “Pepín”, Emilio Guerrero.  
**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Luis Mariano de Larra, y el maestro Manuel Fernández Caballero.  
**Fotografía:** Juan Andreu Moragas.

**Intérpretes:** Dolores Fora (Celestina), José Boví (“Madruga”), José Fernández Bayot “Pepín”, Faustino Da Rosa, Amparo Ferrer, Emilio Mora, M. González y Gamborino, Francisco de Santo.

**Género:** Zarzuela. Drama cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** Pathé Cinema (Barcelona), en mayo de 1925, en prueba privada. Myria, Barcelona (Barcelona). Teatro Lírico (Valencia), el 2 de noviembre de 1925.

1926

***A BUEN JUEZ, MEJOR TESTIGO***

**Producción:** Ediciones Raza (Madrid).

**Director:** Federico Deán Sánchez.

**Argumento:** Según el poema *El Milagro del Cristo de la Vega de Toledo*, de José Zorrilla.

**Guión:** Federico Deán Sánchez.

**Fotografía:** Ricardo de Baños.

**Intérpretes:** Mary de Lucentum (Doña Inés), Julio Rodríguez “Barón de Kardy” (Don Diego), Alejandro Revilo José Argüelles.

**Metraje:** 2000 metros (82 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), en abril de 1926, en prueba.

***LOS APUROS DE OCTAVIO***

**Producción:** Estudios Azkona (Baracaldo, Bilbao).

**Director:** Mauro Azkona, Víctor Azkona.

**Argumento:** Mauro Azkona, Víctor Azkona.

**Guión:** Mauro Azkona, Víctor Azkona.

**Fotografía:** Víctor Azkona.

**Intérpretes:** Secundino Fernández (Octavio Cosmético), la proyccionista del Salón Gayarre (Mirinda Cocote).

**Metraje:** 281 metros (14 minutos aproximadamente).

**Género:** Cómic publicitario.

***BAJO LAS NIEBLAS DE ASTURIAS***

**Producción:** Asturias Film (Oviedo).

**Director:** Manuel Noriega.

**Argumento:** Según un cuento de Julio Peinado Alonso.

**Guión:** Eduardo Martínez Torner.

**Fotografía:** Julio Peinado Alonso.

**Intérpretes:** Lina Moreno, Basilia Martínez, Juan Nadal, Fernando Montoto, Carmen Cremades, Adosinda Montoto, Carlos Verger, Manuel Noriega, Fernando Argüelles, José Suárez “Pinón”, Marcelino Rodríguez.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio Real (Madrid), el 12 de febrero de 1927, en pase privado. Teatro Eslava (Madrid), el 19 de febrero de 1927.

***EL BANDIDO DE LA SIERRA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

## ***BOY***

**Producción:** Goya Films (Madrid).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la novela homónima del Padre Luis Coloma.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Albert Duverger. B/N, escenas coloreadas por el método pochoir.

**Intérpretes:** Juan de Orduña (Boy), Manuel San Germán (Marqués de Burunda), Suzy Vernon (Beatriz), Maurice Schutz (El pájaro verde), Joaquín Carrasco (Celestín), Renée Van Dely (Duquesa de Yecla), Pierrette Houyez (la hija de Bermúdez), Marguerite de Morlaye, Georges Deneubourg (Duque de Yecla), Gilbert Dacheux (Boni), Mademoiselle Roseraie (Condesa de Bureda), Miguel Sánchez (Bermúdez), Roland de Bâère (hijo del Duque de Yecla); Joe Alex.

**Metraje:** 2000 metros (98 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, el 25 de enero de 1926, en prueba. Royalty, Alcázar (Madrid), el 1 de marzo de 1926. Coliseum, Kursaal, Cataluña (Barcelona), el 2 de mayo de 1926. En Francia, el 29 de abril de 1927.

## ***CARMIÑA, FLOR DE GALICIA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

## ***CORAZÓN DE REINA***

**Producción:** Omnia Films (Madrid).

**Director:** Guillermo Muñoz Custodio, Francisco Beringola.

**Argumento:** Jesús de B. Relimpio.

**Guión:** Jesús de B. Relimpio.

**Fotografía:** Francisco Beringola., Arturo Beringola.

**Intérpretes:** “Barón de Kardy”, Luis Moragas, Flora Rossini, el niño Pepito Martínez Beringola; con la intervención de la Reina Victoria Eugenia, la Reina María Cristina, el Príncipe de Asturias, Infantas.

**Género:** Didáctico argumentado.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 16 de diciembre de 1926. Coliseum, Capitol Cinema, Teatro Tívoli (Barcelona), el 7 de mayo de 1928.

## ***LOS CUATRO ROBINSONES***

**Producción:** Omnia Film (Madrid).

**Director:** Reinhardt Blothner.

**Argumento:** Según la obra de teatro de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez.

**Guión:** Pedro Muñoz Seca, Enrique García Álvarez.

**Fotografía:** Arturo Beringola.

**Intérpretes:** Guillermo Muñoz Custodio, Ricardo Vargas, José Argüelles, Rosario Velázquez, Sofía Martos, Conchita Galeras, Elvira Rojas, Pilar Jiménez, Herminia Molina, Ricardo Alonso, Luis Vela del Castillo “Velcasty”, Ramón Meca.

**Fecha y lugar de estreno:** Princesa (Madrid), el 25 de noviembre de 1926, en prueba.

### ***CUENTO DE LOBOS***

**Producción:** Azeta Film (Gijón).

**Director:** Romualdo Tomás Alvargonzález Lanquine.

**Argumento:** Romualdo Tomás Alvargonzález Lanquine.

**Fotografía:** Vicente Zubillaga.

**Intérpretes:** Adolfo Trapote Junquera, Manuel Truán Pérez, Luis Julio Llaneza Iglesias, Conchita de la Viña Carriedo; con la intervención de miembros de la aristocracia asturiana.

**Género:** Comedia en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Jovellanos (Gijón), el 25 de febrero de 1926, en prueba. Teatro Dindurra (Gijón), el 10 de abril de 1926.

### ***EL CURA DE LA ALDEA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LA CHICA DEL GATO***

**Producción:** Film Numancia (Madrid).

**Director:** Antonio Calvache “Walken”.

**Argumento:** Según la obra teatral de Carlos Arniches.

**Guión:** Antonio Calvache “Walken”.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Josefina Juberías Ochoa (Guadalupe), Elena Salvador (Chuncha, la viuda), María Mayor (Eufrosia), Consuelo Quijano (nena), Carlos Díaz de Mendoza (Paco, el botones), Carlos Handt (Sigmundo, gerente de fábrica), Luis Pérez de León (Sr. Venancio), Fernando Díaz de Mendoza Serrano (Sr. Barcaza), Vicente García de Orejuela (Sr. Eulalio), Julia Posada (Sebastiana), Tirso Quiñones (Álvaro), Antonio Riquelme (“El Canaleja”), Javier Millán Astray (Primi), Victoria y Laura Pinillos (las bailarinas), Infiesta, Francés Martí.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en diciembre de 1926, en pase de prueba. Palacio de la Música (Madrid), el 6 de enero de 1927.

### ***ESTUDIANTES Y MODISTILLAS O LA PRIMA DE JUANITO***

**Producción:** Asociación Cinematográfica Valenciana (Valencia).

**Director:** Manuel Villar Toldán.

**Argumento:** Manuel Villar Toldán.

**Fotografía:** Antonio Martínez Ferry.

**Intérpretes:** Margarita del Prado (Graciela), Francisco Climent (Marqués de Damil), María Luisa Escudero, Francisco Tamarit “Chaves”.

**Género:** Cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en octubre de 1926. En Valencia, en 1927.

### ***ETHEL FUE UNA MUJER INGENUA***

**Productor:** Alfonso de Benavides (Madrid).

**Director:** Alfonso de Benavides.

**Argumento:** Según la novela homónima de Alfonso de Benavides.

**Guión:** Alfonso de Benavides.

**Intérpretes:** Estrella Garvayo Bermúdez de Castro, Alfonso de Benavides.

**Género:** Comedia.

### ***UNA EXTRAÑA AVENTURA DE LUIS CANDELAS***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***FLORES SILVESTRES***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Constantino Domínguez, Antonio Labarta.

**Argumento:** Según la novela del Padre Risco.

**Guión:** Ramón de Campoamor Freire.

**Fotografía:** Beringola.

**Intérpretes:** María Antinea, E. Carrasco, José Padín.

### ***FRIVOLINAS***

**Producción:** Ediciones Seleccionadas A. Carballo (Madrid).

**Director:** Arturo Carballo.

**Argumento:** Según las revistas musicales *El arco iris*, *La feria de las hermosas*, *Las maravillosas* montadas por la compañía de Eulogio Velasco y Tomás Borrás.

**Guión:** Eulogio Velasco.

**Fotografía:** Ramón de Baños.

**Intérpretes:** María Caballé, Felisa López, Eva Stachino, Rosita Rodrigo, Miguel Ligeró, Blanca Pozas, Olvido Rodríguez, Luisa Wieden, José López Alonso, Ramón Álvarez Escudero “Ramper”; con la intervención de 200 vicetiples y del diestro Belmonte.

**Metraje:** 2400 metros (91 minutos aproximadamente).

**Género:** Comedia musical de *sketches*.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en enero de 1927, en prueba. Doré (Madrid), el 18 de abril de 1927.

### ***LA GARRA DEL MONO***

**Producción:** Film Artística Valenciana (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Salvador Vilaregut.

**Fotografía:** Juan Andreu Moragas.

**Intérpretes:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Género:** Cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** Miria, Barcelona (Barcelona), en 1926.

### ***LOS GORRIONES DEL PATIO***

**Producción:** Levantina Films (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Según un sainete.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Intérpretes:** Lina Valeri, Celedonio Martínez, Arturo Pitarch, José Baviera, Conchita G. Leonardo, Concha Gorgé, Julián Arenas.

**Género:** Sainete, en cuatro partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 20 de marzo de 1926.

### ***GRATITUD***

**Producción:** En Valencia.

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** José Gregori.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** José Gregori, María del Carmen Sousa, Faustino Da Rosa.

### ***LOS HIJOS DEL TRABAJO***

**Producción:** Hércules Film (Madrid).

**Director:** Agustín García Carrasco.

**Argumento:** Agustín García Carrasco.

**Guión:** Carlos Fernández Cuenca.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Celia Escudero (Paloma), José Nieto (Juan), Manuel González (Don Braulio Zapata), José María Jimeno (Ceferino, ordenanza de Zapata), Amelia Robledo (Irene Zapata), Carmen Salvatierra Redondo (Julia), Agripina Ortega (Señora Rosa, madre de Irene), Francisco Martí (Fritz Stein), Alfredo Domus (Enrique), Encarnación Mestre (doncella), Julio Rodríguez “Barón de Kardy” (Gregorio), Antonio Mata (López,

capataz de Zapata), Lola Palomares (Lola), Antonio Gil Varela “Varillas” (Faustino), Faustino Bretaño, Javier de Rivera, Eduardo García Maroto.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Monumental, Excelsior, Padró, Walkiria (Barcelona), en junio de 1927. Madrid (Madrid), el 25 de marzo de 1929.

### ***EL IDIOTA***

**Producción:** Ediciones Benito López Ruano (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Según el drama teatral de Emilio Gómez de Miguel.

**Guión:** Emilio Gómez de Miguel.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Juan Santacana, Maruja Roig.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Moderno (Denia), en la inauguración de la temporada cinematográfica 1926-1927. Gran Teatro (Valencia), el 10 de mayo de 1927.

