



Dpto. de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia.  
Facultad de Filosofía y Letras.

**EL CINE DE JUAN DE ORDUÑA:  
ACTOR, DIRECTOR Y PRODUCTOR  
CINEMATOGRAFICO**

TESIS DOCTORAL  
**Programa de Doctorado en Historia del Cine**

*Rafael Nieto Jiménez*

Director de la tesis: Luis Fernández Colorado

Madrid, 23 de agosto de 2012



# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS   | 7   |
| 1. INTRODUCCIÓN   | 9   |
| 2. ANTECEDENTES FAMILIARES, FORMACIÓN E INICIOS ARTÍSTICOS                | 27  |
| 3. ACTOR TEATRAL  |     |
| 3.1. Los inicios teatrales (1921-1927)                                    | 39  |
| 3.2. La compañía Cinema-Teatro (1927-1928)                                | 47  |
| 3.3. Vicisitudes de un galán de teatro (1928-1936)                        | 61  |
| 3.4. Actor y rapsoda durante la Guerra Civil (1936-1939)                  | 76  |
| 4. ACTOR CINEMATOGRAFICO: INICIOS   |     |
| 4.1. <i>La casa de la Troya</i> (Alejandro Pérez Lugín, 1924)             | 91  |
| 4.2. <i>La revoltosa</i> (Florián Rey, 1924)                              | 94  |
| 4.3. <i>La Chavala</i> (Florián Rey, 1924)                                | 101 |
| 4.4. <i>Boy</i> (Benito Perojo, 1925)                                     | 104 |
| 4.5. <i>Pilar Guerra</i> (José Buchs, 1926)                               | 112 |
| 4.6. <i>Los vencedores de la muerte</i> (Antonio Calvache, 1927)          | 118 |
| 4.7. <i>Rocío D'Albaicín / Rosa de sacrificio</i> (Mario Roncoroni, 1927) | 123 |
| 5. DEBUT COMO DIRECTOR: <i>Una aventura de cine</i> (1927)                | 128 |
| 6. ACTOR CINEMATOGRAFICO: EVOLUCIÓN Y RETIRADA                            |     |
| 6.1. <i>Estudiantes y modistillas</i> (Juan Antonio Cabero, 1927)         | 141 |
| 6.2. <i>Las estrellas</i> (Luis R. Alonso, 1928)                          | 146 |
| 6.3. <i>El rey que rabió</i> (José Buchs, 1929)                           | 149 |
| 6.4. <i>El misterio de la Puerta del Sol</i> (Francisco Elías, 1929)      | 153 |
| 6.5. <i>Nobleza baturra</i> (Florián Rey, 1935)                           | 159 |
| 6.6. <i>El cura de aldea</i> (Francisco Camacho, 1936)                    | 165 |
| 6.7. <i>Leyenda rota</i> (Carlos Fernández Cuenca, 1939)                  | 172 |
| 6.8. <i>La gitanilla</i> (Fernando Delgado, 1940)                         | 177 |
| 6.9. <i>Flora y Mariana</i> (José Buchs, 1941)                            | 186 |
| 6.10. Últimas interpretaciones y balance de su carrera interpretativa     | 189 |

|   |     |
|---|-----|
| 7. DIRECTOR CINEMATOGRAFICO   | 195 |
| 7.1. Los cortometrajes poéticos   | 196 |
| 7.1.1. <i>Ya viene el cortejo...</i> (Carlos Arévalo y Juan de Orduña, 1939)                      | 196 |
| 7.1.2. <i>Luna gitana</i> (Rafael Gil, 1940)  | 200 |
| 7.1.3. <i>Suite granadina</i> (1940)  | 203 |
| 7.1.4. <i>Feria en Sevilla</i> (Rafael Gil y Juan de Orduña, 1940)                                | 210 |
| 7.1.5. <i>Nostalgia</i> (1941) y otros cortometrajes de dudosa conclusión                         | 211 |
| 7.1.6. <i>Ensayo de otoño</i> (Cecilio Paniagua, 1941) y <i>Luz de levante</i> (Rafael Gil, 1940) | 217 |
| 7.2. La Guerra Civil como contexto del melodrama  | 220 |
| 7.2.1. <i>Porque te vi llorar</i> (1941)  | 223 |
| 7.2.2. <i>¡A mí la legión!</i> (1942)   | 236 |
| 7.2.3. <i>El frente de los suspiros</i> (1942)  | 249 |
| 7.3. Comedias dentro y fuera de Cifesa  | 260 |
| 7.3.1. <i>Deliciosamente tontos</i> (1943)  | 267 |
| 7.3.2. <i>Rosas de otoño</i> (1943)   | 276 |
| 7.3.3. <i>Tuvo la culpa Adán</i> (1944)   | 288 |
| 7.3.4. <i>La vida empieza a medianoche</i> (1944)   | 296 |
| 7.3.5. <i>Yo no me caso</i> (1944)  | 302 |
| 7.3.6. <i>Ella, él y sus millones</i> (1944)  | 309 |
| 7.3.7. <i>Mi enemigo el doctor</i> (1945)   | 318 |
| 7.4. Hacia un cine de interés nacional  | 324 |
| 7.4.1. <i>Leyenda de feria</i> (1945)   | 327 |
| 7.4.2. <i>Misión blanca</i> (1946)  | 336 |
| 7.4.3. <i>Un drama nuevo</i> (1946)   | 357 |
| 7.4.4. <i>Serenata española</i> (1947)  | 373 |
| 7.4.5. <i>La Lola se va a los puertos</i> (1947)  | 387 |
| 7.5. La Historia de España al servicio del melodrama  | 402 |
| 7.5.1. <i>Locura de amor</i> (1948)   | 410 |
| 7.5.2. <i>Tempestad en el alma</i> (1948)   | 440 |
| 7.5.3. <i>Vendaval</i> (1949)   | 446 |
| 7.5.4. <i>Pequeñeces</i> (1950)   | 458 |
| 7.5.5. <i>Agustina de Aragón</i> (1950)   | 477 |

|   |     |
|---|-----|
| 7.5.6. <i>La leona de Castilla</i> (1951)                       | 504 |
| 7.5.7. <i>Alba de América</i> (1951)                            | 525 |
| 7.6. El realismo como nuevo camino                              | 555 |
| 7.6.1. <i>Cañas y barro</i> (1954)                              | 560 |
| 7.6.2. <i>El padre Pitillo</i> (1954)                           | 577 |
| 7.6.3. <i>Zalacaín el aventurero</i> (1954)                     | 588 |
| 7.7. La trilogía nostálgico-musical                             | 599 |
| 7.7.1. <i>El último cuplé</i> (1957)                            | 601 |
| 7.7.2. <i>La Tirana</i> (1958)                                  | 635 |
| 7.7.3. <i>Música de ayer</i> (1959)                             | 649 |
| 7.8. Regreso al melodrama religioso                             | 660 |
| 7.8.1. <i>El amor de los amores</i> (1961)                      | 661 |
| 7.8.2. <i>Teresa de Jesús</i> (1962)                            | 678 |
| 7.9. Una década en busca del éxito comercial                    | 704 |
| 7.9.1. <i>Bochorno</i> (1963)                                   | 707 |
| 7.9.2. <i>Abajo espera la muerte</i> (1964)                     | 726 |
| 7.9.3. <i>Nobleza baturra</i> (1965)                            | 731 |
| 7.9.4. <i>Anónima de asesinos</i> (1966)                        | 739 |
| 7.9.5. <i>Despedida de casada</i> (1967)                        | 746 |
| 7.9.6. La serie de TVE <i>Teatro Lírico Español</i> (1967-1969) | 753 |
| 7.9.7. <i>La tonta del bote</i> (1970)                          | 769 |
| 7.9.8. <i>Eusebio, la pantera negra</i> (1972)                  | 777 |
| 7.9.9. <i>Me ha hecho perder el juicio</i> (1973)               | 782 |
| 8. PRODUCTOR DE OTROS DIRECTORES                                | 787 |
| 8.1. <i>¡Qué bella eres, Roma!</i> (Marino Girolami, 1959)      | 788 |
| 8.2. <i>Dos años de vacaciones</i> (Emilio Gómez Muriel, 1962)  | 789 |
| 8.3. <i>El niño y el muro</i> (Ismael Rodríguez, 1965)          | 791 |
| 8.4. <i>Viva la muerte... tuya</i> (Duccio Tessari, 1972)       | 793 |
| 9. CONCLUSIÓN   | 797 |
| 10. APÉNDICE DOCUMENTAL   | 807 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 11. FILMOGRAFÍA     | 813 |
| 12. FUENTES         |     |
| 12.1. Bibliografía  | 867 |
| 12.2. Hemerografía  | 889 |
| 12.3. Otras fuentes | 915 |

## AGRADECIMIENTOS

Muchas son las personas sin las cuales no hubiera podido finalizar esta investigación, o al menos no la hubiera finalizado con la seguridad de haber logrado una completa y documentada visión de la vida y obra fílmica de Juan de Orduña.

Tengo que agradecer en primer lugar que me abrieran las puertas de su casa y de sus archivos familiares a Lourdes de Orduña, sobrina del cineasta; y a Fortunato Bernal Moreno, hijo de su más estrecho colaborador, Fortunato Bernal Ibáñez. También agradezco las aclaraciones de Carlos M. Fernández-Shaw, primo segundo de la rama materna de la familia Orduña Fernández-Shaw.

Entre las personas que tuvieron la oportunidad de trabajar con Juan de Orduña, fueron de mucha utilidad las informaciones de su ayudante de dirección Joaquín Vera y las aportaciones debidas a la prodigiosa memoria de Juan Mariné. También agradezco la visión que me dieron sobre el trabajo del director cuatro actores que trabajaron con él: Elena Espejo, María Silva, Antonio Durán y María Asquerino.

En el ámbito de los investigadores no puedo dejar de mencionar a Julio Pérez Perucha por sus comentarios y el acceso a documentos imposibles de localizar por otros medios; a Jesús García de Dueñas por una charla más reveladora de lo que seguramente él suponga; a José Luis Martínez Montalbán por su impagable ayuda para localizar las tan esquivas novelizaciones de películas; a Marta Muñoz Aunión por sus reflexiones desde Alemania; y por último, pero no menos importante, Breixo Viejo, por revelarme un pequeño tesoro sin catalogar dentro de la Filmoteca Española.

Son muchas las personas que han aportado su grano de arena dentro de los archivos e instituciones que he visitado, en

general más allá del estricto cumplimiento de su cometido laboral. En la Filmoteca Española no debo olvidar a Margarita Lobo, Trinidad del Río, Ramón Rubio, y en especial a Alicia Potes; en la Filmoteca de Andalucía, a Ramón Benítez; y en la Filmoteca Valenciana-IVAC, a Nacho Lahoz.

Por último debo recordar a tantos amigos y familiares que estuvieron dispuestos a ayudarme aunque no todos comprendieran mis inquietudes, y que sabrán perdonar que no les cite a todos con nombres y apellidos. A Marina Díaz la incluyo aquí, aunque podría haberlo hecho entre los investigadores, porque las comidas que compartimos fueron tan importantes para mi ánimo investigador como su ayuda para encontrar películas fuera de circulación. En esa búsqueda de ignotas películas también colaboró mi siempre paciente hermano Javier Nieto. José Briz me dio más de una pista que seguir en mis pesquisas. Cristina Conde me salvó con sus consejos de perder más tiempo del necesario con ineludibles aspectos informáticos. David Ibáñez confeccionó desinteresadamente la portada de este trabajo. Nacho Toro mejoró ostensiblemente la presentación del texto y las fotografías. Y mis padres, mis mejores mecenas, tuvieron la comprensión suficiente para apoyarme económicamente en una labor tan poco rentable como es la investigación histórica de nuestro cine.