### ***LA JACA LUCERA***

**Producción:** En Murcia.

**Director:** Luis Baleriola, Pedro Jaca Carrillo.

**Argumento:** Según el poema *La yegua lucera* de Pedro Jaca Carrillo.

**Fotografía:** Damián Rebel.

**Intérpretes:** Conchita Pérez Jiménez (Fuensanta), Pepita Mateos, Antonio Pellicer, José María Celdrán, Guillermo López; con la intervención de los alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Murcia.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Circo (Murcia), el 12 de noviembre de 1926.

### ***EL LADRÓN DE LOS GUANTES BLANCOS***

**Producción:** Rivero Film (Santa Cruz de Tenerife).

**Director:** José González Rivero (Dir, Técnico), Romualdo García de Paredes (Dir. Artístico).

**Argumento:** Rodolfo Rinaldi, José González Rivero.

**Fotografía:** José González Rivero.

**Intérpretes:** Angelina Navarro (Ketty Henry), José Miguel Mandillo Espinosa (David Henry), Pedro Rodríguez Bello (Claret), Antonio E. Varela (Malcorne), Romualdo García de Paredes (Tom Carter, detective), Rodolfo Rinaldi (Hamilton), Carlos Reyes (Smith), Guetón Rodríguez Figueroa (Carlos Simpson), Francisco González González.

**Metraje:** 2800 metros aproximadamente.

**Género:** Policíaco en dos jornadas y trece partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Real (La Laguna), el 6 de septiembre de 1926. Parque Recreativo (Santa Cruz de Tenerife), el 6 de septiembre de 1926.

## ***LA LOCA DE LA CASA***

**Producción:** Producciones Hornemann (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Benito Pérez Galdós.

**Guión:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Luis R. Alonso, Tomás Terol.

**Intérpretes:** Carmen Viance (Victoria), Consuelo Quijano (Gabriela), Ana de Siria (Marquesa de Malavella), Matilde Artero (Doña Eulalia), Rafael Calvo (José María Cruz “Pepet”), Modesto Rivas (Moncada), Manuel San Germán (Daniel), Alfonso Orozco Romero (Jaime), Juan Nadal (Huguet), Antonio Mata (Jordana), Paradas.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en noviembre-diciembre de 1926, en prueba privada. Capitol Cinema (Barcelona), el 20 de enero de 1927, en prueba privada. Pathé Cinema (Barcelona), el 18 de mayo de 1928. Madrid (Madrid), el 19 de mayo de 1928.

## ***LOCURA DE AMOR***

**Producción:** Asociación Cinematográfica Valenciana (Valencia).

**Director:** Manuel Villar Toldán.

**Argumento:** Leopoldo Villar Guerra.

**Fotografía:** Antonio Martínez Ferry.

**Intérpretes:** Francisco Tamarit “Chaves” (Rodolfo Benavides, Conde de San Salvador), Margarita del Prado (Raquel de Santana, condesa de San Salvador), Freyra de Urbino, Francisco Climent (Ramón, mayordomo del Conde de San Salvador), Lolín Mascarell (Raquelín).

## ***LUIS CANDELAS O EL BANDIDO DE MADRID***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Armand Guerra.

**Argumento:** Tomás Álvarez Angulo.

**Guión:** Tomás Álvarez Angulo.

**Fotografía:** Willy Briesmann.

**Intérpretes:** Manuel San Germán (Luis Candelas), Javier de Rivera (Balseiro), Leo de Córdoba (Traganiños), Erna Bécker (Maruja), Marina Torres (Duquesa), Manglano (niña), Adolfo Bernáldez padre (Chupahuesos), Adolfo Bernáldez hijo, Amelia Sánchez, Aurea Azcárraga, Carmen Tierra, Constante Viñas, Arturo Sánchez Palma, Julio Castro, Carlos Henche, Ramón Meca.

**Metraje:** 5000 metros (190 minutos aproximadamente).

**Género:** Aventuras, en tres jornadas y quince partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Callao (Madrid), el 11 de diciembre de 1926. Olympia (Barcelona), el 17 de enero de 1928.

### ***LA MALCASADA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***MALVALOCA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***EL MÉDICO A PALOS***

**Producción:** Ediciones Garrido (Madrid).

**Director:** Sabino Antonio Micón.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Molière, según la versión de Leandro Fernández de Moratín.

**Guión:** Sabino Antonio Micón.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Erna Bécker (Paula), Marina Torres (Martina), Carmen Rico (Andrea), Julia Lafón (Juana), Faustino Bretaño (Bartolo), Luis Echaide (Don Jerónimo), Javier de Rivera (Leandro), Ángel Sepúlveda (Lucas), Francisco Cejuela (Ginés), Antonio Mata (Don Bartolo), Adolfo Bernáldez (Don Dámaso), Santiago García (Médico), José María Pérez (Médico), José Balsalobre (Médico), Luis Muñoz (Médico).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, el 10 de octubre de 1926, en prueba. Capitol Cinema (Barcelona), el 16 de diciembre de 1926, en prueba. Teatro Tívoli (Barcelona), el 18 de febrero de 1927. Madrid (Madrid), el 3 de septiembre de 1928.

### ***MIENTRAS LA ALDEA DUERME***

**Producción:** España Artística Cinematográfica (Madrid).

**Director:** León Artola.

**Argumento:** León Artola.

**Guión:** León Artola.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Carmen Rico, Mercedes Gadea, Eduardo Prados, Manuel Soriano, Luis González “Don Lince”, José María Jimeno.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** San Miguel (Madrid), el 14 de mayo de 1926, en prueba. Excelsior, Walkyria, Padró, Monumental (Barcelona), el 8 de agosto de 1927. Teatro de la Princesa (Madrid), el 21 de noviembre de 1927.

### ***MIERES DEL CAMINO***

**Producción:** Teodoro Cuesta (Mieres, Oviedo).

**Director:** Juan Díaz Quesada.

**Intérpretes:** Josefina Gutierrez Álvarez (Pepina La Melona), José Menéndez (Pinón), Gaspar Campomanes “Gasparón” (Gaspar Meca); con la intervención de “distinguidas familias de Mieres”.

**Metraje:** 920 metros.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Pombo (Mieres), el 30 de enero de 1928. Teatro Dindurra (Gijón), el 2 de febrero de 1928.

### ***EL MÍSTICO***

**Producción:** L.L.A.M.A. Films (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Según drama *El Místico*, de Santiago Rusinyol.

**Guión:** Celso de Lucio (hijo).

**Fotografía:** José María Maristany, Antonio Llopis.

**Intérpretes:** Consuelo Sirera Fos (Marta), José Ramón Cuevillas (Padre Ramón), Francisco Priego (Padre Juan), Mercedes Ramos (Tía Francisca), J. Benítez, J. Gregori, E. Mora, Gutiérrez.

**Metraje:** 610 metros.

**Género:** Drama en siete partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Romea (Barcelona), el 13 de enero de 1927. En Valencia, hacia finales de febrero o principios de marzo de 1927.

### ***MOROS Y CRISTIANOS***

**Producción:** Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.) (Valencia).

**Director:** Maximiliano Thous.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Maximiliano Thous, Enrique Cerdà y el maestro José Serrano.

**Guión:** Maximiliano Thous.

**Fotografía:** José Gaspar Serra, José María Maristany.

**Intérpretes:** Ana Giner Soler (Dolorcitas Centelles), Leopoldo Pitarch (Melchor Llorens), Ramón Serneguet (Daniel Soler), Francisco Villasante (Tío Toni), Arturo Terol, José Ángeles, C. García Leonardo, P. Mateu, María Luisa Escudero, Genoveva Vallés, Concha Gorgé, Francisco Priego, Luisa Pla, Clarita Ortells, Julio del Cerro.

**Metraje:** 3404 metros (150 minutos aproximadamente).

**Género:** Zarzuela. Drama en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Festival Internacional de Cine de Valladolid (Valladolid), en 1987.

### ***MUÑECAS***

**Producción:** Producciones Artísticas Cinematográficas Italo-Españolas (P.A.C.) (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Intérpretes:** Avelita Ruiz Vázquez, Amparito Calvet, Alberto Vázquez, Concha Alberich, Eduardo Gascó, José Brisa, Luis Bussó, Julián Arenas, Arturo Pitarch.

**Género:** Melodrama en seis actos.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Lírico (Valencia), el 28 de febrero de 1926, en prueba. Teatro Lírico (Valencia), el 31 de mayo de 1926. Monumental, Padró, Walkyria, Excelsior (Barcelona), el 7 de junio de 1927.

### ***LOS NIÑOS DEL HOSPICIO***

**Producción:** Cinematográfica Fer-Vall-Duch (Valencia).

**Director:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Argumento:** Según el drama homónimo de Jover y Valentí.

**Guión:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Carlitos Beraza Melo (Eugenio), Amparo Ferrer (Angelina), José Fernández “Pepín” (Zampabollos), Pepito Fernández Ferrer (Luciano), María Victoria Rivera (Berta), Vicente Grancha (Juan Francisco Montoro), Manuel Chávarri (Roberto Salazar), Gerardo Hervás (Salvador Vilallar), María Victoria Delgado, Dolores Fora, Charito Fernández Ferrer, y tres hijos de Julio Garcerá.

**Género:** Drama popular en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Lírico (Valencia), el 4 de octubre de 1926. Monumental Cinema (Madrid), en octubre de 1926, en prueba. Miria, Barcelona (Barcelona), el 8 de noviembre de 1926. Real Cinema (Madrid), el 20 de noviembre de 1926.

### ***EL PATIO DE LOS NARANJOS***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Guillermo Hernández Mir.

**Argumento:** Según la novela homónima de Guillermo Hernández Mir.

**Guión:** Guillermo Hernández Mir, Pedro Rodríguez Torres.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Lolita Astolfi (María del Valle), Faustino Bretaño (Don Hueso), Clotilde Romero (Señá Dolores), Ángel León (Padre Lolito), Rafael Triana (Ángel García “El Pinturero”), Manuel Argilés (Comino).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Bilbao (Madrid), el 22 de diciembre de 1926. Teatro Olympia (Barcelona), el 15 de diciembre de 1927.

### ***PILAR GUERRA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***EL PILLUELO DE MADRID***

**Producción:** Ediciones Florián Rey (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Carlos Pahissa.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Carmen), Alfredo Hurtado “Pitusín” (Juan y Manuel), Manuel Montenegro (“Tío Malasaña”), Ricardo Núñez (“El Duque”), Flora Rossini (Condesa de Llanas), Leo de Córdoba (Víctor Vales), Guillermo Figueras (“El Pijota”), Pedro Larrañaga (el dueño del circo), José Montenegro.

**Género:** Comedia, en dos partes.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en noviembre de 1926, en prueba. Argüelles (Madrid), el 3 de enero de 1927.

### ***EL POLLO PERA***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** León Artola.

**Argumento:** León Artola.

**Guión:** León Artola.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Ana Tur (Rosa), Carmen Rico (Carmen), José María Jimeno “El bizco español” (Roque Miraenfrente), Guillermo Muñoz (Polín Pocholo), Juan Pacheco “Vandel” (Don Rufino Vivales), Eduardo Prados, Luis González “Don Lince”, Manuel Rosellón, Juanita García, Manuel Soriano, José Argüelles, Francisco Martí, Isabel Alemany.

**Género:** Comedia, en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Maravillas (Madrid), el 10 de enero de 1927.

### ***POR UN MILAGRO DE AMOR***

**Producción:** Ediciones Alonso (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Según obra homónima del poeta Leopoldo López de Súa.

**Guión:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Josefina Tapias (Marga, “La Loba”), Irene de Salazar (Valentina), Blanca Muñoz (Fuensantica), Fernando Díaz de Mendoza y Serrano (Duque de Mairena), Manuel Montenegro (el tío “Tira-Tira”), Delfín Jerez (Don Primo Gárate), Juan Nadal (capataz), Antonio Mata (Mayordomo), Manuel Miranda (Gorio Sánchez), Felipe Reyes (“El Chirri”), Luis Vela del Castillo “Velcasty” (Peñarrubia), Pablo Rossi.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Madrid Film (Madrid), el 20 de junio de 1926, en prueba. Coliseum (Barcelona), el 28 de junio de 1928, en prueba. Triunfo, Marina, Nuevo (Barcelona), el 11 de septiembre de 1928. Cervantes (Madrid), el 23 de octubre de 1930.

### ***EL QUERER DE LA PALOMA***

**Producción:** Regia Films (Madrid).

**Director:** Federico Nin de Cardona.

**Argumento:** José Silva Aramburu.

**Guión:** José Silva Aramburu.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Género:** Drama.

### ***ROSA DE LEVANTE***

**Producción:** Producción Cinematográfica Española Levantina Films (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Según el poema *La barca vella. Dolora del mar azul*, de Federico Miñana y Fernando Miranda.

**Guión:** Mario Roncoroni.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia, José María Maristany.

**Intérpretes:** Carmen Viance (Toneta, la pescadora), Gaspar Campos (Paco), Rafael Hurtado, Joaquín Mora, Elisa Ruiz Romero "Romerito", Josefa Quevedo.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Principal (Valencia), el 24 de septiembre de 1926, en prueba. Kursaal (Barcelona), el 23 de noviembre de 1926, en prueba. En Barcelona, en enero de 1927. Teatro Olympia, (Valencia), el 8 de febrero de 1927. Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), en mayo de 1927.

### ***SANGRE AZUL Y SANGRE ROJA***

**Producción:** Asociación Cinematográfica Valenciana (Valencia).

**Director:** Manuel del Villar Toldán.

**Fotografía:** Juan Andreu Moragas, José María Maristany.

**Intérpretes:** Luis Piqueras (novio de una interna), Francisco Climent (Serapio, viejo jardinero), Margarita del Prado (aldeana), Purita Andreu, Primitivo Sierra, Pedro Marset.

**Género:** Drama, en cinco partes y epílogo.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Lírico (Valencia), en 1926, en prueba.

### ***EL SECRETO DE LA PEDRIZA***

**Producción:** Balear Film (Palma de Mallorca).

**Argumento:** Juan y Adolfo Vázquez Humasqué.

**Intérpretes:** Miembros de la Cátedra de Declamación.

**Metraje:** 2923 metros.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Principal (Palma de Mallorca), en febrero de 1928. Teatro Goya (Barcelona), el 7 de mayo de 1928.

### ***LA SIRENA DEL CANTÁBRICO***

**Producción:** Hércules Film (Madrid).

**Director:** Agustín García Carrasco.

**Argumento:** Agustín García Carrasco.

**Guión:** Agustín García Carrasco.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Celia Escudero (Marichu “La Sirena del Cantábrico), José Nieto (Ricardo, el veraneante), Javier de Rivera (Ramón, el marinero), Juan Nadal (Pedro, un excapitán), Carmen Salvatierra Redondo (Carmen), Antonio Mata (Julián, el criado de Ricardo), Jesús Baños (Pepito Perencejo), Lola Palomares (Martina, la pescadora), Pilar Magallón.

**Género:** Drama en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Robledo (Gijón), el 16 de marzo de 1928. Argüelles (Madrid), el 22 de octubre de 1928.

### ***LA SOBRINA DEL CURA***

**Producción:** Producciones Hornemann (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Según una obre de teatro de Carlos Arniches.

**Guión:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Marina Torres (Mónica, la sobrina), Isabel Alemany (Repica), Blanca Muñoz (Pelucha, la criada), Carmen Rico (Andrea), Angelita Cembreros (Lucila), Javier de Rivera (Tomasón), Luis González “Don Lince” (Don Galo Medina, el cacique), Antonio Mata (Don Jerónimo, el cura), Juan Nadal (Tío Felipe, “El Cano”), Fernando Díaz de Mendoza Serrano (El cura Don Florencio, enviado del Obispo), José María Jimeno (sacristán), Ricardo de la Vega (Don Sabino), Alfredo Cembreros (Santitos), Cecilio Rodríguez de la Vega, los sres. Guerrero y Alemany, Erna Bécker, María Luz Callejo.

**Metraje:** 1328,51 metros.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Talleres de Madrid Film (Madrid), en febrero de 1926, en prueba. Madrid, Royalty (Madrid), el 13 de marzo de 1926. Tívoli (Barcelona), el 18 de marzo de 1927.

### ***LOS VENCEDORES DE LA MUERTE***

**Producción:** Film Numancia (Madrid).

**Director:** Antonio Calvache “Walken”.

**Argumento:** Según la novela homónima de Alberto Insúa.

**Guión:** Antonio Calvache “Walken”.

**Fotografía:** Armando Pou, Alberto Arroyo, Juan Pacheco “Vandel”, Matrimonio Calvache.

**Intérpretes:** Juan de Orduña (Ramiro Dávila “Ligereza” y Álvaro), África Llamas (Cristina), María Comendador (Mamá Sabel, abuela de Ramiro), Elena Salvador (Elena, madre de Ramiro), Manuel González (Santiago Dávila, padre de Ramiro), Fernando Díaz de Mendoza y Serrano (el representante), Antonio Riquelme (Tono), Oscar Leblanc (el mecánico), Anita Vilches (nenita), Solita Alonso (la niña pobre), Rafael Pérez Chaves (el gerente), Fernando Morales (doctor), Frank Crozier.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 31 de enero de 1927. Princesa, Salón Reina Victoria (Barcelona), el 6 de diciembre de 1928.

### ***LA VIRGEN DEL CRISTAL***

**Producción:** Sol Film (Madrid).

**Director:** Saturio Lois Piñeiro.

**Argumento:** Según el poema *A Virxen do Cristal*, de Manuel Curros Enríquez.

**Guión:** Manuel Lois Piñeiro, Saturio Lois Piñeiro.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Amelia Muñoz, Maruja Retana, Julio Rodríguez “Barón de Kardy”, Rufino Inglés, Carmen Viance, Blanca Muñoz, Francisco Molinero.

**Metraje:** 2500 metros.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 25 de marzo de 1926.

### ***LA VIRGEN DEL MAR***

**Producción:** Producciones Artísticas Cinematográficas Italo-Españolas (P.A.C.) (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Francisco Ramos de Castro.

**Guión:** Francisco Ramos de Castro.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Intérpretes:** Avelita Ruiz Vázquez, Amparo Calvet, Alberto Vázquez, Joaquín Mora, Eduardo Gascó, Ernesto Hervás, Ricardo Escamilla, Pascual Escamilla, Genoveva Vallés.

**Fecha y lugar de estreno:** El Cid (Valencia), hacia octubre de 1926, en prueba. Teatro Lírico (Valencia), el 17 de marzo de 1927.

1927

### ***ÁGUILAS DE ACERO***

**Producción:** Ediciones López Rienda (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la novela *Águilas de acero*, de Rafael López Rienda.

**Guión:** Rafael López Rienda.

**Fotografía:** Carlos Pahissa.

**Intérpretes:** Elita Panquer (Sofía), Pedro Larrañaga (Jorge), Ricardo Núñez (Ricardo), Francisco Corrales “Negro Pancho” (Brahín), Ricardo Prieto, Rafael López Rienda; con la intervención de Abd-el-Krim, Abd-el-Kader, altos mandos militares de Francia y España, los famosos aviadores Julio Ruiz de Alda y Luis Suevos; además de los ejércitos de tierra, mar y aire.

**Género:** Aventuras bélicas.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón Privado de Vilaseca y Ledesma, en mayo de 1927, en prueba. Royalty, Cine Madrid (Madrid), el 10 de octubre de 1927. Pathé Cinema, Pathé Palace, Reina Victoria, Salón Miria (Barcelona), el 8 de diciembre de 1927.

### ***AL HOLLYWOOD MADRILEÑO***

**Producción:** Nemesio M. Sobrevila.

**Director:** Nemesio M. Sobrevila.

**Argumento:** Nemesio M. Sobrevila.

**Guión:** Nemesio M. Sobrevila.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Soledad Martín, José Montenegro, Julio Rodríguez “Barón de Kardý”, Estanislao María de Aguirre “Sánchez”, Marisol Lacy, Manuel Montenegro, Manuel Rosellón, Francisco Martí, Andrés Carranque de Ríos, Ricardo Baroja, José María Jimeno, Manuel Ruiz de Velasco, Fernando Milicua, Eduardo García Maroto, Joaquín Bergia; con la intervención de personalidades de la vida bilbaína como José Félix de Lequerica, Aurelio Arteta, Juan Echevarría, Ramón de Baterra.

**Género:** Vanguardia. Experimental.

**Fecha y lugar de estreno:** Callao, Salón Olympia (Madrid), en diciembre de 1927, en pase privado. Laboratorios de Film Madrid (Madrid), el 15 de diciembre de 1928, en prueba privada.

### ***LOS AMORES DE UN TORERO***

**Producción:** Asociación Cinematográfica Valenciana (Valencia).

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Manolo Martínez, Margarita del Prado.

**Género:** Cómico taurina en cinco actos.

**Fecha y lugar de estreno:** Gran Teatro (Valencia), el 23 de mayo de 1927. Principal Palace (Barcelona), el 10 de octubre de 1927.

### ***LOA APARECIDOS***

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Carlos Arniches y Celso Lucio, con música del maestro Fernández Caballero.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Amelia Muñoz (La hija del alcalde), María Comendador (Alcaldesa), José Montenegro (el cómico de la legua), Julio Castro “Castrito” (Secretario del ayuntamiento), José María Jimeno (Sacristán), Lorenzo Solá, Julia Posada, Manuel Soriano, Julio Prada.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Monumental Cinema (Madrid), en 1927.

### ***UNA AVENTURA DE CINE***

**Producción:** Helios Film (Madrid).

**Director:** Juan de Orduña.

**Argumento:** Wenceslao Fernández Flórez.

**Guión:** Wenceslao Fernández Flórez.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Alicia), Aurora Ruiz Romero (Aurora), José María Jimeno (Jorge), Fernando Roldán (el somatenista), Juan de Orduña (Gustavo), Alfonso Orozco Romero (el señorito), Antonio P. Camacho (el gordo).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Doré (Madrid), hacia octubre o noviembre de 1927, en prueba. Palacio de la Música (Madrid), el 26 de marzo de 1928.

### ***BAIXANT DE LA FONT DEL GAT***

**Producción:** Ediciones J. Alfonso (Barcelona).

**Director:** José Amich Bert “Amichatis”.

**Argumento:** José Amich Bert “Amichatis”, Cecilia A. Mantua; según la popular canción catalana del mismo título.

**Guión:** José Amich Bert “Amichatis”, Cecilia A. Mantua.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Marina Torres (Marieta), James Devesa (Pavet), Javier de Rivera (Sebastià), José Santpere (alcalde), Rosita Hernández (La peinadora), Blanca Muñoz (La Taneta), Sra. Arquimbau (Sra. Sió), Alejandro Nolla, Francisco Tressols, José Alfonso, Alfonso Arteaga, Salom Tremens, Enrique Guitart, Ricardo Alís, Oliverós, Juanita Salazar, José Rodríguez; con la intervención de más de 1500 comparsas.

**Género:** Melodrama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** Olympia (Barcelona, el 4 de junio de 1927).

### ***EL CAPOTE DE PASEO***

**Producción:** Arpe (Madrid).

**Director:** Carlos de Arpe.

**Argumento:** Según la novela homónima de Celedonio José de Arpe.

**Guión:** Carlos de Arpe.

**Fotografía:** Alberto arroyo.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito”, María Anaya, Agripina Ortega, Clotilde Romero, Manuel Montenegro, Antonio Aullón, Salvador Roldán, Domingo León, Barceló.