# 1. INTRODUCCIÓN

A raíz de la muerte de Francisco Franco en 1975 y la consiguiente transformación política y social que desembocaría en la actual democracia se produjo una inevitable revisión de los acontecimientos históricos de las últimas décadas en España. Los historiadores de mayor o menor adscripción a la izquierda política dieron nueva luz a lo sucedido durante la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo bajo presupuestos ideológicos contrarios a los que habían imperado hasta ese momento, lo que produjo en ocasiones excesos interpretativos de signo contrario a aquellos. El paso del tiempo y la metódica labor de los investigadores ha difuminado poco a poco esa dualidad a pesar del revuelo intelectual provocado por los mal llamados “revisionistas” -ya que no revisan, sino que reproducen en gran parte viejos argumentos franquistas- y es posible contar hoy en día, pasados ya cerca de cuarenta años del final de la dictadura, con razonables interpretaciones de ese pasado reciente, aunque no sean definitivas como corresponde, en este caso sí, a la verdadera esencia revisionista de la labor historiográfica.

El cine español de la era franquista, como parte de esa Historia de España en constante revisión, fue también víctima de la lucha ideológica entablada durante la Transición. Frente a los muy discutibles trabajos, desde el punto de vista metodológico, de Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca y Fernando Méndez-Leite von Hafe durante el franquismo<sup>1</sup>, surgieron nuevas miradas historiográficas hacia

---

<sup>1</sup> CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949; MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

nuestro cine –miradas presentes en el ámbito de la crítica cinematográfica ya desde los años cincuenta– que estaban sustentadas en investigaciones de índole más científica pero que, debido a prejuicios ideológicos y a la contaminación de la crítica cinematográfica en la labor histórica, dieron resultados poco ecuanímenes a la hora de valorar el cine de la época que acababa de finalizar, y más en concreto, el de la primera década de la postguerra, en línea con lo que Augusto M. Torres proclamaba en 1973:

«En estas condiciones, desde 1939 hasta 1952, se producen 566 largometrajes. Que se llamen *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1941), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Don Quijote* (Rafael Gil, 1946) o *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), hayan tenido mayor o menor éxito, sean comedias o dramas, da lo mismo porque ninguna tiene el menor interés. Únicamente en bloque y eligiendo, principalmente, las producidas por Cifesa, (...) pueden servir para mostrar la pobreza del panorama cultural de aquellos años y para comprobar la existencia de algunas formas de vida que, hoy sin duda, parecen completamente ancestrales»<sup>2</sup>.

Como ha dicho Imanol Zumalde en su repaso a la historiografía del cine español, «se dictaminó que el cine español realizado hasta la fecha era estructuralmente inane y despreciable; o lo que es lo mismo, indigno de atraer la más mínima atención excepto como coartada para la denuncia política y, acaso, para la recuperación de aquellos autores

---

<sup>2</sup> TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973, pág. 15.

excepcionales que, a contracorriente, y enfrentándose a las circunstancias, se salvan de la quema»<sup>3</sup>. Como personalidad destacada de la inmediata postguerra era difícil que Juan de Orduña se pudiera salvar de la quema porque, de hecho, el derribo de su figura había comenzado mucho tiempo antes.

Como se apreciará en el presente trabajo, en contra de la imagen monolítica que se ha tenido de él como autor mimado de la crítica oficial, a Orduña nunca le faltaron detractores, ni siquiera cuando estrenaba sus películas más reconocidas a finales de los años cuarenta, con *Locura de amor* a la cabeza. Es verdad que esas voces discordantes apenas se hacían oír entre la avalancha de elogios provenientes de la prensa cinematográfica de mayor difusión (*Primer Plano, Radiocinema, Cámara, Fotogramas*) y ante los numerosos premios que obtenían sus películas; sin embargo, si observamos la aparición desde finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta de una nueva crítica en el seno de las revistas culturales (*Ateneo, Revista Española, Índice, Ínsula*), de las revistas estudiantiles (*La Hora, Laye, Alcalá, Acento Cultural*) y de las nuevas publicaciones cinematográficas (*Objetivo, Revista Internacional del Cine, Film Ideal*)<sup>4</sup>, que desarrollaban sus análisis bajo parámetros regeneracionistas inéditos hasta ese momento –y no sólo desde el ámbito de la izquierda política, sino también desde el falangismo y el catolicismo–, se puede comprender que a Juan de Orduña no le esperase un futuro muy prometedor en la historiografía venidera debido a que sus películas estaban

---

<sup>3</sup> ZUMALDE ARREGI, Imanol, «Asignatura pendiente. Pequeño brevariario de la historiografía del cine español», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (directores), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros (A Coruña), Vía Láctea, 2005, pág. 427.

<sup>4</sup> Véase NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009.

demasiado alejadas de la realidad social que esa crítica reclamaba ver en el cine español. En el mejor de los casos se le ignoraba completamente, en el peor se hacía mofa de su supuesta ineptitud, pero en ningún caso era digno de merecer un detenido análisis. No interesaba el contenido de sus películas pero, además, cuando a finales de los cincuenta llegaron a España las teorías francesas sobre la puesta en escena y la preeminencia de los directores cinematográficos como autores exclusivos de las películas, el cine de Orduña tampoco sería apreciado por sus valores formales porque hacía tiempo que su cine había pasado a un segundo plano y no se querían recordar sus obras más logradas del pasado.

Por todo lo dicho no es de extrañar que en el primer diccionario que se realizara sobre el cine español, ya en la década de los sesenta, Vizcaíno Casas mencionara ese desfavorable trato de la crítica en un sucinto resumen de su obra:

«Director muy criticado (quizá con excesiva dureza), ha dado grandes éxitos internacionales al cine español con su estilo apasionado, popular y directo, aunque también sea responsable (por estos mismos triunfos comerciales) de dos corrientes temáticas que abrumaron en su momento a la producción nacional: la histórica y la de los cuplés»<sup>5</sup>.

Poco después, una de esas nuevas revistas, *Nuestro cine*, publicaba en sus páginas un pequeño diccionario de directores españoles donde la semblanza sin firma que se dedicaba a

---

<sup>5</sup> VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Diccionario del cine español: 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pág. 209.

Orduña reconocía su conexión con el público pero invitaba, en definitiva, a olvidar su obra:

«Hablar de un estilo no es hablar de un autor. En Orduña no hay ideas ni posturas que discutir. Es la representación sofisticada de una variedad impotente.

»Las películas importantes que hizo Orduña en los días gloriosos de su carrera hacen hoy sonreír. Pero seguramente también en su día hicieron sonreír al público que hoy lo hace. Como siempre, lo malo será que aún haya gente que pueda tomarse en serio este cine. Y lo más probable es que haya más público para esto del que se supone.

»Será injusto considerar a Orduña más nefasto que otros realizadores de su época. Lo que ocurre es que ya cansa el pretender tomarse en serio y razonar concienzudamente películas que, simplemente, hay que olvidar»<sup>6</sup>.

Mientras Orduña seguía en activo con películas que todavía lograban la adhesión popular en ocasiones, su filmografía más conocida empezaba a formar parte de un pasado cada vez más remoto y olvidable, según los deseos de esa nueva crítica que pronto se encargaría de reescribir la historia reciente de nuestro cine. Sólo su fallecimiento en 1974 le rescató momentáneamente de ese olvido gracias a los precipitados comentarios que siempre provoca la desaparición de las figuras más conocidas, pero las benévolas frases que se escribieron sólo respondían a la simpatía personal que se le tenía y a cierta nostalgia del pasado, limitándose los elogios a

---

<sup>6</sup> *Nuestro Cine*, Madrid, noviembre-diciembre de 1968, nº 77-78.

ensalzar su entusiasmo por el cine, su conexión con el gusto popular y los éxitos internacionales logrados para el cine español. Incluso cuando se reconocía su profesionalidad y, para bien o para mal, su importancia histórica, caso de César Santos Fontenla, los errores de apreciación desembocaban en un balance no muy halagüeño de su obra:

«Subdesarrollado el cine de Orduña lo fue ciertamente. Casi primitivo. Sus “superproducciones”, las que más gloria le dieran, estaban hechas prácticamente con cuatro cuartos, y no sólo “cantaba” el decorado, sino que la propia planificación era toda una lección de cómo podía rodarse a ritmo vertiginoso. (...) En última instancia, el cine de Orduña, el “grande”, el superespectacular, reencontraba sin proponérselo el espíritu del viejo cine de barraca, y ello se manifestaba desde la composición de sus imágenes a la utilización de los decorados y la dirección de los intérpretes. Su eficacia era indiscutible, aunque no lo fuera su calidad»<sup>7</sup>.

Las declaraciones de Orduña en el libro de entrevistas de Antonio Castro que apareció ese mismo año<sup>8</sup>, imprescindible -por su singularidad más que por su profundidad- para aproximarse al pensamiento del realizador, no sirvió para relanzar el interés sobre su obra. De ese modo, en el diccionario de directores del cine español aparecido en 1979 persistía la

---

<sup>7</sup> SANTOS FONTENLA, César, «Despropósitos a propósito de Juan de Orduña», en *Informaciones*, Madrid, 7 de febrero de 1974. En la misma línea véase GALÁN, Diego, «Juan de Orduña, protagonista de la confusión», en *Triunfo*, Madrid, 16 de febrero de 1974, nº 594.

<sup>8</sup> CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pág. 291-301.

escasa consideración artística que se le tenía aunque se admitiera su importancia sociológica:

«Orduña encarna a la perfección las virtudes y defectos del peor cine español. (...) Al igual que Florián Rey, pero con menos categoría, se le encuentra en empresas populacheras, que en ocasiones adquieren una dimensión superior, al llevarlas al extremo y dar con la fórmula perfecta del género. Esta habilidad para conectar con el público explica también su poder de convicción para imponerle dos “estrellas” como Aurora Bautista y Sarita Montiel. Y, en definitiva, Orduña pasará a la historia del cine español por este hecho sociológico y por haber sido el artífice de *Locura de amor* y *El último cuplé*, cuyo éxito no fue casual, sino la culminación lógica de una forma de concebir y hacer cine»<sup>9</sup>.

La consideración de Cifesa, en definitiva del denostado cine de los años cuarenta, comenzó a dar un giro cuando en el año 1981 se produjo un hecho fundamental, la celebración del Simposium dedicado a Cifesa en la 2ª Mostra de Cinema Mediterrani de Valencia, donde los debates y ponencias sirvieron para romper prejuicios en base a un necesario contraste de informaciones y opiniones de investigadores y testigos de la época<sup>10</sup>. En este encuentro, la visión sobre Orduña

---

<sup>9</sup> PÉREZ GÓMEZ, Ángel A.; MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L., *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*, Bilbao, Mensajero, 1979, pág. 236.

<sup>10</sup> Una reseña de las proyecciones que acompañaron a los debates, con interesantes consideraciones sobre el modo más adecuado de acercarse a los textos fílmicos para extraer sus múltiples sentidos sin apriorismos que invaliden el análisis, puede verse en COMPANY, Juan Miguel, «A propósito de Cifesa: cuestiones de método», en *Contracampo*, Madrid, marzo de 1982, n<sup>o</sup>

resultó ambivalente. Por un lado, volvió a ser objeto de impropiedades en la ponencia de Alfons García Seguí:

«El anagrama Cifesa va a estar asociado irremisiblemente a los películes seudo-históricas fabricados por Orduña, increíblemente provincianos y naíf, caracterizados por un mal gusto kitsch que las hacen inconfundibles; un cine que parece retrotraernos a la época de los pioneros del cine mudo, pero carentes de su poesía e inventiva...»<sup>11</sup>.