**Género:** Melodrama taurino.

### ***CAROLINA, LA NEÑA DE PLATA***

**Productor:** José Codornié.

**Director:** José Codornié.

**Argumento:** José Codornié, Manuel Montenegro.

**Guión:** José Codornié, Manuel Montenegro.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** María Luz Callejo (Carolina), María Comendador (mujer de Gerardo), Manuel Montenegro (Gerardo), José Montenegro (Barón de Lander), Antonio Aullón (Gustavo Lander), Gerardo Cifrián (Ramón), Isabel Roy, Carmen Callejo, Adolfo Bernáldez, José González, Maza.

**Género:** Comedia costumbrista.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 7 de abril de 1930.

### ***EL CONDE DE MARAVILLAS***

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la novela *El Caballero de Harmental*, de Alejandro Dumas.

**Guión:** José Buchs, José Forns.

**Fotografía:** Agustín Macasoli, Eduardo García Maroto (op.).

**Intérpretes:** Pedro Larrañaga (Conde de Maravillas), José Montenegro (Don Plácido Arroyo), Carmen de Toledo (María), Consuelo Portela “Chelito” (“La Tirana”), Modesto Rivas (Capitán Matamoros), María J. Sánchez (Condesita), Rafael Calvo (Manuel Godoy), Eugenio Gisbert (Criado de Godoy), Francisco Martí (Teniente de Policía), Víctor Pastor (Conde de Peralta), Luisa Jerez, Fernando Díaz de Mendoza, Evaristo Vedia, José Balsalobre, Gerardo Cifrián, Amelia Muñoz, Luis Muñoz, María Anaya.

**Metraje:** 1645 metros (59 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro de la Princesa (Madrid), el 14 de marzo de 1927.

### ***LA CONDESA MARÍA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LAS DE MÉNDEZ***

**Producción:** Reunión de Artistas Film Español (R.A.F.E.) (Madrid).

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Fernando Delgado.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Carmen Viance (Soledad Méndez), Javier de Rivera (Juan), Lina Moreno (Julia Méndez), Fernando Fernández de Córdoba (Luis de Gerona), Isabel Alemany (Irene Méndez), Juana Espejo (D<sup>a</sup> Gertrudis, viuda de Méndez), Alfredo Corchera (Celedonio), Carlos Verger (Perucho), Carmen Tejada, Eduardo García Maroto, Clotilde Romero, Tomás Venegas, Manuel Aliacar, José Mata, Víctor Pastor, Francisco Martí, Miguel del Castillo.

**Metraje:** 3400 metros (125 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en marzo de 1927, en prueba. Callao, San Miguel (Madrid), el 16 de abril de 1927. Capitol (Barcelona), el 11 de octubre de 1927, en pase privado. Capitol, Coliseum (Barcelona), el 19 de marzo de 1928.

### ***EL DOS DE MAYO***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***EN LA TIERRA DEL SOL***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Ramón Martínez de la Riva.

**Argumento:** Ramón Martínez de la Riva.

**Guión:** Ramón Martínez de la Riva.

**Fotografía:** Juan Pacheco "Vandel".

**Intérpretes:** Antonio Moreno, Elisa Ruiz Romero "Romerito", Alfredo Hurtado "Pitusín".

**Género:** Documental argumentado.

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 26 de junio de 1927. Pathé Cinema, Teatro Goya, Reina Victoria, Salón Miria (Barcelona), el 25 de abril de 1928.

## ***ES MI HOMBRE***

(Vid. Ficha en cap. 4)

## ***ESTUDIANTES Y MODISTILLAS***

**Producción:** Film Madrileña (Madrid).

**Director:** Juan Antonio Cabero.

**Argumento:** Según la obra teatral homónima de Antonio Casero.

**Guión:** Juan Antonio Cabero, Antonio Casero.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Elis Ruiz Romero “Romerito” (Soledad), Mercedes Prendes (Lola), María Anaya (Señora Tomasa), Nieves González (Señá Manuela), Carmen Ortega (Pepa), Juan de Orduña (Julio Vega), Felipe Fernansuar (Juan), Alfredo Corchera (Calonge), José Montenegro (Don Pepito), Antonio Mata (Sr. Lucas), Emilio Mesero (Sr. Colás), José Argüelles (Dámaso), José Pizarro (Trujillo); Luis Rivera y los niños Valeria de la Fuente (“La Peque”) y Antoñito Cabero (el Viruta).

**Fecha y lugar de estreno:** Capitol (Barcelona), Valencia y Madrid en agosto de 1927, en prueba. Capitol (Barcelona), el 27 de octubre de 1927. Real Cinema, Infanta Beatriz (Madrid), el 31 de octubre de 1927.

## ***LA HERMANA SAN SULPICIO***

**Producción:** Perseo Films (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Según la novela homónima de Armando Palacio Valdés.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** José María Beltrán.

**Intérpretes:** Imperio Argentina (Gloria Bermúdez, la Hermana San Sulpicio), Ricardo Núñez (Ceferino Sanjurjo), Modesto Rivas (Conde de Padul), Erna Bécker (Joaquina Anguita), María Anaya (Madre Florentina), Pilar G. Torres (Condesita de Padul), Carmen Fernández (Hermana María de la Luz); Guillermo Fugueras (Daniel Suárez), Evaristo Vedia (Vila), Ramón Meca (Don Óscar).

**Metraje:** 3500 metros (120 minutos aproximadamente).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 13 de febrero de 1928. Teatro Tívoli (Barcelona), el 18 de diciembre de 1928.

## ***LOS HEROES DE LA LEGIÓN***

**Producción:** Ediciones López Rienda (Madrid).

**Director:** Rafael López Rienda.

**Argumento:** Según la novela *Juan León legionario*, de Rafael López Rienda.

**Guión:** Rafael López Rienda.

**Fotografía:** Carlos Pahissa.

**Intérpretes:** Carmen Sánchez, Manuel Chávarri, Ricardo Vargas, Pablo Rossi; con la intervención del resto de la Compañía Vargas-Rossi y de efectivos de la Legión.

**Género:** Aventuras.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 30 de abril de 1928.

### ***LA HIJA DEL MESTRE***

**Producción:** Gran Canaria Film, S.A. (Las Palmas).

**Director:** Carlos Luis Monzón, Francisco González González.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Santiago Tejera Ossavarry.

**Guión:** Francisco González González.

**Fotografía:** Juan Pérez.

**Intérpretes:** Antonio Pulido Rodríguez (el Mestre), María Luisa Padrón (Rosilla, la hija del Mestre), Francisco Quintero (Panchito, el barbero), María Teresa Fanjul (tía Chacarona), Francisco González González (Antoñillo, el barquero), José Rodríguez Iglesias (Cho Canuto), Lolita Tejera, María Paz Sanz de Tejera, Pepe Castellano, Ana Díez de la Lastra, Esperanza Vernetta, Ramón Díaz; con la intervención del pintor Néstor de la Torre y gran parte del vecindario del barrio marinero de San Cristóbal, en Las Palmas.

**Metraje:** 1477 metros.

**Género:** Drama costumbrista, en seis partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Cinema Royal (Las Palmas), el 3 de abril de 1928.

### ***LA HISTORIA DE UN DURO***

**Producción:** Luna Film (Madrid).

**Director:** Sabino Antonio Micón.

**Argumento:** Sabino Antonio Micón.

**Guión:** Sabino Antonio Micón.

**Fotografía:** Juan Pacheco "Vandel".

**Intérpretes:** Carmen Rico (las manos de la tanguista), Manuel Montenegro (las manos del prestamista), Ignacio Caro (las manos del ladrón), Manuel Blanco (las manos del pianista), Fernandino Montenegro (las manos de un niño), Juan José Pacheco (las manos de otro niño), Carmen Caballero (piernas), Guillermo Muñoz, Sabino Antonio Micón, Juan Pacheco "Vandel".

**Género:** Vanguardista. Experimental.

**Metraje:** Cortometraje.

**Fecha y lugar de estreno:** Salón de la Fox Film (Barcelona), el 27 de junio de 1928, en prueba.

### ***HISTORIA DE UN TAXI***

**Producción:** Ediciones Film Nazarí (Sevilla).

**Director:** Carlos Emilio Nazarí.

**Argumento:** Concha Méndez Cuesta.

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Amparito Perucho (Amparo), Juan Saccone (Fernando), Aurea Azcárraga, Maruja León, Gerardo Cifrián, América Díez, María Manglano, José Argüelles.

**Género:** Comedia.

### ***LA ILUSTRE FREGONA***

**Producción:** Venus Film Española (Ediciones Zomeño Hermanos) (Madrid).

**Director:** Armando Pou.

**Argumento:** Según la obra homónima de Miguel de Cervantes Saavedra.

**Guión:** Armando Pou.

**Fotografía:** Tomás Perol de Polerón, Armando Pou.

**Intérpretes:** Mari Muniain (Constanza), Ángel de Zomeño (Tomás), Modesto Rivas (mesonero toledano), Juan Romero, Rafael Calvo, Margarita Aizcorbe, Matilde Artero, José Jiménez, José Caballero, Encarna Gutiérrez.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Agosto de 1927, en prueba privada. Palacio de la Música (Madrid), el 26 de marzo de 1928.

### ***JACOBITO CASTIGADOR***

**Producción:** Ediciones López Rienda (Madrid).

**Director:** Rafael López Rienda.

**Argumento:** Rafael López Rienda.

**Guión:** Rafael López Rienda.

**Fotografía:** Carlos Pahissa.

**Intérpretes:** Carmen Sánchez, Pablo Rossi, Ricardo Vargas, Manuel Chavarri.

**Género:** Cómico.

### ***JIFI Y TILÍN***

**Producción:** Estudios Azkona (Baracaldo, Bilbao).

**Director:** Mauro Azkona.

**Argumento:** Esteban Muñoz.

**Guión:** Esteban Muñoz.

**Fotografía:** Víctor Azkona.

**Intérpretes:** Jesús Yoldi, Rosario Nogués, Josechu Frías.

**Metraje:** 547 metros.

**Género:** Cómico publicitario.

### ***LO MÁS SUBLIME***

**Producción:** Producciones E.L.A. (Barcelona).

**Director:** Enrique Ponsá.

**Guión:** Enrique Ponsá.

**Fotografía:** José Navarro, Ramó Moore.

**Intérpretes:** Rosita Ponsá (Ana María), Lina Vivarelli (Clara), Mercedes Doménech (Rosa), Antonio Granell (Andrés), Antonio B. de Vila (Antonio), Valeriano Cortés (Carlos, “El Sardinilla”), Jaime Reixach (Juan), Julio Payá (Gaspar), Eduardo de C. Tarragó (Ibo, capitán de pailebote), Enrique Filló (Lucas), Nuri (niña).

**Metraje:** 1614 metros.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Barcelona, el 20 de septiembre de 1927, en prueba privada.

### ***LA MUÑECA ROTA***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Reinhardt Blothner.

**Argumento:** Carlos Sierra.

**Guión:** Carlos Sierra.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Fifi del Valle, Carmen Caballero, Mariano Asquerino, Julio Castillo, José Barreira, Eloísa Muro, José Argüelles, Mercedes Prendes, María Anaya, Eduardo García Maroto, Carmen Viladenia.

**Metraje:** 2100 metros.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Royalty (Madrid), el 30 de mayo de 1927, en prueba. Royalty, Madrid (Madrid), el 5 de diciembre de 1927.

### ***EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***ODIO Y AMOR***

**Producción:** Film Gaditana (Cádiz).

**Director:** Antonio Gronidez, Eduardo García Guerrero.

**Argumento:** Manuel Sacaluga.

**Fotografía:** Enrique Barba.

**Intérpretes:** Carmen Guerrero (María), José Martínez Richarti (Fernando, el capitán mercante), Sebastián Fernández (Felipe), Manuel Rodríguez (Don Lorenzo, padre de María), Carmen Gallardo (Doña Rosa, madre de María), Luis Marcelo (“El Copa”), El torero “Merita” (“Parrón”), Pedrita Páez (la niña Rosa), Pedro Salvatierra (chófer).

### ***POR FIN SE CASA ZAMORA***

**Producción:** Ediciones Fer-Vall-Duch (Valencia).

**Director:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Guión:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Ricardo Zamora (Ricardo Zamora), Amparo Ferrer (Amparo Mendoza), José Fernández Bayot “Pepín” (Federiquín Sequillo), Emilia Donnay, Carmen Sanmartín, Dolores Fora, Eduardo Gascó, Leopoldo Gil, Pilar Gil, Francisco Climent, Juan Lurbe, Morón.

**Metraje:** 2500 metros.

**Género:** Comedia, en dos jornadas y ocho partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Olympia (Valencia), en mayo de 1927, en prueba. Diorama (Barcelona), el 8 de septiembre de 1927, en prueba. Capitol Cinema, Pathé Cinema (Barcelona), el 15 de septiembre de 1927. Callao (Madrid), el 22 de septiembre de 1927. Gran Teatro (Valencia), el 10 de octubre de 1927.

### ***RAZA DE HIDALGOS***

**Producción:** Unión Cinematográfica Española (U.C.E.) (Madrid).

**Director:** Antonio D’Algy.

**Argumento:** Enrique Suárez de Deza, Luis Enciso.

**Guión:** Enrique Suárez de Deza, Luis Enciso.

**Fotografía:** Alberto Arroyo, Fuklsan.

**Intérpretes:** Elena D’Algy, José Nieto, Mercedes Jarés, Antonio D’Algy.

**Metraje:** 1460 metros.

**Fecha y lugar de estreno:** Kursaal (Barcelona), hacia noviembre de 1927, en prueba. Pathé Cinema, Pathé Palace, Salón Miria, Reina Victoria (Barcelona), el 7 de enero de 1928. Avenida (Madrid), el 26 de septiembre de 1929.

### ***REJAS Y VOTOS***

**Producción:** Rafael Salvador Film (Madrid).

**Director:** Rafael Salvador.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Vicente Díez Peydró.

**Guión:** Rafael Salvador.

**Fotografía:** Vicente Guilló.

**Intérpretes:** Pablo Álvarez Rubio, “La Poupée”, “Copelia”, Señor Valle, Señor Ramos, Señor Ferrer.

**Género:** Zarzuela.

**Fecha y lugar de estreno:** Pavón (Madrid), el 7 de abril de 1928.

### ***EL RELICARIO***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Miguel Contreras Torres.

**Argumento:** Según el cuplé anónimo, con letra de Castellví y Oliveros, y música de José Padilla.

**Guión:** Miguel Contreras Torres.

**Fotografía:** José Gaspar serra.

**Intérpretes:** Miguel Contreras Torres, Nieves Aliaga, Rafael Arcos, Jesús Menéndez, Lola Cabello, José Alcazaba, Pedro Elvira “Pitouto”, “La Goyita”, Saly Rand; con la intervención de los toreros Belmonte y Márquez.

**Género:** Drama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Cine Madrid, Royalty (Madrid), el 2 de febrero de 1928.

### ***EL REY DE COPAS***

**Producción:** En Valencia.

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Juan Pérez del Muro.

**Guión:** Juan Pérez del Muro.

**Intérpretes:** Actores de la Compañía del Teatro Ruzafa, de Valencia.

**Género:** Cómico.

### ***ROCÍO DALBAICÍN***

**Producción:** Producción Cinematográfica Española Levantina Films (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Mario Roncoroni.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia, José María Maristany.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Elisa Urbietta, Rocío de Albaicín), Juan de Orduña (Fernando de Michelena), Felipe Fernansuar (Pepe Luis Recalde), Aurora Ruiz Romero (Aurora Urbietta), Francisco Priego (coronel Urbietta), Genoveva Vallés (Jesusa), Eduardo Gascó (Fidel), Joaquín Mora.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Pathé Cinema (Barcelona), el 31 de agosto de 1927, en prueba. En Madrid, el 9 de junio de 1930.

### ***ROSA DE MADRID***

**Producción:** Producciones Ardavín (Madrid).

**Director:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Argumento:** Según la obra teatral de Luis Fernández Ardavín.

**Guión:** Eusebio Fernández Ardavín.

**Fotografía:** Ángel del Río.

**Intérpretes:** Conchita Dorado (Rosa), Pedro Larrañaga (Enrique), Carmen Toledo (Asunción), Felipe Fernansuar (Miguel), Consuelo Badillo (Doña Aurora), Fermín Roldán (Poli), Ceferino Barraión (Don Pancho), Conchita Montenegro, Juana Montenegro, Isabel Alemany.

**Metraje:** 998 metros (96 minutos aproximadamente).

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Alcázar (Madrid), el 12 de noviembre de 1927, en prueba. Palacio de la Música (Madrid), el 16 de enero de 1928.

### ***EL SEÑOR DON JUAN TENORIO***

**Producción:** En Valencia.

**Director:** Juan Andreu Moragas.

**Argumento:** Juan Pérez del Muro, según el drama de José Zorrilla.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Carmen Navarro “La Reina del Charlestón”, José Benítez.

**Género:** Cómico.

### ***SORTILEGIO***

**Productor:** Agustín de Figueroa.

**Director:** Agustín de Figueroa.

**Argumento:** Agustín de Figueroa.

**Guión:** Agustín de Figueroa.

**Fotografía:** José María Beltrán, Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Agustín de Figueroa Llorens (Fernando), Pedro Larrañaga, Carmen Toledo, Margarita García Kolhy, Conchita Montenegro, Josefina Romero, Luis Llorens, Ignacio Caro.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Capitol Cinema (Barcelona), en febrero de 1928, en prueba. Callao (Madrid), el 19 de marzo de 1928.

### ***LA TERRIBLE LECCIÓN***

**Producción:** Ministerio de la Gobernación (Madrid).

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Julio Bearano.

**Guión:** Leopoldo Bejarano.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Alfonso Orozco Romero (el novio), Lorenzo Solá (el padre de la novia), Juan Francés (el padre del novio); con la intervención de los doctores Sánchez Covisa y Julio Bejarano.

**Metraje:** 1431 metros (55 minutos aproximadamente).

**Género:** Documental argumentado, en cuatro actos y un epílogo.

### ***LA TÍA RAMONA***

**Producción:** Edición Nacional Gaumont (Barcelona).

**Director:** Nick Winter.

**Argumento:** Francisco Gargallo.

**Guión:** Francisco Gargallo.

**Fotografía:** Jaime Piquer.

**Intérpretes:** Ángeles Guart (tía Ramona), María Luisa Rodríguez (Teresita), José Acuaviva (“Pichichi”), Luisa Fernanda Sala (Montserrat Bruna), María Luisa Gargallo (Luisita Bruna), Alfonso Granada (Emilio Vidal), Tomás Cola, Srta. Álvarez.

**Género:** Comedia de costumbres.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Tívoli (Barcelona), el 4 de julio de 1927, en prueba privada. Teatro Tívoli (Barcelona), el 28 de octubre de 1927. Real Cinema (Madrid), el 4 de marzo de 1929.

*AGUSTINA DE ARAGÓN*

**Producción:** Victoria Producción Nacional (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Marina Torres (Agustina), María Luz Callejo (Santica), Manuel San Germán (oficial francés), Santiago Aguilar (sargento), Fernando Fernández de Córdoba (Palafox), Jesús Peña (Ayudante de Palafox), Alfredo Hurtado "Pitusín" (Juanito), Ramón Meca, José María Jimeno, Adolfo Bernáldez, Carlos Rufart.

**Género:** Melodrama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, el 2 de febrero de 1929, en prueba. Avenida (Madrid), el 11 de febrero de 1929. Principal Palace y salas de Cinaes (Barcelona), el 30 de noviembre de 1929.

*UNA AVENTURA DE HILARIO MARTÍNEZ*

**Productor:** Manuel del Villar (Barcelona).

**Director:** Reinhardt Blothner.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Hilario Martínez.

**Género:** Comedia cómica en cinco partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Novedades (Barcelona), en julio de 1928.

*BRICADEIRA Y COMPAÑÍA*

**Producción:** En Valencia.

**Director:** José Fernández Bayot "Pepín".

**Argumento:** Según el sainete de José Fernández Bayot "Pepín" y Federico Miñana.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Metraje:** Cortometraje.

**Género:** Cómico.

*LA CALUMNIA*

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Luis Ruiz Rivelles.

**Argumento:** Luis Ruiz Rivelles.

**Guión:** Luis Ruiz Rivelles.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Amelia Muñoz, Rosario Iris, Rufino Inglés, Adolfo Monreal, José Montenegro, el niño Pepito España.

**Género:** Drama.

### ***COLORÍN***

**Producción:** Adolfo Aznar (Madrid).

**Director:** Adolfo Aznar.

**Argumento:** Adolfo Aznar.

**Guión:** Adolfo Aznar.

**Fotografía:** Segismundo Pérez de Pedro “Segis”.

**Intérpretes:** Dina Montero (Margarita), José Alejandro (Juan José), Jaime Raynaud, Consuelo Jiménez, Ángel Boué, Manolita Rodríguez, Javier Colmena Solís, Ramón Meca; con la intervención de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, el 14 de febrero de 1929, en prueba. Madrid (Madrid), el 13 de marzo de 1929.

### ***CORAZONES SIN RUMBO***

**Producción:** Julio César (Madrid), Phoebus Films (Munich).

**Director:** Benito Perojo, Gustav Ucicky.

**Argumento:** Según la novela de Pedro mata.

**Guión:** Santiago Aguilar, Gustav Ucicky.

**Fotografía:** Franz Koch.

**Intérpretes:** Imperio Argentina (Isabel), Valentín Parera (Alcaraz), Livio Pavanelli (Luis), Hanna Ralph (Dolores Heredia), Betty Bird (María Luisa), Alfredo Hurtado “Pitusín” (Migajas, el golfillo), Walter Grünters (Mac Stone), Iván Petrovich, Emilio Mesero.

**Metraje:** 1888 metros (80 minutos aproximadamente).

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 18 de febrero de 1929. Tívoli (Barcelona), en febrero de 1929.

### ***EL CHARLOT ESPAÑOL TORERO***

**Producción:** Walken Pic (Madrid).

**Director:** Antonio Calvache “Walken”.

**Argumento:** Francisco Ramos de Castro.

**Guión:** Francisco Ramos de Castro.

**Fotografía:** Armando Pou, Tomás Duch.

**Intérpretes:** José Martínez “El Chispa” (Charlot), María Luisa Aceña (María del carmen), Mary Tere Aceña (la niña).

**Género:** Cómico, taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), en julio de 1928, en prueba. Monumental (Madrid), el 7 de enero de 1929.

### ***LA DEL SOTO DEL PARRAL***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** León Artola.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Anselmo Carreño y Sevilla.

**Guión:** León Artola.

**Fotografía:** Lorenzo Gazapo.

**Intérpretes:** José Nieto, Amelia Muñoz, Andrés Carranque de Ríos, Teresita Zazá, Ana Tur, Manuel Rosellón, Tomás Codorniú, Manuel Carvajal, Moisés A. Mendi, Antonio Mata.