Por otro lado, Francisco Llinás aportó un texto incisivo que se adentraba en el análisis textual de unas películas que no habían merecido hasta ahora ese privilegio. Abordaba toda la filmografía de Orduña en Cifesa, por lo que englobaba tanto las películas históricas como las comedias, contextualizándola en su entorno de producción, para luego aportar sugerentes lecturas respecto al punto de vista de la narración. Aunque la valoración general de su cine tampoco sea excesivamente positiva, reconoce su interés y singularidad hasta llegar a la siguiente conclusión:

«...el cine de Orduña, y muy especialmente sus películas históricas para Cifesa, representa un caso insólito en la historia del cine (y no sólo del cine español), en el que aquello que hoy se considera que subvierte el código tradicional sirve precisamente – y de forma distinta a la del modelo Hollywood– los intereses de la clase dominante. Y que Orduña fuera

---

28. El artículo está reproducido en COMPANY, Juan Miguel, *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995, pág. 115-121.

<sup>11</sup> GARCÍA SEGUÍ, Alfons, «Cifesa, la antorcha de los éxitos (1939-1945)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 – febrero 1990, nº 4, pág. 48.



consciente de ello (y yo creo que no lo era) es algo que, hoy por hoy, no nos interesa demasiado»<sup>12</sup>.

Síntoma de la penosa situación de la investigación en España es que las ponencias del Simposium no se vieron publicadas hasta casi una década después en la revista *Archivos de la Filmoteca*, pero al menos ese retraso permitió a José Luis Téllez completar el panorama de Cifesa con un texto nuevo donde por primera vez un analista exhibía su entusiasmo por el cineasta como consecuencia de la disección de sus melodramas históricos:

«De Orduña cabrá discutir su gusto, jamás su energía, su violencia enunciativa. Puede que los elementos referenciales no sean siempre del mismo nivel estético en su cine: el refinamiento de muchos instantes convive con una peligrosa tendencia hacia el kitsch. Pero su pertinencia metafórica suele ser indiscutible. *Pequeñeces*, su obra más lograda y uno de los más hermosos melodramas jamás realizados, contiene varios hallazgos de este género»<sup>13</sup>.

También Félix Fanés, cuyo libro *Cifesa, la antorcha de los éxitos* se editó en el marco del citado Simposium, reconocía, sin adentrarse a fondo en el análisis textual debido al carácter general de la obra, la competencia de Orduña cuando decía que *Locura de amor* y *Agustina de Aragón* eran «dos de sus más

---

<sup>12</sup> LLINÁS, Francisco, «Juan de Orduña: Redundancia y pasión», en *Contracampo*, Madrid, invierno de 1984, n<sup>o</sup> 34. El texto, retocado y ampliado, se publicó posteriormente en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989-febrero 1990, n<sup>o</sup> 4, pág. 86-93.

<sup>13</sup> TÉLLEZ, José Luis, «De historia y de folklore (Notas sobre el 2<sup>o</sup> período Cifesa)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 – febrero 1990, n<sup>o</sup> 4, pág. 55.

brillantes películas y, sin duda, las dos mejores que realizó para Cifesa. La eficacia de su manera de narrar, basada en la consecución de un clima que conducía a sucesivas explosiones que tenían como función cortar el aliento –a causa de la emoción– del espectador, muestra de nuevo su eficacia»<sup>14</sup>.

A pesar de estos avances, cuando en 1984 el Ministerio de Cultura patrocinó la primera historia general del cine español de la democracia, Emilio Sanz de Soto, encargado de redactar la parte relativa a los años cuarenta, desarrolló un texto desfasado donde calificaba a esta etapa como «uno de los momentos más tristes de nuestra cinematografía». Aunque el tono empleado hacia Juan de Orduña seguía la línea de desprestigio habitual pocos años antes y declaraba de mal gusto a *Locura de amor*, *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón*, en sus palabras se intuía cierta fascinación por su singular personalidad:

«Había llegado el momento para que los mediocres –que, por supuesto, siempre se ignoran como tales– se sintieran inspirados y mirasen emocionados hacia las alturas. Al fin iban a hacer grandes películas.

»Y así se consagra Juan de Orduña. Jamás director alguno fue más sincero haciendo las películas más insinceras. Con inspiración desatada – dicen que lloraba dirigiendo sus films–, inflaba lo melodramático hasta límites inverosímiles. No había en él medida a la hora de transmitir emociones. El grado de afectación, de artificio, de

---

<sup>14</sup> FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pág. 173. El libro es fruto de una tesis doctoral leída a comienzos de 1980 y conoció una versión en catalán más extensa (*El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1952)*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989).

amaneramiento, era tan delirante, que dejaba por igual atónitos a creyentes como profanos. Juan de Orduña creía en lo que hacía, de ahí que, mientras a otros se les notaba el falso juego, en él todo era verdad, por ridícula y vergonzante que ésta fuera»<sup>15</sup>.

De nuevo Llinás, el historiador que más páginas ha dedicado a Orduña<sup>16</sup>, se encargó de glosar la retrospectiva del cineasta que la Filmoteca Española organizó en junio y julio de 1985, mediante un texto fundamental que empezaba por reconocer que Orduña era «conocido superficialmente, por unos pocos títulos», lo que se prestaba «a consideraciones superficiales, a juicios de valor apresurados. No es ni un desconocido ni un conocido, no cabe redescubrirlo, pero sobre él siguen reinando no pocos malentendidos»<sup>17</sup>. Dejaba aparte los prejuicios ideológicos para abordar una época –la década de los cuarenta–, y una obra –la de Orduña–, de singular interés histórico porque, contra lo que se venía diciendo, no era una emanación directa y monolítica de la ideología franquista, sino que presentaba no pocas contradicciones y rasgos atípicos que contrastaban con la imagen de cineasta oficial que se tenía hasta entonces. Al contrario, Llinás veía en Orduña un director pasional que supo romper la rigidez emocional del reprimido cine de la postguerra y superar los deficientes guiones de sus películas gracias a la convicción puesta en unos procedimientos redundantes y melodramáticos llevados al exceso. En definitiva, consideraba que a Orduña no le importaban tanto los

---

<sup>15</sup> TORRES, Augusto M. (director), *Cine español 1896-1983*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1984, pág. 131-132.

<sup>16</sup> Véase también LLINÁS, Francisco, «Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés», en *Secuencias*, Madrid, 1994, nº 1, pág. 65-74.

<sup>17</sup> LLINÁS, Francisco, «Una aproximación a Juan de Orduña» [Folleto de Filmoteca Española del ciclo dedicado a Juan de Orduña], Madrid, 1985.

acontecimientos que narraba como las emociones que pudiera transmitir.

El ciclo de Filmoteca Española era un paso importante para juzgar globalmente su obra pero no tuvo continuidad y pronto volvieron a reproducirse los tópicos sobre su filmografía. La *Historia ilustrada del cine español* aparecida ese mismo año le dedicaba un breve apartado específico que reconocía su importancia en los años cuarenta y cincuenta, pero los descalificadores epítetos dedicados a sus películas nada aportaban al conocimiento de su obra<sup>18</sup>. Desde un prisma más favorable, debido a la postura antimarxista de su autor, tampoco lo hacía la *Biografía del cine español* aparecida en 1992, donde Orduña era incluido, a pesar de considerar mediocres todas su comedias, en el apartado de los grandes autores sin profundizar en la razón de esta calificación más allá de sumarse a la reivindicación producida en los últimos años: «Su obra hace gala de un entusiasmo y una sinceridad que conserva intactas muchas de las modalidades de sus películas, aunque estén envueltas en situaciones disparatadas, excesivas y profundamente barrocas y teatrales»<sup>19</sup>.

La celebración del centenario del cine español en 1996 fue un momento ideal para hacer balance y poner en su justo término el cine de la era franquista, que al fin y al cabo en ese momento cubría prácticamente la mitad de su historia, y, por tanto, para resituar a Orduña en ese contexto. La pequeña eclosión de publicaciones generales dio como fruto una

---

<sup>18</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona, Editorial Planeta, 1985, pág. 145. No obstante, este historiador defendía la necesidad de revisar el cine español para ponerlo en su justo valor.

<sup>19</sup> ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, pág. 33. Es una reelaboración de su artículo «Cine español en la era de Franco», en *Razón Española*, Madrid, julio-agosto 1991, n° 48.

antología de 305 películas que pretendía rehabilitar un cine español compuesto de un corpus fílmico de cerca de seis mil películas que debía proporcionar necesariamente «un conjunto de obras singulares o atendibles por las más diversas razones, cuyo volumen y relevancia es mayor de lo que hasta no hace mucho se pensaba»<sup>20</sup>, y donde Orduña estuvo representado con cuatro de sus films (*Locura de amor*, *Pequeñeces*, *Cañas y barro* y *El último cuplé*) analizados respectivamente por Jean-Claude Seguin, José Luis Téllez, José Luis Castro de Paz y Fernando Gabriel Martín, desde unas perspectivas libres ya de prejuicios.

También salió a la luz una nueva y necesaria *Historia del cine español* que, al ser excesivamente comprimida, despachaba brevemente a Orduña como un autor polifacético que había culminado el géneroseudohistórico «más allá de toda sensación de ridículo y de toda contención, hasta el punto de constituir su cartón piedra un auténtico motivo de estilo»<sup>21</sup>; y apareció un completísimo diccionario donde José Luis Téllez demostraba de nuevo, y en el reducido espacio que es consustancial a este tipo de obras, una notable comprensión de su valores cinematográficos:

«Orduña marcó toda una etapa fílmica: cineasta de vocación multitudinaria, su franqueza y fortuna para insertarse en la tradición popular, su inventiva para la metáfora visual, su seguridad en el movimiento de masas, su exaltada teatralidad operística y su intensidad expresiva, aunque no sean constantes a lo largo de tan copiosa obra

---

<sup>20</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 1997, pág. 12.

<sup>21</sup> MONTERDE, José Enrique, «El cine de la autarquía (1939-1950)», en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 227.

(cuarenta largometrajes), hacen de él uno de los directores más personales del cine español,...»<sup>22</sup>.

A pesar del reconocimiento de su importancia histórica y la riqueza textual de sus películas, asumida hoy en día por los historiadores que se ocupan de esta etapa de nuestro cine<sup>23</sup> debido a que el tiempo transcurrido favorece el análisis desapasionado y a que la formación de los nuevos investigadores –entre los cuales muchos no han vivido el franquismo– se sustenta en nuevas perspectivas y herramientas metodológicas más consistentes, lo cierto es que, además de escasos, los análisis del cine de Orduña se han circunscrito a aspectos muy concretos y a un núcleo muy reducido de sus películas –las realizadas en el seno de Cifesa–, ignorándose una extensa y rica filmografía de cuarenta títulos, si acaso con la excepción de *El último cuplé* por su condición de fenómeno sociológico<sup>24</sup>. Si a esto añadimos el nulo conocimiento que se tiene sobre su etapa de actor –y director de una película– durante el periodo mudo, se hace evidente la necesidad que había de revisar en profundidad toda su obra.

En los últimos años han aparecido monografías sobre directores de aquella etapa, con mejor o peor fortuna, mayor o menor precipitación en su elaboración, pero en definitiva contamos ya con solventes trabajos sobre José Luis Sáenz de

---

<sup>22</sup> TELLEZ, José Luis, «Juan de Orduña», en BORAU, José Luis (director), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 644.

<sup>23</sup> Véase CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002; y COMPANY, Juan Miguel, «Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40», en CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros / Universidade da Coruña, 1999.

<sup>24</sup> Otras películas de Orduña han sido objeto de análisis pero siempre desde la perspectiva del tema de la obra en la que estaba incluida, nunca desde una concepción global de su filmografía. Serán citadas en los capítulos correspondientes a esas películas.

Heredia, Antonio Román o Rafael Gil<sup>25</sup>, por citar tres ejemplos de realizadores afines a Orduña por cronología y por haber sido considerados como él cineastas oficiales del franquismo. Este hecho pone de manifiesto que Juan de Orduña ha quedado rezagado en esta labor de recuperación de los autores más relevantes de la postguerra, incluso respecto a realizadores de mucha menor envergadura. Esta laguna historiográfica tiene difícil explicación aunque podamos aventurar algunas razones. Sabida es la dejadez institucional que tradicionalmente ha presidido el apoyo a la investigación sobre nuestro cine y la influencia que ciertos rescoldos ideológicos han podido tener en que la mirada de los investigadores, aunque sea inconscientemente, se haya dirigido hacia autores políticamente más reivindicables por su resistencia al modelo imperante durante la postguerra o por su heterodoxia. Quizás también estuviera latente un cierto menosprecio hacia un cineasta que, en apariencia, era intelectualmente inferior por no haber realizado escritos sobre literatura y cine, caso de Rafael Gil y Antonio Román. De hecho, desde muy pronto había sido considerado un director intuitivo más que reflexivo, con una formación autodidacta sólo conseguida mediante la práctica del oficio cinematográfico junto a directores que, como José Buchs, Benito Perojo o Florián Rey, no habían hechos sus películas desde el estudio meditado de otras cinematografías, según expresaba en 1946 Antonio del Amo en un artículo sobre la nueva generación de directores que excluía a Juan de Orduña

---

<sup>25</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERRANDO, Jorge (coordinadores) *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011; COIRA, Pepe, *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*, Madrid, Editorial Complutense, 2004; y VV.AA., *Rafael Gil y Cifesa*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes y Ciencias Cinematográficas, Filmoteca Española, 2007, si bien este último no aborda toda la obra del cineasta.

por no ser considerado un intelectual del cine<sup>26</sup>. Si a esto añadimos que su extensa trayectoria profesional de más de cincuenta años puede haber retraído a más de un investigador por el esfuerzo individual que supone abordar un trabajo de tal envergadura sin contar con el mencionado apoyo institucional, y que esa falta de apoyo no se ha podido paliar por publicaciones de ámbito regional o local debido a que su condición de madrileño ha impedido que la figura de Orduña sea instrumentalizada para satisfacer egos localistas -razón aparente de otras publicaciones-, tendremos un razonable panorama que explica esta situación.

La ausencia de un estudio completo sobre Juan de Orduña ha provocado que en la totalidad de la bibliografía donde se aborda someramente su vida y obra se repitan una y otra vez errores e inexactitudes que nadie se ha molestado en comprobar en fuentes primarias<sup>27</sup>. No creemos que la exactitud

---

<sup>26</sup> DEL AMO, Antonio, «Una generación de directores», en *Imágenes*, Barcelona, diciembre de 1946, n.º 20. En la nómina incluía a José Luis Sáenz de Heredia, como excepción a la regla de intelectual del cine, y a José Antonio Nieves Conde, Carlos Serrano de Osma, Arturo Ruiz-Castillo y Pío Ballesteros. Pocos meses después, gracias a *Un drama nuevo*, admitía a Juan de Orduña a pesar de carecer de la ortodoxia cinematográfica de Gil y Román (DEL AMO, Antonio, «Cine “Telúrico” y cine “Boluda”», en *Imágenes*, Barcelona, abril de 1947, n.º 24). Respecto a la falta de reflexiones intelectuales de Juan de Orduña hay que decir que sólo hemos podido localizar un texto suyo sobre cine que no contiene ninguna idea interesante más allá de manifestar su admiración por Charlie Chaplin (DE ORDUÑA, Juan, «El genio de Charlot y el arte de la risa», en *La Esfera*, Madrid, 25 de agosto de 1928, n.º 764).

<sup>27</sup> El último ejemplo es la extensa entrada escrita por José Enrique Monterde en el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2011, pág. 431-436. Es de lamentar los numerosos errores que contiene, máxime cuando no todos se deben a la carencia de una investigación como la presente, sino a una aparente dejadez en la edición de la obra, como prueba que el retrato elegido para ilustrar la entrada sea una foto de Fortunato Bernal, y que en otra fotografía en el pie de foto no se acierte a atribuir correctamente los nombres de Orduña, Rafael Gil y Luis Lucía con sus respectivas figuras.



de los datos biográficos sea un asunto menor, propio de una erudición estéril, sino que puede arrojar luz sobre la formación de la personalidad artística y sobre las bases culturales en las que se asienta una filmografía que, en el caso que nos ocupa, presenta una homogeneidad temática muy notable a pesar de transitar por muy diversos géneros. Por tanto, el presente estudio, consciente desde el inicio de la necesidad de empezar prácticamente desde cero, ha abordado aspectos biográficos y artísticos inéditos hasta ahora, y que nos descubren en primer lugar a un Juan de Orduña que tuvo una intensa y peculiar vida artística antes de la Guerra Civil.

Esta investigación, por tanto, tiene un alto componente historicista fundamentado en un minucioso rastreo de datos sobre su vida y sus películas en hemerotecas y archivos, lo que nos ha permitido reconstruir una biografía completa que ocultaba más de una sorpresa en el camino. Este componente historiográfico es más acusado en las partes relativas a su formación y a su carrera actoral debido tanto a la propia naturaleza efímera del arte escénico como a la pérdida de gran parte de su filmografía como intérprete, pero eso no ha impedido que hagamos un análisis de esa labor actoral en base al estudio de los personajes que interpretó, aunque sólo sea sobre el papel, y las huellas que dejó esta actividad en la prensa escrita.

La segunda parte, dedicada a su labor como director y productor, también tiene un alto contenido historicista porque era necesario desbrozar el camino de inexactitudes cronológicas y establecer con precisión tanto la génesis de sus películas, dentro de su contexto histórico e industrial, como la recepción crítica y de público de cada film. Ahora bien, conscientes de que eso no era suficiente para poner en sus justos términos su obra fílmica, para relacionar sus fuentes culturales e ideológicas con la singular configuración estética de sus películas, y todo ello sin caer en fáciles apriorismo sociológicos o psicológicos, se ha

abordado también el análisis textual de las películas que se conservan. A pesar del inevitable afán reivindicativo del presente estudio hemos intentado no cometer excesos valorativos en dicho análisis, sino observar la obra de Juan de Orduña de un modo desapasionado que nos permitiera desentrañar con claridad su verdadera relevancia como director con independencia de su adscripción ideológica –sin dejar de ser conscientes de ella, por supuesto– y sin que el contexto político nos condicionara excesivamente en su lectura para así clarificar las contradicciones existentes entre el discurso fílmico de sus películas y el caldo de cultivo social en que nacieron.

## 2. ANTECEDENTES FAMILIARES, FORMACIÓN E INICIOS ARTÍSTICOS

Juan de Orduña Fernández-Shaw, tercer hijo de los nueve que tuvo el matrimonio formado por Carlos de Orduña Zarauz y Margarita Fernández Shaw, nació en el primer piso de la madrileña calle Jorge Juan, número 9 duplicado, el 27 de abril de 1901. Así lo certifican tanto la partida de nacimiento del Registro Civil de Madrid, en la que figura con el nombre completo de Juan Evangelista Cristino Pedro Luis de la Santísima Trinidad, como en los posteriores registros de empadronamiento municipal efectuados entre 1901 y 1924 y que se custodian en el Archivo de la Villa de Madrid<sup>28</sup>.

Su padre era Inspector General del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y entre sus obras destacaron las carreteras del Hipódromo a Chamartín de la Rosa y la de la Dehesa de la Villa. También era recordado como profesor de la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, de la que fue Secretario General entre 1909 y

---

<sup>28</sup> Posteriormente, Orduña mostraría particular empeño en retrasar su fecha de nacimiento. Así, el padrón de 1935 sitúa su fecha de nacimiento en 1903. Asimismo, se puede comprobar en diversas fuentes hemerográficas la paulatina rebaja de su edad. La revista *La Pantalla* (Madrid, 20 mayo de 1928, nº 21), le atribuye 24 años, es decir 1904 como fecha de nacimiento, igual que el Diccionario Biográfico de *Blanco y Negro* (Madrid, 6 de abril de 1930). El fichero biográfico de Carlos Fernández Cuenca publicado en *Cinegramas* (Madrid, 27 de octubre de 1935, nº 59) vuelve a retrasarla hasta 1906. Y finalmente, 1907 es la fecha que consta oficialmente en diversos documentos, como los de la Asociación Sindical Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC). Esta será dada como buena en las notas necrológicas de su fallecimiento, atribuyéndosele 67 años de edad, cuando en realidad tenía 72. La bibliografía moderna, en cambio, sitúa su nacimiento en el año 1902. Así consta en AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 444, o TELLEZ, José Luis, «Juan de Orduña», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 644.

1931, año de su jubilación, y por haber escrito una pequeña historia de esa Escuela<sup>29</sup>.

Hacia 1910, siendo Juan de Orduña todavía un niño, su familia cambió de domicilio, ya que el cargo de secretario del padre les daba derecho a una vivienda en el mismo edificio de la Escuela de Ingenieros situada en la calle Alfonso XII, nº 3, en el mismo recinto junto al parque de El Retiro donde se encontraba, y encuentra todavía, el Observatorio Astronómico<sup>30</sup>. Este hecho vino a aliviar en parte la economía familiar, pendiente únicamente del sueldo del cabeza de familia<sup>31</sup>, pero no acabó del todo con las dificultades pecuniarias, de las que dio testimonio su amigo y colega de profesión Vicente Machimbarrena al hacer el siguiente retrato del personaje cuando falleció en 1934:

«Tenía Orduña un defecto -¿quién no lo tiene?-, pero ¡tan humano!... Sentía tanto horror por el trabajo metódico y continuo, que le ponía de mal humor, a él, ¡tan bondadoso! Por esto no lució en su vida todo lo que debía, dado su claro talento. Su ideal era la vida paradisíaca, la de Adán antes del pecado. Pero, padre de numerosa prole, sin otra fortuna que su título profesional, se pasó la vida trabajando. Hasta después de jubilado, cuando ya los años reclaman el descanso previo al reposo, tuvo necesidad, para completar su presupuesto familiar,

---

<sup>29</sup> Dicha historia fue publicada en trece entregas en la *Revista de Obras Públicas* entre 1923 y 1928, y las diez primeras recopiladas en DE ORDUÑA, Carlos, *Memorias de la Escuela de Caminos*, Madrid, Talleres Voluntad, 1925.

<sup>30</sup> Actualmente, el edificio de la antigua Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos lo ocupa la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura, organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura.

<sup>31</sup> Unas estimables 5.000 pesetas anuales, según el padrón de 1905.

de abrir una Academia de preparación de tan rudo trabajo. ¡Pobre Carlos, Carlitos!- como siempre le llamaba con diminutivo afectuoso-. Descansa en paz»<sup>32</sup>.

Mantener a nueve hijos y, según el padrón municipal, a tres o cuatro sirvientas para que ayudaran a la madre, parecen motivos suficientes para tales aprietos económicos. Quizá vivieran por encima de sus posibilidades pues, no en vano, Margarita Fernández Shaw era descendiente de una familia gaditana de alcurnia. Su abuelo, Juan Antonio Fernández Gómez, había sido alcalde de Cádiz y un rico empresario con importantes intereses en Cuba. Sin embargo, su hijo Carlos Fernández Matanzas no pudo sostener la fortuna familiar y decidió emigrar en 1878 a Madrid para ocultar su caída en desgracia a la sociedad gaditana. Llevaba con él a su mujer y a diez hijos, entre ellos Margarita con tres años de edad, viéndose obligados a vivir en casa de una tía<sup>33</sup>. Por tanto, a pesar de estos orígenes maternos no se puede decir que la familia Orduña Fernández fuera aristocrática<sup>34</sup>, ni que perteneciera a la burguesía financiera o industrial. Sólo formaba parte de la incipiente clase media que a comienzos de siglo empezaba a ser integrada por profesionales liberales; es decir, era una familia acomodada, pero sólo gracias al trabajo del padre, no por disponer de importantes negocios o un patrimonio heredado. Esto no impedía, por supuesto, que tuvieran relaciones sociales entre la aristocracia, a la que pertenecían otras ramas de la familia Fernández Shaw.

---

<sup>32</sup> MACHIMBARRENA, Vicente, «Carlos de Orduña», en *Revista de Obras Públicas*, Madrid, 1 de junio de 1934, nº 2.646.