**Fecha y lugar de estreno:** Callao (Madrid), el 8 de abril de 1929.

### ***EN LA SIERRA BRAVÍA***

**Producción:** Laboratorio Industrial Cinematográfico Español (LICE) (Lorenzo Gazapo) (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Luis R. Alonso.

**Guión:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Aurea Azcárraga, Antonio Mata, Carmen Polo, Fausto Otero, Antonio Barber.

**Género:** Drama rural.

### ***LAS ESTRELLAS***

**Producción:** Producciones Hornemann (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Según la comedia homónima de Carlos Arniches.

**Guión:** Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Tomás Perol de Polerón.

**Intérpretes:** Juan de Orduña, Isabel Alemany, José María Jimeno, Enriqueta Palma, José Montenegro.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Argüelles (Madrid), el 9 de enero de 1930.

### ***FABRICANTE DE SUICIDIOS***

**Producción:** Producciones Pitouto.

**Director:** Francisco Elías Riquelme.

**Argumento:** Francisco Elías Riquelme.

**Guión:** Francisco Elías Riquelme.

**Fotografía:** José Gaspar Serra.

**Intérpretes:** Pedro Elviro “Pitouto”, Blanquita Suárez, Elene Mendoza, Joaquín Giner.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Argentina, Colón, Barcelona (Barcelona), el 23 de marzo de 1930.

### ***FATAL DOMINIO***

**Producción:** Omnia Film (Madrid).

**Director:** Carlos Siera.

**Argumento:** Carlos Sierra.

**Guión:** Carlos Sierra.

**Fotografía:** Francisco Beringola.

**Intérpretes:** Marisol Lacy, Gabriel Barrios, Joaquina Almarche y el niño Francisco Casares.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** San Carlos (Madrid), el 3 de febrero de 1930.

### ***LA HIJA DEL MAR***

**Producción:** En Barcelona.

**Director:** José María Maristany.

**Argumento:** Según la obra homónima de Angel Guimerà.

**Fotografía:** José María Maristany.

**Intérpretes:** Marina Torres.

**Metraje:** Cortometraje.

**Género:** Drama.

### ***JUSTICIA DIVINA***

**Producción:** Valencia Film (Valencia).

**Director:** José Fernández Bayot “Pepín”.

**Argumento:** Jover.

**Fotografía:** Giuseppe Sessia.

**Intérpretes:** Amparo Ferrer (sacristana), Avelino Nieto (Padre Alberto), José Fernández “Pepín” (sacristán), Maruja Roig, Ramón Serneguet, Juan Lurbe (Juan el Rojo), Francisco Climent, Luis Morón (usurero), Vicente Ruiz, García Leonardo (juez).

**Metraje:** 1536 metros.

**Fecha y lugar de estreno:** Olympia (Valencia), el 3 de enero de 1929. Real Cinema (Madrid), el 11 de febrero de 1929.

## ***LOS LAGARTERANOS***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Armando Pou.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Luis de Vargas.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Josefina Juberías Ochoa, Isabel Alemany, José María Jimeno, Alfonso Orozco Romero.

**Género:** Comedia.

## ***EL LEÓN DE SIERRA MORENA***

**Productor:** Miguel Contreras Torres (Madrid).

**Director:** Miguel Contreras Torres.

**Argumento:** Miguel Contreras Torres.

**Guión:** Miguel Contreras Torres, Louis de Carbonnat, Jean Louis Bouquet.

**Fotografía:** Geo Blanc, Joseph Barthe, Alfred Guichard.

**Intérpretes:** Miguel Contreras Torres, Carmen Rico, René Navarre, Isabel Alemany, Nilda Duplessy, Lilian Prospert, Julio Rodríguez “Barón de Kardy”, Santiago Guzmán, Adolfo Bernáldez, Nadia Veldy.

**Género:** Aventuras.

**Fecha y lugar de estreno:** En Francia, el 27 de octubre de 1928, en prueba. Madrid (Madrid), el 21 de enero de 1929.

## ***EL LOBO***

**Producción:** Ediciones Dicenta y Garcés de Marcilla (Madrid).

**Director:** Joaquín Dicenta (hijo).

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Joaquín Dicenta Benedicto.

**Guión:** Joaquín Dicenta (hijo).

**Fotografía:** Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Carmen Rico, María Anaya, Pablo Zapico, Adolfo Bernáldez, Modesto Rivas, Godofredo Pacheco, Ramón Meca, Amparito Pacheco, Conchita Constanzo, Felipe Fernansuar, Alfonso Reyes, Gerardo Cifrián, J. Navarro.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en diciembre de 1928, en prueba. Avenida (Madrid), el 10 de enero de 1929.

## ***EL MAYORAZGO DE BASTERRETXE***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LOS MISTERIOS DE LA IMPERIAL TOLEDO***

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** José Buchs.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Manuel Soriano (Alberto de Montezul), Cándida Suárez (Ana), Alicia Espinel (Angelina), Fernando Díaz de Mendoza y Serrano (el Duque), Modesto Rivas (el judío), Emilio Mesejo (Criado de Alberto), Amalia Perelli.

**Género:** Aventuras.

**Fecha y lugar de estreno:** Estudios de Madrid Film (Madrid), el 4 de febrero de 1928, pase en prueba. Real Cinema (Madrid), el 7 de abril de 1928.

### ***UNA MUJER ESPAÑOLA***

**Producción:** Ediciones Roncoroni Films.

**Director:** Mario Roncoroni.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Carmen Viance, Miguel Ibáñez, Rafael Hurtado, Joaquín Mora.

**Fecha y lugar de estreno:** Diana, Condal, Walkyria, Royal (Barcelona), el 3 de abril de 1930.

### ***EL ORGULLO DE ALBACETE***

**Producción:** Producciones Hornemann (Madrid).

**Director:** Luis R. Alonso.

**Argumento:** Según la obra homónima de Antonio Paso y Joaquín Abati.

**Guión:** Pedro Muñoz Seca, Joaquín Abati, Luis R. Alonso.

**Fotografía:** Tomás Perol de Polerón.

**Intérpretes:** José Montenegro (Correa), Soledad Franco Rodríguez (Flora), Blanca Muñoz (Paula), Fernando Díaz de Mendoza y Serrano (Fabio), Alfonso Orozco Romero (Gerardo), María Comendador (Doña Encarnación), María Anaya (Doña Valentina), Carmen Fernández (Engracia), Matilde Artero (Doña Carlota), Antonio Mata (Sebastián), Mari Sol.

**Fecha y lugar de estreno:** En Marzo de 1928, en prueba privada. Callao (Madrid), el 9 de abril de 1928.

### ***LA PATA DEL MUÑECO***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Xavier Cabello Lapiedra.

**Argumento:** Pedro Muñoz Seca.

**Guión:** Pedro Muñoz Seca.

**Intérpretes:** José María Alonso Pesquera (Conde de Peñafría), María Luisa Pinazo (Condesa de Peñafría), Rosario Muro (gitana), Alberto Escalera (el traidor), Carlos Servet (Frailuco), Miguel Echarri (el chico, veinte años después), Alfredo Hurtado “Pitusín”, Pilar Calvo Sotelo, Isasa, Carmelina Ibor, María Teresa Ibor, Alicia Bonet, Juanito Leyva, María Luisa Escrivá de Romani.

**Género:** Drama histórico.

### ***PEPE-HILLO***

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** J. Alcalde de Zafra, José Buchs; inspirándose en la zarzuela de García Cerceda.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Ángel Alcaraz (José Delgado “Pepe-Hillo”), María Caballé (“La Primorosa”), Blanca Rodríguez (Consuelo), María Antonieta Monterreal (Condesa Luisa), Emilio Santiago (“El Gindama”), Rafael Crisbal (Conde de Guadalesma), Felipe Reyes (Andrés), Enriqueta Palma (Bernarda), José María Alonso Pesquera (Pedro Romero), José Baviera, Pablo Lalanda.

**Metraje:** 687 metros.

**Género:** Drama taurino.

**Fecha y lugar de estreno:** Callao (Madrid), el 15 de octubre de 1928. Lido Cine (Barcelona), el 23 de febrero de 1931.

### ***LA PUNTAIRE***

**Producción:** En Barcelona.

**Director:** José Claramunt.

**Argumento:** Según el poema de Manuel Robot i Serra, convertido posteriormente en drama por Tomàs Ribas i Julià.

**Guión:** José Claramunt, Fructuós Gelabert.

**Fotografía:** Fructuós Gelabert.

**Intérpretes:** Teresa Pujol (Agnés, *la puntaire* de Arenys), Juan Xuclà (Pere), Lorenzo Adrià, José Claramunt, Juan Fornaguera, Teresa Martí, Carmen Prats, Lorenzo Gibert; con la intervención del grupo de bailes del Orfeó de Sants (Barcelona).

**Metraje:** 2500 metros.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Olympia (Barcelona), el 8 de noviembre de 1928.

### ***ROSAS Y ESPINAS***

**Producción:** Ediciones Romy (Madrid).

**Director:** Antonio Sánchez.

**Guión:** Antonio Sánchez.

**Fotografía:** Antonio Vistarini.

**Intérpretes:** Amalia Sánchez Ortega, Ángel San Germán, Julio Rodríguez “Barón de Kardy”, José Ruiz Mirón, Dolores Recio, Esperanza Hidalgo, Agripina Ortega, Clotilde Romero, Manuel Ruiz de Velasco, Judith Salas, Amelia Muñoz.

**Género:** Drama.

### ***LA SIERRA DE ARACENA***

**Producción:** Producciones Dalp-Nazarí (Sevilla).

**Director:** Carlos Emilio Nazarí.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Anita Calderón Ben, Salvador Calderón Ben, Marqués de Aracena, Señorita de Mensaque, Señorita de Marín, los hijos del citado marqués: Don Carlos y Doña Luisa, y miembros de la familia Sánchez Dalp.

**Género:** Melodrama.

### ***EL TREN O LA PASTORA QUE SUPO AMAR***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Leopoldo Alonso.

**Guión:** Leopoldo Alonso.

**Fotografía:** Leopoldo Alonso, Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Celia Escudero (Juanita Méndez, La Tirana), Javier de Rivera (Toñuelo), Lina Moreno (María), José Montenegro, José Puig, Carman Viance, Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Carmen Toledo, Erna Bécker, Marina Torres, Isabel Alemany, Sabino Antonio Micón, Julio Roca, Carlos Verger, Carman Rico, Sr. Solá.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 10 de diciembre de 1928.

### ***LA ÚLTIMA CITA***

**Producción:** Editora Nacional Gaumont (Barcelona).

**Director:** Francisco Gargallo, Nick Winter.

**Argumento:** Según la obra original de Francisco Gargallo.

**Fotografía:** Jaime Piquer, Filemón Gil, Falcón. B/N, con escenas coloreadas mediante el sistema Pathécolor.

**Intérpretes:** Elvira de Amaya (Elvira), Rafael de Murcia (Eduardo de Arteaga), Teodoro Busquets (Santiago Moreno), Pepe Acuaviva (Trinquete), Luisita Gargallo (Marujita), Paquita Arroyo, Joaquín Bergía, Teresa Calle, Sr. Eduardo Hugo Heusch (chófer); con la intervención de la Marina de Guerra Española.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Novedades (Barcelona), en noviembre de 1928, en prueba privada. París, Rialto (Barcelona), el 31 de diciembre de 1928. Palacio de la Prensa, Príncipe Alfonso (Madrid), el 22 de abril de 1929.

## ***¡VIVA MADRID, QUE ES MI PUEBLO!***

**Producción:** Ediciones Orozco (Madrid).

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Fernando Delgado, Marcial Lalanda.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Marcial Lalanda (el torero Luis Romero), Carmen Viance (Lucía), Celia Escudero (Ana María), Faustino Bretaño (Don Lolo), Erna Bécker (Teresa), Javier de Rivera (Antonio de Castro), Juana Espejo (la madre de Luis), Alfonso Orozco Romero (Reyes), Eduardo García Maroto (chófer), Lorenzo Solá, José Mata, Luis Vela del Castillo “Velcasty”; con la intervención del ganadero Santiago Sánchez Terrones, Carlos Sánchez Terrones, Juan Terrones, el torero Félix Rodríguez, su mozo de espadas “El Madrileño”, y el novillero Juan Marino Rodríguez, José Argüelles.

**Género:** Comedia taurina.

**Fecha y lugar de estreno:** Avenida (Madrid), el 5 de noviembre de 1928. Capitol Cinema (Barcelona), el 16 de noviembre de 1928, en prueba. Principal Palace (Barcelona), el 25 de octubre de 1929.

## ***¡VOLUNTAD!***

**Producción:** Ediciones Caballero (Valencia).

**Director:** Mario Roncoroni.

**Argumento:** Según el relato *A orillas del Júcar*, de Agustín Caballero.

**Guión:** Agustín Caballero, Mario Roncoroni.

**Fotografía:** Pablo Grau. B/N, con virados.

**Intérpretes:** Silvia de Silva (Gloria), Agustín Caballero (Luis el jardinero), Purita Andreu (Carmen), Genoveva Vallés (Doña Brígida de Albornoz), María Antonia Llorens (Elena), Primitivo Sierra, Isidrito Reig, Antonio Pla, Carmencito Castillo.

**Metraje:** 2180 metros.

**Género:** Melodrama, en siete partes.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Moderno (Carcagente), el 29 de noviembre de 1928. Gran Teatro (Valencia), el 25 de febrero de 1929.

## ***YA T'OYÍ***

**Producción:** Hill Roy Comedias Films (Oviedo).

**Director:** Vicente Suárez Arango.

**Fotografía:** Julio Peinado.

**Intérpretes:** Hill Roy, May Love, Gil Nuño del Robledal, Nilaf López Cuesta, Antón de la Madre, Susi de la Fuente, Camuesco, Carrocera; con la intervención de algunas personalidades como el general Miguel Primo de Rivera, Francisco Zuvillaga, Emilio Tuya.

**Género:** Cómico.

1929

***L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE***

**Producción:** Troya Films (Madrid).

**Director:** Lucas Argilés.

**Argumento:** Según la obra teatral homónima de Santiago Rusiñol.

**Guión:** Adrià Gual.

**Fotografía:** José Gaspar. B/N, con virados.

**Intérpretes:** Enrique Borrás (Sr. Esteve), Josefina Tapias, Gerardo Peña, Teodoro Busquets, José Santpere, Enrique Guitart, José María Lado, Joaquín Montero, Matilde Xalart, Anita Giner Soler, Lina Santamaría, Sarita Rivera, Rosa Hernández, Rafael de Murcia, Roberto Samsó, Sra. Nicolau, Sr. Acuaviva.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Tívoli (Barcelona), el 8 y 20 de mayo de 1929. Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 19 de abril de 1930.

***CARAMELLAS***

**Producción:** Producción Nacional de Films (Barcelona).

**Director:** José Amich Bert "Amichatis".

**Intérpretes:** Elodia Doménech, Enrique Guitart, Emilín Amat, Pepe Blanco, Eduardo Beritz, José Andechaga.

**Género:** Comedia costumbrista.

**Fecha y lugar de estreno:** Rialto (Barcelona), el 30 de abril de 1929.

***LOS CLAVELES DE LA VIRGEN***

**Producción:** Perseo Films (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey, inspirándose en el cuento *La Rosa de La Alambra* de Washington Irving.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Imperio Argentina (Carmen Ibarra), Valentín Parera (Henry Stone), Pilar G. Torres (encargada del hotel), Ramón Meca, José Montenegro, Dina Montero, María Anaya, José Argüelles.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Avenida (Madrid), el 28 de febrero de 1929.

***LA COPLA ANDALUZA***

**Productor:** Ernesto González (Madrid).

**Director:** Ernesto González.

**Argumento:** Según la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén.

**Guión:** Antonio Quintero, Pascual Guillén.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** María Luz Callejo (Mariquilla), Javier de Rivera (Gabriel), Isabel Alemany (Angustias), José Montenegro (Don Santiaguito, el párroco), Rafael San Cristóbal (Juan Carmona), Manuel “Kuindós” (marqués de Encina), “Jack Castello” (Pepe Luis), Félix Sierra (Hilario), Paquita de Rivera, Emilio Bautista, Castejón Armenta.

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Pavón (Madrid), el 27 de noviembre de 1929. Principal Palace (Barcelona), el 1 de febrero de 1930.

### ***CUANDO FUI LEÓN***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Manuel Marín.

**Argumento:** Según el número cómico del caricato Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Fotografía:** Manuel Marín.

**Intérpretes:** Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Género:** Cómico.

### ***CUARENTA Y OCHO PESETAS DE TAXI***

**Producción:** Paramount Avenida.

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Fernando Delgado.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Erna Bécker, Ricardo Núñez, Carmen Tierra, Ana de Siria, Luis Ptero, Lorenzo Solá, José Isbert, Manuel “Kuindós”, Francisco Melgares, Ramón Guerra, Eduardo García Maroto.

**Género:** Cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** Madrid, en marzo de 1929, en prueba. Avenida (Madrid), el 31 de marzo de 1930.

### ***UN CHIEN ANDALOU***

**Productor:** Luis Buñuel.

**Director:** Luis Buñuel.

**Argumento:** Luis Buñuel, Salvador Dalí.

**Fotografía:** Albert Duverger.

**Intérpretes:** Simona Mareuil (la mujer), Pierre Batcheff (el hombre), Jaime Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.

**Metraje:** 430 metros (17 minutos aproximadamente).

**Género:** Vanguardista. Experimental.

**Fecha y lugar de estreno:** Studio des Ursulines (París), el 6 de junio de 1929. Rialto (Sessions Mirador) (Barcelona), el 24 de octubre de 1929.

### ***¡DÉJATE DE AMIGOS!***

**Producción:** Laya Films (Barcelona).

**Director:** Juan Estiaste, Lluís V. Molné.

**Guión:** Juan Estiaste.

**Fotografía:** Daniel Aragonés Puig.

**Intérpretes:** Blanca Negri, Víctor Moliné, José Xiberta, Juan Morales, Antonio Ferrer.

**Género:** Cómico.

### ***EN CONFESIONARIO***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Manuel Marín.

**Argumento:** Según el número cómico del caricato Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Fotografía:** Manuel Marín.

**Intérpretes:** Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Metraje:** Cortometraje.

**Género:** Cómico.

**Fecha y lugar de estreno:** En Valladolid.

### ***LA ESPAÑA DE HOY***

**Producción:** Mediterránea Films (Barcelona).

**Director:** Francesc Gargallo.

**Argumento:** Luis Graupera.

**Fotografía:** Jaume Piquer Soler.

**Intérpretes:** Conchita Robles, Rosario Coscolla, Lolita Ruiz, Emilio Arné, Rafael de Murcia, Teodoro Busquets, Gerardo Peña, Armando Cisco.

**Género:** Documental argumentado propagandístico.

**Fecha y lugar de estreno:** Casino de Clases del Ejército y Armada (Barcelona), en octubre de 1929, en prueba privada. París (Barcelona), el 12 de octubre de 1929, presentación en prueba. Gran Teatro Liceo (Barcelona), el 17 de enero de 1930.

### ***ESPERANZA O LA PRESA DEL DIABLO***

**Productor:** Manuel “Kuindós”.

**Director:** José Ruiz Mirón.

**Fotografía:** Antonio Viatarini.

**Intérpretes:** Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Antonio Barber, Aurora Ruiz Romero, Manuel San Germán, Manuel “Kuindós”, Isabel de Varona, José Argüelles.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** San Carlos (Madrid), el 10 de marzo de 1930.

### ***FLORES SILVESTRES***

**Productor:** Señores Ansaklo (Madrid).

**Director:** José Ruiz Mirón.

**Argumento:** Según la novela del Padre Risco.

**Guión:** Padre Risco.

**Fotografía:** Antonio Vistarini.

**Intérpretes:** Antonio Dávila, Baby Dane, Dina Montero, Adolfo Perales, Antonio Barber, Felipe Cabasés, José Argüelles.

### ***FÚTBOL, AMOR Y TOROS***

**Producción:** Selecciones Núñez (Madrid).

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Ricardo Núñez (Ricardo, el deportista), Blanca Rodríguez (María Jesús, hija del ganadero), Modesto Rivas (Don Rafael, el ganadero), Carlos Rufart (Don Juan, padre de Ricardo), “Guerrita” (cantaor de flamenco), Bernáldez.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro de la Zarzuela (Madrid), hacia diciembre de 1929. Principal Palace (Barcelona), el 24 de marzo de 1930.

### ***GLORIA***

**Productor:** Adolfo Aznar (Madrid).

**Director:** Adolfo Aznar.

**Argumento:** Adolfo Aznar, Emilio Sanz Cruzado.

**Guión:** Adolfo Aznar, Emilio Sanz Cruzado.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Dina Montero, José Montenegro, Manuel Montenegro, Leo de Córdoba, Pedro Gros, Antonio Sánchez Guillén, Ramón Meca, Clementina Grouselle.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Bilbao (Madrid), el 10 de marzo de 1930.

### ***EL GORDO DE NAVIDAD***

**Productor:** Máximo Ortiz de Urbina, Manuel Herrera Oria.

**Director:** Fernando Delgado.

**Argumento:** Fernando Delgado.

**Guión:** Fernando Delgado.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Carmen Viance, Celia Escudero, Javier de Rivera, Erna Bécker, Aurora García Alonso, Isabel Alemany, María Santoncha, José Montenegro, Joaquín Bergía, Antonio Gil Varela “Varillas”, Eduardo García Maroto, Rufino Inglés, Alonso, Pastor.

**Género:** Comedia satírica.

**Fecha y lugar de estreno:** Avenida, Goya (Madrid), el 19 de diciembre de 1929. Teatro Principal Palace (Barcelona), el 19 de abril de 1930.

### ***GOYA QUE VUELVE***

**Producción:** Guzmán-Alonso (Madrid).

**Director:** Modesto Alonso.

**Argumento:** Según la novela homónima de Antonio García Guzmán.

**Guión:** Antonio García Guzmán.

**Fotografía:** Lorenzo Gazapo (Exteriores), Domingo Blanco (Interiores).

**Intérpretes:** Antonio Mata (Goya), Aurea Azcárraga, Adolfo Bernáldez, Manuel Ruiz de Velasco.

**Género:** Comedia histórica.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, en verano de 1929, en prueba.

### ***EL HÉROE DEL CASCORRO***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***LOS HIJOS MANDAN***

**Producción:** Cines Ferry (Valencia).

**Director:** Antonio Martínez Ferry.

**Fotografía:** Antonio Martínez Ferry.

**Intérpretes:** Pepita Velázquez, Teresa Mateu, Pilar Navarro, Joan Monfort, Fernando Fernández, Eduardo Gascó, Rafael Hurtado, Joaquín Mora, Ramón Serneguet.

**Fecha y lugar de estreno:** En Barcelona, hacia julio de 1930.

### ***MIENTRAS ARDEN LAS FALLAS***

**Producción:** Ediciones Ruamón (Valencia).

**Director:** Miguel Monleón.

**Argumento:** José Fernández “Caireles”.

**Fotografía:** Carlos Roca Carbonell.

**Intérpretes:** Rosarito García (Riteta), Juan Lurbe (Chordi), Gómez de Torregrosa (Pachonat); con la intervención de unas cuantas personalidades, periodistas, toreros, empresarios y artistas.