<sup>33</sup> FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *Un poeta de transición: Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, págs. 3-13.

<sup>34</sup> La partícula «de» que antecede al apellido Orduña no es indicio de nobleza en España y es habitual de apellidos toponímicos como es Orduña.

Fuera con mayor o menor esfuerzo, lo cierto es que Carlos de Orduña proporcionó a sus hijos una educación adecuada a su clase social. Juan y sus hermanos lo aprovecharon, pero él mostró desde el colegio mayor interés por las actividades artísticas que por el estudio, y empezó a exhibir sus dotes de recitador en pequeñas funciones escolares de teatro religioso. El único testimonio encontrado que narra estos inicios está escrito muchos años después con el fin de resaltar el afán de superación del ya famoso actor, y si bien tiende a la mitificación no por ello deja de ser muy ilustrativo de sus primeros pasos artísticos:

«Los chicos decían aquellos versos con entonación campanuda y desmesurado braceo, origen de alabanzas y aprobación por parte del religioso, que era juez de aquellos excesos líricos. Llegó su turno a Juan de Orduña, y aquellas alabanzas se trocaron en gestos de desagrado y contrariedad y la aprobación se convirtió en la más terminante de las repulsas:

»- Tú no sirves para esto, hijo mío. Estás muy parado, muy soso. No pones alma al recitar.

»Y Orduña lloró -en sus doce años- desconsoladamente aquel inapelable juicio que le impedía saborear la gloria chiquita (mas tan grande para él entonces) de decir ante las familias de sus compañeros una poesía que se titulase *Desobediencia castigada* o *La horrorosa vanidad*. O *Sé bueno y triunfarás*, acaso. Al fin, sus lágrimas lograron disolver la entereza del Padre-director artístico.

»Consintió en repetir la prueba y, previos al examen, le dio consejos acerca de cómo debía declamar. Orduña quedó ronco y cansado en un incesante batir de brazos... pero consiguió que el

Padre volviese de su anterior acuerdo y le permitiera tomar parte en la función que proyectaba»<sup>35</sup>.

La escena descrita debió de producirse en el Instituto San Isidro de Madrid dirigido por los Hermanos Maristas, donde cursó todo el bachillerato entre 1910 y 1916. Su expediente académico, conservado en el actual Instituto de Educación Secundaria del mismo nombre, demuestra que fue un buen alumno que siempre aprobaba en junio, pero no era de los mejores. Destacó en las asignaturas de Historia de España, Historia Universal, Geografía, Francés y Preceptiva literaria, en las que sacó sobresaliente. Esta última asignatura, hoy desaparecida de los planes de estudio, pretendía estudiar la forma de producir belleza mediante la palabra escrita o hablada, conocimiento que en el futuro le sería útil para sus recitales poéticos. Álgebra y Trigonometría, Psicología y Lógica, Fisiología, Química, y Gimnasia eran sus puntos débiles, en consonancia con su inclinación por las letras. Esta preferencia alcanzaba también a su tiempo de ocio, pues, según testimonio de Carlos Fernández Cuenca, pasó su infancia leyendo «apasionadamente cuantas comedias impresas caían en sus manos» y jugando con «un teatrillo de regular tamaño que su padre hizo instalar para él en el jardín de su casa»<sup>36</sup>.

Con estos antecedentes parece lógico que no acogiera con entusiasmo la ilusión paterna de que estudiara Ingeniería

---

<sup>35</sup> «Juan de Orduña era, hasta hace poco, enemigo acérrimo del cinematógrafo», en *La Pantalla*, Madrid, 20 de mayo de 1928, nº 21.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ, CUENCA, Carlos, «Fichero biográfico», en *Cinegramas*, Madrid, 27 de octubre de 1935, nº 59. Según otra versión muy posterior el teatro estaba instalado en un salón de la casa y las funciones las dirigía y protagonizaba Orduña, a veces en base a obras escritas por él, junto a otros muchachos de familias amigas (VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «Orduña actor», en *Triunfo*, Madrid, 25 de enero de 1956).

de Caminos en la misma Escuela donde vivía la familia y enseñaba su padre, y donde también estudiaba su hermano mayor José Luis. Como no llegó a superar el examen de ingreso<sup>37</sup>, dirigió sus pasos hacia otra disciplina, el Derecho, en principio más acorde con sus aptitudes. Sin embargo, su atracción por la poesía y el teatro le llevó, probablemente, a abandonar también esta carrera, aunque él afirmara haberla terminado simultaneando estudios con sus inicios cinematográficos<sup>38</sup>. De ser así, habría estado muchos años, al menos hasta que hizo sus primeras películas en 1924, con la carrera comenzada, pero no ha sido posible encontrar rastro de ello en los archivos de la Universidad Central de Madrid ni en otras universidades de la época. En otro momento afirmó que había sacado el título mediante la triquiñuela de ganar asignaturas en diversas universidades, entre ellas las de Murcia y Valladolid<sup>39</sup>, pero tampoco consta su nombre en los archivos de esas instituciones. Lo único cierto es que su condición de estudiante universitario le permitió ingresar en la jesuita congregación mariana de Nuestra Señora del Buen Consejo y San Luis Gonzaga, más conocida como Congregación de Los Luises, una institución que sería importante en su formación cultural. Como en todas las congregaciones marianas, en Los Luises se pretendía mucho más que manifestar la devoción a la Virgen. A través de sus actividades culturales (cursos, conferencias, excursiones...) se pretendía formar a jóvenes seculares escogidos entre las clases altas con dos objetivos: su

---

<sup>37</sup> Según Juan de Orduña, se retiró del examen a petición de su propio padre para evitarle el ridículo que sentía ante sus colegas del tribunal, y después intentó ingresar en Ingeniería Industrial con el mismo resultado (DEL ARCO, Manuel, *La vida contrarreloj* [programa radiofónico], Barcelona, Radio Barcelona, 1967).

<sup>38</sup> CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pág. 291.

<sup>39</sup> DEL ARCO, Manuel, *Op. cit.* (1967).



perfección individual como cristianos y la propagación del cristianismo en la sociedad a través de la acción apostólica de dichos congregantes. No es de extrañar, por tanto, que de Los Luises saliera una parte importante de los políticos conservadores de entonces, como José María Gil Robles u Onésimo Redondo, congregantes que cumplirían en sus puestos públicos la mencionada función propagandista de Los Luises. También la influyente Asociación Católica de Jóvenes Propagandistas había surgido en 1909 gracias a la decisiva participación de varios alumnos de Los Luises, entre ellos su presidente Ángel Herrera Oria.

Juan de Orduña entró, por tanto, en un centro educativo que complementó su formación universitaria bajo principios estrictamente cristianos y criterios muy conservadores. No sabemos el grado real de compromiso que Orduña ejerció en su vida como congregante, pero es evidente que su obra fílmica sigue patrones culturales muy similares a los imbuidos por la congregación en sus alumnos, y que en esta institución desarrolló sus primeros intereses artísticos: la retórica y el teatro.

Respecto a la retórica, la función apostólica que Los Luises fomentaban en los alumnos hacía que fueran muy apreciadas las dotes declamatorias de estos, a los que formaban como oradores en prácticas ante el público. No es descabellado imaginar que Orduña fuera uno de esos oradores aunque no tengamos constancia documental de ello.

En cuanto al teatro, la congregación daba un papel central a las representaciones en sus actividades culturales dada la importancia social que el teatro tenía en aquel momento. La revista de las congregaciones marianas, *La Estrella del Mar*, daba puntual información de los estrenos madrileños, poniendo la atención en los aspectos morales de cada obra para aconsejarla o prohibirla a sus lectores según los criterios marianistas. En dicha revista también se hacía referencia a las representaciones

teatrales de los Cuadros Artísticos de las congregaciones. En la representación del 12 de enero de 1922 en Los Luises de Madrid encontramos a Orduña actuando en una adaptación de *Lances de honor*, de Tamayo y Baus<sup>40</sup>, uno de sus autores de referencia en el futuro. Interpretaba a Miguel, el personaje principal de una obra aleccionadora contra los duelos de honor que hasta hacía poco se seguían produciendo. Aunque no fuera una representación profesional, asistían a la función personalidades como la Infanta Isabel, los Infantes Luis y José, o el Obispo de Sión, dada la condición aristocrática de muchos de los alumnos. Así pues, Orduña se formó entre la futura élite dirigente pero dirigió sus pasos hacia una función menos influyente como era la de actor.

Desconocemos los detalles de su tránsito desde su mera afición al teatro hasta convertirlo en su medio de vida, pero sí sabemos que el apoyo de su madre fue fundamental gracias a los contactos que su familia tenía en el mundo teatral. Debido a sus aficiones, Orduña, rodeado de una familia repleta de ingenieros (lo eran, además de su padre y su hermano mayor, sus tíos maternos Juan Antonio y Rafael), debió de admirar la personalidad de otro de sus tíos maternos, el famoso Carlos Fernández Shaw. Este era licenciado en Derecho, diputado conservador y, lo que era más importante para Orduña, poeta, dramaturgo y autor de famosas zarzuelas, entre ellas *La revoltosa* (1897). Aunque de niño su tío le había regalado las obras de Moratín y Tirso de Molina<sup>41</sup>, y por tanto fomentado su amor al teatro, no pudo tratarle personalmente mucho tiempo porque falleció prematuramente en 1911, pero sí trató a su hijo Guillermo Fernández-Shaw, convertido entonces también en exitoso libretista de zarzuelas como *La canción del olvido* (1916).

---

<sup>40</sup> AÑUDRO, J., «Velada extraordinaria en Los Luises», en *La Estrella del Mar*, Madrid, 23 de febrero de 1922, nº 52.

<sup>41</sup> VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Art. cit.*

La fama de su tío y de su primo posiblemente sirviera de acicate al joven aspirante a artista, y en el futuro, como veremos, los Fernández Shaw y sus obras tuvieron gran importancia en diversos momentos de su vida.

Por el momento, los contactos artísticos del clan Fernández Shaw ayudaron a Juan de Orduña a introducirse en los ambientes literarios y teatrales que deseaba transitar<sup>42</sup>. De hecho, su primera actuación conocida como rapsoda se produjo pocos días después de su actuación en Los Luises, el 21 de enero de 1922, en una velada en honor del poeta Gabriel y Galán en el Ateneo de Madrid, institución en la que su tío Carlos Fernández Shaw había dado recitales de poesía, además de haber sido Presidente de la Sección de Literatura desde 1909 hasta su fallecimiento. Ahora, bajo la protección del actual presidente de esa Sección, Ramiro de Maeztu, Orduña «leyó una composición de D. Cándido Rodríguez Pinillas y recitó admirablemente la hermosa poesía, de Gabriel y Galán, *El montaraz*», según decía la nota aparecida en el diario ABC<sup>43</sup>. Este acto cobraría dimensiones míticas en el recuerdo de Orduña, cuando dos décadas después lo cite como el inicio de su «ambición de arte» culminada en el cine, aunque en su afán de ocultar su edad situará el hecho en la niñez<sup>44</sup>.

Aunque el apoyo familiar fue importante para esta presentación en sociedad, Juan de Orduña no era un simple aficionado con influencias, sino que se preocupó de adquirir una formación académica de la que carecían muchos actores de la época. Para ello recibió clases de declamación de Nieves

---

<sup>42</sup> Guillermo Fernández-Shaw ayudó generosamente a otros jóvenes talentos. Sirva de ejemplo que costeó la impresión de la primera novela de Francisco Ayala en 1924, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (AYALA, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pág. 99-100).

<sup>43</sup> «Homenaje a Gabriel y Galán», en ABC, Madrid, 22 de enero de 1922.

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Los directores del cine español. Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 2 de mayo de 1943, nº 133.

Suárez, actriz retirada de cierto renombre y profesora del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Precisamente, meses antes de recitarlas en el Ateneo, las poesías de Gabriel y Galán habían formado parte del ejercicio público que Orduña realizó en el Conservatorio y que le habían valido los elogios del comentarista del diario *La Acción*<sup>45</sup>. Aquel día también demostró sus cualidades de galán en la obra *Así se escribe la historia*, de los hermanos Álvarez Quintero, con lo que ya estaba dejando claras las dos vertientes que más iba a frecuentar: recitador de poesías y galán de teatro.

Hay que decir que la enseñanza de declamación en el Conservatorio de Madrid distaba mucho de ser ejemplar y su prestigio no era muy alto a comienzos de siglo. Según Juan Manuel Joya, era un recinto «al que llegaban las grandes figuras de la escena como premio a su carrera, y al que, quizá, iban más a ser admirados que a enseñar»<sup>46</sup>. En ese sentido, la profesora de Juan de Orduña, Nieves Suárez, primera actriz del Teatro de la Comedia, había sobresalido en papeles cómicos en los que la espontaneidad e improvisación contaban más que la técnica. De hecho, el conocido crítico teatral Augusto Martínez Olmedilla consideraba que «su dicción era defectuosa y se equivocaba con frecuencia»<sup>47</sup>, lo que no impedía que se ganara el afecto del público. Esto nos plantea dudas sobre la calidad de la enseñanza recibida por Orduña, pero en realidad, donde se formaba un actor finalmente era a través del meritoriaje dentro de una compañía teatral. El modo de hacer teatro de la formación que acogiera al principiante influía más en su estilo interpretativo que el paso por cualquier academia. Orduña no sería una excepción.

---

<sup>45</sup> *La Acción*, Madrid, 6 de mayo de 1921.

<sup>46</sup> JOYA, Juan Manuel, «El actor en la primera mitad del siglo XX», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre 1999, n° 77.

<sup>47</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, «Temas teatrales», en *La Vanguardia*, Barcelona, 31 de diciembre de 1958.

La compañía en la que debutó profesionalmente Juan de Orduña era de las más prestigiosas del momento, la del «galán predilecto de la aristocracia»<sup>48</sup>, Emilio Thuiller. Era una compañía idónea para alguien cuyo círculo social frecuentaba los mejores teatros. Sin duda, sus contactos familiares, y quizá la recomendación de Nieves Suárez, antigua pareja de Thuiller en importantes éxitos teatrales, evitó que tuviera que iniciar su carrera en compañías de menor fuste. Además, Thuiller debió de ser un buen ejemplo a seguir por Orduña porque, aunque formado en la escuela del teatro clásico y los dramas románticos, representaba un modo de actuar moderno y naturalista alejado del amaneramiento de antaño, más preocupado de comprender al personaje que de lucir ante el público, como hacían la mayoría de los divos y divas de aquella época<sup>49</sup>.

Así pues, habiendo adquirido algunos conocimientos teóricos y practicado en el escenario de Los Luises, Orduña pudo debutar como actor profesional a los veinte años de edad como discípulo de uno de los grandes actores de la época. Era el comienzo de una carrera teatral que duraría dos décadas pero que quedaría eclipsada, tanto para el público como para los historiadores, por sus éxitos cinematográficos. Sin embargo, es una etapa fundamental para entender la evolución posterior de Orduña como actor y director cinematográfico.

---

<sup>48</sup> COLLADO, Fernando, *El teatro bajo las bombas en la Guerra Civil*, Madrid, Kaydeda Ediciones, 1989, pág. 642.

<sup>49</sup> Sobre los estilos interpretativos en los actores de comienzos del siglo XX véase PELÁEZ MARTÍN, Andrés, «El arte escénico en la Edad de Plata», en HUERTA CALVO, Javier (director), *Historia del teatro español*, Vol. II, Madrid, Gredos, 2003, pág. 2232-2235.



### 3. ACTOR TEATRAL

#### 3.1. Los inicios teatrales (1921-1927)

Juan de Orduña inició su carrera artística en el Madrid de los primeros años veinte, una época donde el teatro era todavía el principal entretenimiento de los madrileños, y las compañías teatrales, conocidas por los nombres del actor y la actriz principales, gozaban de una fama inimaginable hoy en día.

Las compañías se estructuraban bajo una jerarquía estable, en la que los actores desempeñaban el mismo tipo de papel durante la temporada, pero en la que sus miembros podían también ascender poco a poco en el escalafón. Así, al frente de la compañía estaban la primera actriz y el primer actor, que solía ser también el director de escena; y a continuación, entre los papeles masculinos, estaban el galán, el actor de carácter, el galán joven, el característico, el galán cómico, el segundo galán joven, etc. Como bien indica esta terminología, los intérpretes principales estaban “encasillados” en alguna de esas categorías en función a sus características físicas o cualidades expresivas, además de su veteranía dentro de la compañía<sup>50</sup>. Sin embargo, esto no impedía que se pudieran hacer distintas combinaciones entre los miembros de la compañía para dar oportunidades de lucimiento a los nuevos

---

<sup>50</sup> En este momento empezaba a romperse la estricta codificación de la profesión sustentada en un estilo declamatorio de interpretar donde no era necesaria la identificación entre actor y personaje, frente a un modo más naturalista de afrontar la representación que exigía en el actor su interiorización. Los autores también se ajustaban a esas categorías interpretativas, e incluso tenían en cuenta los actores concretos que iban a ocuparlas, a la hora de escribir sus obras para la compañía en cuestión (OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 24).

actores en aras de adquirir experiencia para papeles más importantes. En definitiva, estaban ante un sistema de meritotaje, en el que cada actor podía hacer un papel u otro según los que hubiera para repartir en cada obra y las habilidades que hubieran demostrado anteriormente. Aunque podía suceder que destacar demasiado fuera contraproducente si suponía igualarse con el actor o actriz principal, porque muchos no solían admitir competencia en su propia formación<sup>51</sup>.

Cuando Juan de Orduña entró en la compañía de Emilio Thuiller lo hizo desde abajo. Su aspecto físico, joven, guapo y de maneras elegantes, le favorecía para obtener papeles de galán, a la manera del propio Thuiller, pero antes de poder emular al maestro tuvo que hacer papeles de menor importancia. Apareció de mero figurante en el estreno de *La heroica villa*, de Carlos Arniches<sup>52</sup>, que fue uno de los grandes éxitos cómicos del habitualmente dramático Thuiller. En el segundo estreno de la temporada (7 de diciembre de 1921) interpretó un papel de segundo galán joven en *Inmaculada*, de José Fernández del Villar. Su papel, Higinio, era muy corto y sólo aparecía en el primer acto. Del resto de la temporada sólo tenemos constancia del papel de Camarero que hizo en el estreno de *La extraña aventura de Martín Pequet*, de Pierre Chaine

---

<sup>51</sup> GRANDA, Juan José, «La enseñanza teatral en España en la primera mitad del siglo XX», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre 1999, nº 77.

<sup>52</sup> Fue estrenada en la inauguración del teatro Rey Alfonso el 19 de octubre de 1921, con la presencia de los Reyes de España. En la colección La Novela Teatral donde se publicó la obra, Orduña aparece en el reparto como Juan Fernández-Shaw. Es la única vez que aparecerá sólo con el apellido materno. El resto del reparto fue Hortensia Gelabert, Purita Mareca, Amparo Pastor, Concha Villar, Margarita Gelabert, Carmen Armenta, Joaquina Almarche, Concepción Solís, Cachita Mareca, Carola Mareca, Herminia Doria, Isabel Vargas, Luisa Romero, Julio Villarreal, Salvador Mora, Antonio Camacho, Carlos Rufart, Maximino Fernández, Juan Beringola, Miguel Gómez, Juan Martínez Román, Luis Barraicoa, Juan Terry, Felipe Márquez, Carlos León, Rafael Hernández y Antonio Honzaga.



(31 de marzo de 1922), que era poco más que una figuración con algunas frases.

Es difícil seguir la carrera teatral de un actor que no sea de primera fila ante las escasísimas fuentes de que disponemos y el escaso interés de los historiadores por esta profesión, a pesar de su capital importancia en el desarrollo del arte escénico.<sup>53</sup> Sólo podemos suponer que la ausencia de su nombre en la prensa es indicio de su escasa relevancia en aquel momento. Juan de Orduña no volvió a aparecer en los repartos de los siguientes estrenos de la compañía de Emilio Thuiller, pero eso no significa que no pudiera actuar en otras representaciones de esas obras. De hecho, sí hay constancia de que participó en la gira por provincias que la compañía hizo en verano, actuando, por ejemplo, entre el 7 de junio y el 9 de julio de 1922 en el Teatro Goya de Barcelona.

Su primera actuación como galán principal de que tenemos constancia se produjo en Zaragoza en enero de 1923, como integrante de la compañía Oliver-Cobeña en la obra *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. La crónica de *La Época* elogiaba de este modo su labor: «El señor Orduña (...) alcanzó también un grande y legítimo triunfo. Sus condiciones de

---

<sup>53</sup> La participación de Juan de Orduña en todas las obras que citamos se ha averiguado consultando las fichas de reparto del estreno que se incluyen en algunas ediciones de las obras y en dispersas referencias hemerográficas. La inexistencia de una base de datos, pues la que posee el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura sólo cubre a partir de 1940, hace que no haya otro modo más fiable de averiguarlo. Los fundamentales trabajos de Dru Dougherty y María Francisca Vilches (*La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990; y *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997) no han sido en este caso muy útiles porque su catálogo de representaciones no incluye los elencos. Sólo me ha permitido cotejar la actividad de la compañía Robles-Orduña en 1929. El mismo problema tiene el catálogo de obras estrenadas durante la República de Luis M. González («La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, Alcalá de Henares, junio-diciembre 1996, nº 9-10).

admirable declamador y sus aptitudes como actor le valieron varias ovaciones durante el curso de la representación. Este brillante debut hace esperar un gran porvenir dramático al señor Orduña»<sup>54</sup>. Aparte de este prometedor comentario, sólo sabemos de su labor en esta compañía que actuó con ella también en el Teatro Goya de Barcelona<sup>55</sup>.

A finales de 1923 le encontramos integrado en otra compañía, la del famoso matrimonio María Fernanda Ladrón de Guevara-Rafael Rivelles, dispuesto a iniciar una larga campaña por provincias<sup>56</sup>. Poco sabemos de los papeles que interpretó en esa andadura, sólo con certeza que formó parte del elenco que actuó en el Teatro Casino de Guadalajara<sup>57</sup> (entre el 14 y 21 de octubre de 1923), en el Teatro Principal de Zaragoza<sup>58</sup> (entre el 25 de octubre y el 11 de noviembre), y en el Teatro Principal de Pontevedra<sup>59</sup> (entre el 1 y 13 de marzo, y los días 8 y 9 de abril de 1924), donde encarnó a Romerita en la adaptación de *Currito de la Cruz* que realizó Manuel Linares Rivas<sup>60</sup>. Como era habitual entonces, en estas giras las compañías ofrecían al público una o dos obras distintas cada día, por lo que esta etapa tuvo que servirle de valioso aprendizaje.

En la siguiente temporada 1924-1925 tuvo el privilegio de formar parte de la compañía que inauguró el Teatro Fontalba, construido por el marqués del mismo nombre, y que dirigía el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina<sup>61</sup>. El debut se

---

<sup>54</sup> *La Época*, Madrid, 10 de enero de 1923.

<sup>55</sup> *El Sol*, Madrid, 13 de enero de 1923.

<sup>56</sup> *ABC*, Madrid, 17 de octubre de 1923.

<sup>57</sup> *Flores y Abejas*, Guadalajara, 7 de octubre de 1923.

<sup>58</sup> *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de octubre de 1923.

<sup>59</sup> APARICIO MORENO, Paulino, «Pontevedra (1901-1924)», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2003, nº 12.

<sup>60</sup> *El Progreso*, Pontevedra, 4 de marzo de 1924.