**Metraje:** 1240 metros.

**Género:** Documental argumentado.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Lírico (Valencia), el 8 de abril de 1929.

### ***EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***PITOUTO BUSCA NOVIA EN ALCIRA***

**Producción:** En Valencia.

**Director:** Pedro Elvira “Pitouto”.

**Intérpretes:** Pedro Elvira “Pitouto”.

**Género:** Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Plaza de toros de Alcira (Valencia), el 27 de julio dem 1929.

### ***EL REY QUE RABIÓ***

**Producción:** Ediciones Forns-Buchs (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Según la zarzuela homónima de Miguel Ramos Carrión, Vital Aza y el maestro Ruperto Chapí.

**Guión:** José Buchs, Antonio Paso.

**Fotografía:** Agustín Macasoli.

**Intérpretes:** Juan de Orduña (el Rey), Amelia Muñoz (Rosa), José Montenegro (el general, ministro de la guerra), José Ballester (el capitán), Pedro Barreto (Jeremías), Carlos Rufart (ministro), José Morales (ministro), María Anaya (granjera), Rafael Crisbal (el gobernador), Francisco Cejuela, Antonio Mata.

**Metraje:** 2775 metros (101 minutos aproximadamente).

**Género:** Zarzuela. Comedia.

**Fecha y lugar de estreno:** Salones de Madrid Film (Madrid), el 20 de julio de 1929, en prueba. Callao, Palacio de la Prensa, Príncipe Alfonso (Madrid), el 18 de noviembre de 1929. Capitol, Lido (Barcelona), el 20 de marzo de 1930.

### ***EL SEXTO SENTIDO***

(Vid. Ficha en cap. 4)

### ***EL SUCESO DE ANOCHE***

**Producción:** Exclusivas Serres (Madrid).

**Director:** León Artola.

**Argumento:** León Artola.

**Fotografía:** Lorenzo Gazapo.

**Intérpretes:** Nicanor Villalta Serres (José Pérez), Marina Villalta Serres (Condesa de Noceda), María Luz Callejo (Rosa Pérez), Jack Castelló (Mario), Ana Tur (Maruja Palacios), Manuel Montenegro (Manuel Ruiz “el Majo”), Gertrudis Pajares (Marta Suárez), Juan Saccone (agente Enrique Martín), Celia Escudero, Engracia de Sebastián, María Anaya, Manuel Rosellón, Alfredo Corcuera, Leo de Córdoba.

**Fecha y lugar de estreno:** Madrid (Madrid), el 16 de diciembre de 1929.

### ***EL TONTO DE LAGARTERA***

**Director:** Agustín García Carrasco.

**Argumento:** Según la novela homónima de Pedro Mata.

**Fotografía:** Carlos Pahissa, Juan Pacheco “Vandel”.

**Intérpretes:** Carmen Viance, Manuel Montenegro, Carmen Rico, Antonio Aullón, Javier de Rivera, Amelia Sánchez, Fidel Cabezas, Celia Escudero, Juanita Díaz, Pilar Arroyo, Rufino Inglés, Adolfo Bernáldez, Felipe Reyes, Antonio Barber, Rafael San Cristóbal, José María Jimeno.

**Género:** Comedia.

### ***VA USTED EN PUNTO CON EL BANCO***

**Producción:** En Madrid.

**Director:** Manuel Marín.

**Argumento:** Según el número cómico del caricato Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Fotografía:** Manuel Marín.

**Intérpretes:** Ramón Álvarez Escudero “Ramper”.

**Metraje:** Cortometraje.

**Género:** Cómico.

### ***ZALACAÍN, EL AVENTURERO***

**Producción:** CIDE (Madrid).

**Director:** Francisco Camacho Ruiz.

**Argumento:** Según la novela homónima de Pío Baroja.

**Fotografía:** Edgar George Ulmer.

**Intérpretes:** Pedro Larrañaga (Zalacaín), Solanillo (Zalacaín, de niño), María Luz Callejo (Catalina), Amelia Muñoz (Ignasi), Andrés Carranque de Ríos (Ochando), Ricardo Baroja (Tío Tellagorry), Manuel Rosellón (Bautista, cuñado de Zalacaín), Armando Pou (periodista extranjero), Pío Baroja (jabonero), Luis Vallet, José Olaguibel, Gaspar Montes, Alonso Berástegui, Martiarena.

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Prensa (Madrid), el 14 de febrero de 1929. Cine Club de Madrid (Madrid), en diciembre de 1929, en prueba privada. Avenida (Madrid), el 3 de marzo de 1930.

1930

### ***LA ALDEA MALDITA***

**Productor:** Florián Rey, Pedro Larrañaga.

**Director:** Florián Rey.

**Argumento:** Florián Rey.

**Guión:** Florián Rey.

**Fotografía:** Alberto Arroyo.

**Intérpretes:** Pedro Larrañaga (Juan de Castilla), Carmen Viance (Acacia), Amelia Muñoz (Magdalena), Pilar G. Torres (Fuensantica), Ramón Meca (tío Lucas), Víctor Pastor (el abuelo), Antonio Mata (Gañán), Modesto Rivas (el administrador), José Baviera, Ricardo Núñez, Pedro Pastor.

**Metraje:** 1643 metros (70 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama.

**Fecha y lugar de estreno:** En Madrid, hacia finales de marzo de 1930, en proyección privada. Sala Pleyel (París), el 18 de octubre de 1930. San Miguel (Madrid), el 8 de diciembre de 1930. Kursaal (Barcelona), en febrero de 1931.

### ***LA ALEGRÍA QUE PASA***

**Producción:** Sonofilms (Febrer y Blay) (Barcelona).

**Director:** Sabino Antonio Micón.

**Argumento:** Según la obra de Santiago Rusiñol.

**Guión:** Sabino Antonio Micón.

**Fotografía:** Antonio Martínez Ferry.

**Intérpretes:** Dolores Ruiz Quijo (Zaira), Josefina Francés (Agneta), José María Alonso Pesquera (Joanet), Teodoro Busquets (Jaume), José Ardévol (Cop-de-puny), “Armand Guerra” (el clown), Arturo Aramac (el tonto), Santiago Sisteró (el alcalde), Jesús Castro Blanco.

**Género:** Comedia lírica.

### ***EL AMOR SOLFEANDO***

**Producción:** Cinaes (Barcelona).

**Director:** Robert Florey.

**Argumento:** Según la novela *L'amour chante*, de J. Bouquet y Henry Falk.

**Guión:** José Luis Saladó.

**Fotografía:** Otto Kantureck, Eddy Hoesch.

**Intérpretes:** Imperio Argentina, Valentín Parera, Odette Florelle, J. Ortiz de Zarate, Julia Lajos, José Luis S. Torrecilla, Carlos Saldaña “Alady”, Carlos Román, Loló Trillo, Trillers Girls.

**Metraje:** 1900 metros.

**Género:** Comedia musical

**Fecha y lugar de estreno:** Tívoli (Barcelona), el 13 de octubre de 1930. Real Cinema (Madrid), el 31 de octubre de 1930.

### ***LA BODEGA***

**Producción:** Julio César S.A. (Madrid), Compagnie Générale de Productions Cinématographiques.

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Albert Duverger.

**Intérpretes:** Conchita Piquer (María de la Luz), Valentín Parera (Don Luis), Enrique Rivero (Rafaelillo), Gabriel Gabrio (Fermín), María Luz Callejo (Dolores), Joaquín Carrasco (Sr. Vicente), Jean Coste (Pablo Dupont), Colette Darfeuil (La marquesita), Regina Dalthy (Doña Elvira), Jean Murat.

**Metraje:** 2490 metros (85 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama rural.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 10 de marzo de 1930. París (Barcelona), el 19 de abril de 1930.

### ***LA CANCIÓN DEL DÍA***

**Producción:** Ulargui Films (UFISA) (Madrid).

**Director:** G.B. Samuelson.

**Argumento:** Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández.

**Guión:** Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández.

**Intérpretes:** Consuelo Valencia, Tino Folgar, Faustino Bretaña, Carlos del Pozo, Antonio Ireland, Anita Foy; con la intervención de las *girls* de los teatros Royal Derny Lane, y Picadilly Theatre de Londres.

**Género:** Melodrama.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 9 de abril de 1930. Kursaal (Barcelona), el 19 de abril de 1930.

### ***EL EMBRUJO DE SEVILLA***

**Producción:** Julio César, UFA (Berlín).

**Director:** Benito Perojo.

**Argumento:** Según la novela homónima de Carlos Reyles.

**Guión:** Benito Perojo.

**Fotografía:** Grunner.

**Intérpretes:** María Fernanda Ladrón de Guevara (pastora), Rafael Rivelles (Paco Quiñones), María Luz Callejo (Rosarito), María D'Albaicín (Pura), Faustino Cornejo, José González Marín, Francisco Melgar, Manuel Bernardos, Santiago Ontañón, Joaquín Carrasco.

**Fecha y lugar de estreno:** Palacio de la Música (Madrid), el 4 de abril de 1931. Fantasio (Barcelona), en 1931.

### ***EL GUERRILLERO***

**Producción:** Oliván-Monís (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Federico de Oliván, José Buchs.

**Guión:** Federico de Oliván, José Buchs.

**Fotografía:** Luis R. Alonso.

**Intérpretes:** Julio Rodríguez “Barón de Kardy” (Juan Martín, el Empecinado), Amelia Muñoz (Ángeles), Manuel San Germán (capitán Legarnier), Amparo Perucho (Condesa de Montebello), Antonio Aullón (Gaspar), Rafael Crisbal, Rafael María de Labra; con la colaboración del Regimiento de Infantería de Lanzarote y los de Caballería del Príncipe y de la Reina.

**Género:** Histórico biográfico.

**Fecha y lugar de estreno:** Monumental (Madrid), el 2 de octubre de 1930.

### ***MAL ESTUDIANTE***

**Producción:** Ruperave Films (Madrid).

**Director:** Emilio Bautista.

**Fotografía:** Armando Pou.

**Intérpretes:** Isabel Alemany, Amelia Muñoz, Paulino Casado, Antonio Mata, Antonia Fernández, Joaquín Bergía, Francisco Martí, Luis Llorens, Juanito Pastor.

**Fecha y lugar de estreno:** Teatro Cervantes (Madrid), el 17 de noviembre de 1930.

### ***PRIM***

**Producción:** Oliván-Monís-Forns (Madrid).

**Director:** José Buchs.

**Argumento:** Francisco Agramonte.

**Guión:** José Buchs.

**Fotografía:** Enrique Blanco.

**Intérpretes:** Rafael María de Labra (Don Juan Prim y Prats), Carmen Viance (Isabel), Manuel San Germán (Rafael Casademunt), Felipe Fernansuar (Comandante José Alborni), Rafael Crisbal (Paul y Angulo), Matilde Vázquez (Fernanda), Antonio Mata (Topete), Rafael Calvo (Narváez), Santiago Aguilar (Amadeo de Saboya), Manuel “Kuindós” (General Serrano), Emilio Mesejo (invitado glotón), Francisco Cejuela (mayordomo envenenador); con la intervención de 2000 extras y 600 jinetes.

**Metraje:** 1996 metros (73 minutos aproximadamente).

**Género:** Drama histórico.

**Fecha y lugar de estreno:** Real Cinema (Madrid), el 26 de enero de 1931. Capitol (Barcelona), el 2 de febrero de 1931.

***TIENE SU CORAZONCITO***

**Producción:** Producciones Pitouto (Valencia).

**Director:** Florián Rey.

**Fotografía:** Tomás Duch.

**Intérpretes:** Pedro Elviro “Pitouto” (Tartamudo), Vicente Ruiz, Pilar G. Torres, Fernando Velasco.

**Metraje:** 1200 metros aproximadamente.