<sup>61</sup> Formaban parte del elenco, aparte de Orduña, María Gámez, Josefina Tapias, Blanca Jiménez, Carmen Illescas, Pilar Pérez, Emilia Colomo, Amparo

produjo el 20 de octubre con el estreno de *La virtud sospechosa*, de Jacinto Benavente, donde interpretó a Fernando Montes, un papel muy corto sin posibilidad de lucimiento. En el siguiente estreno (14 de noviembre de 1924), *La raya negra*, de Pedro Muñoz Seca, el papel de Armando que interpretó también era pequeño, pero al menos tenía un largo parlamento dramático cuando su personaje era condenado a muerte. En 1945, de Honorio Maura (28 de diciembre de 1924), le correspondió un papel más ajustado a su condición de galán. En este caso Marzán, el segundo galán, descrito en la obra como «...hombre moderno. Afeitado, correcto, elegantísimo, guapo, buena facha. Habla más como un hombre de mundo y sport que como un notario». Suponemos que su buena labor en estas obras le posibilitaron, por fin, interpretar al galán principal en el estreno de *Las canas de Don Juan* (24 de abril de 1925), de Juan Ignacio Luca de Tena, y recibir por primera vez una atención especial por parte de la prensa madrileña, precisamente en el momento en que Orduña adquiriría notoriedad en el cine gracias al estreno de *La revoltosa* (Florián Rey, 1924), que también protagonizaba. Floridor, el crítico de *ABC*, escribía que «el Sr. Orduña fue modelo de naturalidad y de sencillez en la palabra y la expresión. Para los que no conocían al joven comediante fue una grata revelación»<sup>62</sup>. Rodolfo de Salazar, en *Blanco y Negro*: «Juan de Orduña encantó con su naturalidad en la palabra y el gesto, mostrándose notabilísimo comediante»<sup>63</sup>. El cronista de *La Voz*: «Se destacaron en primer término Juan de Orduña, que compuso el papel del hijo con una justeza extraordinaria y que en las dos escenas más interesantes de la obra se reveló como

---

Quilis, Anita Carmona, Amelia Corán, Alberto Romea, Luis Peña, Emilio Valenti, Ceferino G. Barrajón, Evaristo Vedia, Leovigildo Ruiz Tatay, Nicolás Rodríguez, Abelardo Díaz Caneja, Eduardo San Pedro, Antonio del Pino, y Alfredo Alaiz.

<sup>62</sup> *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1925.

<sup>63</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de mayo de 1925.

un galán joven notable;...»<sup>64</sup>. Y Rafael Marquina, en el *Heraldo de Madrid*: «En la interpretación se reveló un galán joven de inmejorables cualidades. El Sr. Orduña acertó, en efecto, plenamente, tanto en la expresión ingenua de la timidez como en el ímpetu pasional; en la actitud como en la dicción»<sup>65</sup>. Este doble registro era exigido por su papel de Carlos, personaje que pasaba de una inocencia absoluta en temas amorosos a convertirse en un calavera similar a su padre por influencia de una mujer. Este pequeño triunfo, sin embargo, no tendría continuidad, y la temporada teatral finalizó poco después sin recibir más atención por parte de la prensa.

En la siguiente temporada continuó en la compañía del Fontalba, que había sido muy renovada en sus integrantes a causa de las malas críticas recibidas<sup>66</sup>, pero los papeles que le correspondieron fueron irrelevantes. Sólo en el estreno de *La nave sin timón* (20 de noviembre de 1925), de Luis Fernández Ardavín, le correspondió ser Gildo, el segundo galán. Al ser una obra en verso en la que tomaba el protagonismo en una escena de largo recitado, pudo lucir sus habilidades y recibir nuevos elogios, y también críticas<sup>67</sup>; pero en las demás obras no pasó de interpretar personajes cómicos muy pequeños, casi de comparsa. Así sucedió en los estrenos de *Los nuevos yernos*, de Jacinto Benavente (2 de octubre); *La perla de Rafael*, de Luis Manzano (5 de diciembre); y *¡Qué encanto de mujer!* (24 de diciembre), de Carlos Arniches. Parece que estaba dando un

---

<sup>64</sup> *La Voz*, Madrid, 25 de abril de 1925.

<sup>65</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de abril de 1925.

<sup>66</sup> El elenco estaba formado, junto a Orduña, por Carmen Moragas, Consuelo Guerrero, Carmen Nieto, Blanca Jiménez, Pilar Pérez, Eugenia Illescas, Amparo Quilis, Ricardo Puga, Julio F. Alyman, Andrés Novo, Alberto Romea, Luis Peña, Nicolás Rodríguez, Evaristo Vedia y Alfredo Alaiz.

<sup>67</sup> «Se hizo notar por lo seguro y sobrio de su interpretación» (*ABC*, Madrid, 22 de diciembre de 1925); «Juan de Orduña, peor que otras veces, tenía una relación de naufragio que hacer aplaudir, y naufragó en ella» (*El Sol*, 21 de noviembre de 1925).

paso atrás en la compañía, pero el hecho de que no participara en los cuatro estrenos que hubo hasta el final de esa temporada no se debió a este retroceso, sino a su incorporación al servicio militar obligatorio el 15 de enero de 1926<sup>68</sup>.

Su labor en el Fontalba le había confirmado como una joven promesa, pero no terminaba de despuntar. Así lo veía Rafael Marquina al hablar, entre otros jóvenes actores, de Orduña: «Cabe señalar todavía como felices augurios las apariciones de otros astros menores cuyas órbitas no han podido alcanzar todavía por diversas causas la altitud que algunos de sus destellos dan derecho a suponer»<sup>69</sup>.

Sus posteriores actuaciones públicas durante el año 1926 fueron exclusivamente como recitador de poesías, o al menos son las que dejaron huella en la prensa<sup>70</sup>. En el mismo Teatro Fontalba, en una función benéfica con presencia de la Familia Real, en la que se representó el primer acto de *La nave sin timón* y cantaron Imperio Argentina y el tenor Miguel Fleta, Orduña tuvo un instante de protagonismo:

---

<sup>68</sup> Juan de Orduña prestó el servicio en el Cuerpo de Infantería de Marina en Madrid como soldado de cuota, por lo que sólo estuvo incorporado a filas cuatros meses en dos plazos, entre el 15 de enero y el 21 de abril de 1926, y entre el 6 de agosto y el 7 de septiembre de 1927. Además, en el primer periodo disfrutó de un mes de permiso desde el 10 de marzo, lo que le permitió participar en algunas actuaciones benéficas y en el rodaje de *Pilar Guerra* (Expediente personal en el Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán). Posteriormente Orduña mitificó esta etapa cuando dijo que el éxito de *Boy* en 1925 le había permitido hacer la mili en el Ministerio de Marina (ABIZANDA, Martín, «Lamentaciones y alegrías del director Juan de Orduña», en *Cámara*, Madrid, 15 de agosto de 1949, n° 159).

<sup>69</sup> MARQUINA, Rafael, «Actrices y actores», en *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de enero de 1926.

<sup>70</sup> Orduña apareció en el elenco de la compañía López Alarcón (*ABC*, Madrid, 23 de diciembre de 1926), que debutaba al día siguiente en el teatro Infanta Beatriz con la obra *Girasol*, de Daniel Zegrí. El rotundo fracaso de público, debido en parte al estreno en plena Navidad, hizo desaparecer la obra de la cartelera inmediatamente, y nada más se volvió a saber de esta compañía, probablemente disuelta en ese momento.

«Un momento de verdadera emoción fue el provocado por el actor Sr. Orduña, después de recitar una bella composición de Goy de Silva, dirigida a la Reina, como capitana de la Cruz Roja española. El Sr. Orduña, al terminar de leer, lanzó un ¡viva la Reina!, unánimemente contestado. Entonces, todo el mundo se puso en pie, y la ovación ensordecedora brotó espontánea. Doña Victoria saludó, visiblemente emocionada»<sup>71</sup>.

Ese año también recitó poesías en el Teatro de la Zarzuela como complemento a la película *La Bejarana*<sup>72</sup>; en una función de gala con motivo de la entrega de medallas por Primo de Rivera a los aviadores del vuelo España-Argentina, donde recitó *¡Salve, España!* de Goy de Silva<sup>73</sup>; en el Teatro de la Comedia, a beneficio de la Escuela Católica Maurista de Tetuán de las Victorias<sup>74</sup>; y en la Escuela de Ingenieros de su padre para acompañar una disertación de Tomás García Diego sobre Rubén Darío, donde «ante los calurosos e insistentes aplausos, el Sr. Orduña declamó después, magistralmente, *La marcha triunfal*, que fue acogida con una gran ovación»<sup>75</sup>. No hay registros sonoros que nos permitan saber cómo eran estas actuaciones poéticas, pero podemos hacernos una idea de cómo interpretó *La marcha triunfal* porque años después recitó el

---

<sup>71</sup> ABC, Madrid, 17 de marzo de 1926. No era la primera vez que Orduña recitaba ante la Familia Real. Lo había hecho el 21 de febrero de 1922 ante la Reina Victoria y los Infantes Isabel y Fernando, en otra función a beneficio de la Cruz Roja en el Teatro de la Comedia, donde leyó una *Bienvenida* del poeta Cavestany (*La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de febrero de 1922).

<sup>72</sup> ABC, Madrid, 29 de marzo de 1926.

<sup>73</sup> *La Época*, Madrid, 11 de octubre de 1926; y *El Imparcial*, Madrid, 12 de octubre de 1926.

<sup>74</sup> ABC, Madrid, 28 de mayo de 1926.

<sup>75</sup> ABC, Madrid, 8 de octubre de 1926. También declamó *La salutación del optimista* del propio Rubén Darío (*La Voz*, Madrid, 7 de octubre de 1926).

mismo poema en el cortometraje *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo y Juan de Orduña, 1939).

Probablemente la razón de su alejamiento de los escenarios, excepto en puntuales actos como los señalados, fue el inusitado éxito que había obtenido la película *Boy* (Benito Perojo, 1925) que él protagonizaba y que le procuró una fama desconocida hasta entonces para un actor del cine español. Era inevitable que los realizadores cinematográficos se lo disputaran y le mantuvieran ocupado fuera del teatro. Entre 1926 y mediados de 1927 rodó sucesivamente *Pilar Guerra* (José Buchs, 1926), *Los vencedores de la muerte* (Antonio Calvache, 1927), *Rocío D'Albaicín* (Mario Roncoroni, 1927), *Una aventura de cine* (dirigida por él mismo en 1927) y *Estudiantes y modistillas* (Juan Antonio Cabero, 1927), convirtiéndole en el principal galán cinematográfico de nuestro cine. Sin embargo, eso no le llevó a abandonar definitivamente el teatro, ni mucho menos. Según el diario *La Nación*, Orduña sentía nostalgia de los escenarios<sup>76</sup> y por eso, gracias a la popularidad adquirida en el cine, volvió en octubre de 1927 con su propia e insólita compañía llamada Cinema-Teatro.

### **3.2. La compañía Cinema-Teatro (1927-1928)**

A la altura de 1927, intelectuales y críticos teatrales hacían hincapié en la crisis del teatro desde un punto de vista artístico, evidente si se comparaba con el buen momento de otras manifestaciones culturales (poesía, novela, música), más próximas a las corrientes modernas frente a un teatro anquilosado en viejas fórmulas. En palabras de Dougherty: «La dramaturgia caduca se mantenía en las tablas, y a medida que

---

<sup>76</sup> *La Nación*, Madrid, 7 de julio de 1927.

se aplazaba la llegada de un renovador, capaz de suplantar a Benavente como éste había superado a Echegaray, la conciencia de crisis se agudizaba, llegando a su apogeo en el lustro de 1925 a 1930»<sup>77</sup>. Entre las causas de esa crisis estaba la creciente preferencia del público por el cine, que era cinco veces más barato que el teatro. Pero aun dejando aparte el aspecto económico, era patente que el teatro no igualaba al cine en lo que más atraía a la gente, su dinamismo. A la escena «le faltaban los constantes cambios de perspectiva, los veloces desplazamientos de lugar, y la expectativa de acciones puras, sin interrumpir»<sup>78</sup>. El teatro era heredero de una época más sosegada y, por tanto, tenía un ritmo más lento que el cine, nacido en una época más vertiginosa. La salvación del teatro, pensaban algunos intelectuales como Azorín o Valle-Inclán, estaba en imitar ese dinamismo con recursos visuales que aminoraran el peso de la palabra, es decir, en fusionar elementos literarios propios del teatro con recursos visuales propios del cine.

La compañía de Juan de Orduña, Cinema-Teatro, puso en práctica estos razonamientos. No era la primera compañía que lo intentaba, pero sí la que llegó más lejos en la pretensión de fusionar ambos medios. En años anteriores había surgido la «película hablada», un inusual tipo de obra teatral que pretendían introducir el ritmo cinematográfico en la representación teatral mediante efectos sorpresivos, frecuentes cambios de escenario y una acción vertiginosa, si bien los resultados efectivos, según Jorge Urrutia, no dieron «más de sí que otros cientos de comedias ínfimas»<sup>79</sup>. En el caso de Cinema-

---

<sup>77</sup> DOUGHERTY, Dru, «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pág. 93.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pág. 120.

<sup>79</sup> URRUTIA, Jorge, «La inquietud filmica», en DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca, *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*,



Teatro no sólo se trataba de imprimir ese dinamismo; sino también de prolongar el éxito de ciertas películas mudas dándoles voz en el escenario. Y para que el reclamo publicitario fuera completo, se presentaban con el atractivo de que los artistas principales fueran los mismos que habían realizado las películas: Juan de Orduña y Felipe Fernansuar. En el caso de Orduña repetiría su papel en las películas *Boy*, *Pilar Guerra y Estudiantes y modistillas*; y en el caso de Fernansuar, *Nobleza baturra* (Juan Vila Vilamala, 1925) y también *Estudiantes y modistillas*.

Aunque ambos figuraban en primer término como estrellas principales, parece ser que detrás de la operación se encontraba el crítico y director de cine Sabino A. Micón, que buscaba desde el puesto de director escénico<sup>80</sup>, y tras el polémico tropiezo de *¡Es mi hombre!* (Carlos Fernández Cuenca, 1927), otro modo de dar salida a sus inquietudes renovadoras. Como ha explicado Luis Fernández Colorado al albur de la controversia suscitada por dicha película<sup>81</sup>, había un debate en el mundo cinematográfico entre la tradicional concepción teatral del cine, representada por gran parte del mundo literario, y las modernas iniciativas de algunos cineastas como Micón, que pretendían desprenderse de la losa literaria y dar autonomía a las imágenes. En definitiva, se encontraban con un dilema similar al que hemos visto respecto al teatro: evitar que el peso de la parte literaria sofocara el dinamismo del espectáculo.

En este contexto hay que entender la importancia de la compañía Cinema-Teatro, que pretendió dar solución a este debate en el campo teatral con una fusión que incluía el uso de

---

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992, pág. 45.

<sup>80</sup> *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de diciembre de 1927.

<sup>81</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «La escritura silente», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero 2002, n° 40 (febrero 2002), pág. 15-25.

proyecciones cinematográficas en la función. Enrique Rambal, pionero del género «película hablada» que antes mencionábamos, también había introducido proyecciones cinematográficas en sus espectáculos, pero con escaso éxito crítico. De hecho, las proyecciones cinematográficas durante las representaciones teatrales no eran una novedad. En la temprana fecha de 1897 se habían incluido en el Teatro Apolo para la revista *Fotografías Animadas*<sup>82</sup>, aunque sin más pretensión que añadir un complemento nuevo que atrajera al público, al igual que hacían otros teatros al incluir el cinematógrafo como fin de fiesta. Más adelante, hacia 1913, cuando el cinematógrafo ya se había consolidado como un rival peligroso, fueron pocos los teatros que no incluyeron proyecciones fílmicas para intentar mantener a su clientela<sup>83</sup>.

Más interesante es el uso que se dio al cinematógrafo como recurso escénico incardinado en la propia acción de la obra. Mendez-Leite recordaba un temprano ejemplo de 1905 en el Teatro Eslava, la humorada lírica *El amigo del alma*, de Francisco de Torres y Carlos Cruselles, a la que consideraba la primera colaboración del cine español con el teatro<sup>84</sup>. En dicha obra un personaje descubre en un cine la infidelidad de su pareja porque en las imágenes proyectadas ella aparece con su amante en la playa de San Sebastián. Aunque era un recurso nuevo para el público madrileño, parece ser que estaba plagiado de un autor francés:

«Este recurso escénico del cinematógrafo, que obliga a bajar al público y ocupar las primeras filas de butacas a Loreto Prado y a Chicote para

---

<sup>82</sup> MARTÍNEZ, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española / Ministerio de Cultura, 1992, pág. 41.

<sup>83</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pág. 29.

<sup>84</sup> MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 63-64.

presenciar la sesión, dando lugar a escenas muy movidas, fue por completo del agrado del público, reconociendo su buen gusto y originalidad.

»Lo malo es que tal novedad no puede atribuirse al ingenio de los autores del libro, señores Crouselles y Torre (sic), porque, según afirman personas bien informadas, el recurso de emplear el cinematógrafo para descubrir intimidades amorosas se le ha ocurrido ya a un autor francés, que en esta ocasión ha sido “fusilado”, y como el resto de la obra se ve a las claras que no son más que escenas postizas para llegar hasta lo de la cinta, claro está que hay que poner muy poco o casi nada en el haber de los Sres. Crouselles y Torre (sic)»<sup>85</sup>.

También merece destacarse el uso que se hizo del cinematógrafo en el Teatro Cervantes, en 1914, al estrenarse dos juguetes cómicos de Muñoz Seca, *Trampa y cartón* y *El modelo de virtudes*, que incluían una parte fílmica para romper las limitaciones espaciales del escenario y dar a la representación un mayor dinamismo. Por ejemplo, en la primera obra se proyectaban imágenes de la travesía de un barco cuando la acción pasaba de España a América<sup>86</sup>. En cualquier caso, son experiencias puntuales que no tenían continuidad en un mismo teatro o formación. Lo que sí fue más habitual es la presentación de las compañías con un cortometraje antes de la función, como fue el caso en 1916 de la de Ernesto Vilches en el Teatro Infanta Isabel<sup>87</sup>. El propio Orduña haría uso del cine a

---

<sup>85</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 17 de noviembre de 1905.

<sup>86</sup> MARTÍNEZ, Josefina. *Op. cit.*, pág. 65.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pág. 69.

modo de tráiler para anunciar el próximo debut de su compañía en el local donde se proyectaba<sup>88</sup>.

Cinema-Teatro, al contrario que los ejemplos citados, pretendía usar este nuevo recurso de modo más meditado y coherente, pero las fuentes de que disponemos no nos permiten descubrir en detalle el uso que hicieron de esta herramienta. El propio Sabino Micón explicaba sus intenciones antes de las funciones a modo de conferencia, pero mucho me temo que esas palabras que nos sacarían de dudas se hayan perdido para siempre. Sí nos han llegado unas declaraciones del propio Fernansuar, pero tampoco logran disipar del todo nuestras dudas:

»Hemos pensado en un teatro cinematográficamente entendido. Algo que será más de posse (sic) que de elocuencia. El detalle, ese detalle que saca a la vista pública la máquina fotográfica, y que en cambio se sofoca y pierde muchas veces en el teatro por la expresión hablada, es lo que queremos cultivar. Esto será hasta un poco estimulativo (sic) para el público, que en el teatro dejaba el oído a disposición de la comedia, en tanto la vista se iba en viaje descubridor de bellezas o simplemente conocimientos de las localidades. Habrá que dar todo el espacio de tiempo que requiere al detalle, y así, cuando una actriz o actor vaya a mirarse al espejo y se arregle su tocado ante

---

<sup>88</sup> El tráiler se conserva en Filmoteca Española. Por las obras y el elenco que aparecen podemos fecharlo entre noviembre de 1930 y marzo de 1931, fechas en las que desplegó su labor la compañía de comedias de Juan de Orduña que incluía ese repertorio.

él, lo hará con toda la premiosidad y minuciosidad que a esta acción dedicamos en nuestra vida»<sup>89</sup>.

Estas palabras parecen ir por el camino ya apuntado de renunciar a la parte más literaria («elocuencia») a favor de lo visual («posse»), pero no aclara el procedimiento concreto. Quizá está hablando de introducir el primer plano en el escenario, pero no sabemos cómo. A través de los textos teatrales que nos han llegado (*Boy*, *Nobleza baturra*) sólo podemos comprobar que se introdujeron diálogos nuevos a las películas, y que la acción se reducía mediante elipsis a lo adecuado para el tempo y espacio escénico, pero no hay acotaciones que indiquen nada distinto a una representación tradicional. Sólo en *Nobleza baturra* se introducía para separar algunos cuadros un telón negro con letras blancas para simular rótulos cinematográficos, pero esto no afectaba a la estructura y escenografía de la obra en su conjunto. Un cronista de *La Voz de Cantabria*, decepcionado ante la «película escenificada» *Boy* que acababa de ver, nos da la idea de que Cinema-Teatro fue un experimento fallido:

«...se trata tan sólo de buscar la rapidez y la extensión de la acción trasladándola a lugares muy diversos en momentos separados unos de otros por meses o por años y multiplicando los cuadros cuanto sea preciso para que todo pase en escena, a la vista del público, como en las películas»<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, «La Compañía “Cinema-Teatro”, de Juan de Orduña y Felipe Fernansuar», en *Popular Film*, Barcelona, 18 de agosto de 1927, n° 55.

<sup>90</sup> *La Voz de Cantabria*, Santander, 19 de octubre de 1927.

Muchas otras crónicas locales de la gira teatral de Cinema-Teatro nos confirman la impresión general de que fueron mayores las intenciones que los logros, y que paulatinamente se introdujeron en el repertorio obras que nada tenían que ver con el cine para atraer público a la sala con el reclamo de autores famosos como los hermanos Álvarez Quintero o Arniches. Quizás todo fuera un problema logístico ante la imposibilidad de poner en práctica el sistema de proyecciones en escena en teatros de provincias no preparados para ello. De hecho, hay que esperar al estreno de *Boy* en Barcelona, cuando Orduña ya se ha separado de Cinema-Teatro, para encontrar una crónica en *La Vanguardia* en la que se haga referencia a este procedimiento:

«Consiste esta innovación en proyectar sobre la pantalla varias escenas de verdadero atractivo e importancia que no figuran en la comedia por la imposibilidad de realizarlas en un escenario, que no puede ofrecer las anchas perspectivas de la pantalla. Estas escenas, que son esenciales en la obra porque redondean y aumentan el interés de la acción, son las que proyectarán en las sucesivas representaciones de *Boy*»<sup>91</sup>.

Por otro lado, a los cronistas les interesaba más la estrategia comercial de la iniciativa que su potencial innovador, pues la viabilidad del asunto descansaba en la atracción que el público pudiera sentir por volver a ver los mismos argumentos con sus actores protagonistas en escena. Para Fernansuar y Orduña, cuyas respectivas carreras se iniciaron en la escena pero habían obtenido el éxito en el cine, Cinema-Teatro

---

<sup>91</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de mayo de 1928.

significó volver a sus orígenes para intentar prolongar en el escenario la fama adquirida en la pantalla. La afluencia de público atraído por la curiosidad parece ser que no fue poca, según confirmaba en una entrevista Joaquín Dicenta (hijo), autor de *Nobleza baturra*<sup>92</sup>, pero eso no les garantizó poder estrenar en Madrid.

La compañía inició su labor con una gira por provincias con vistas a lograr el perfecto acoplamiento de sus integrantes antes de acudir a plazas mayores<sup>93</sup>. La presentación fue el 4 de octubre en Zamora<sup>94</sup>, y quedó huella en la prensa de su paso, en orden cronológico, por Salamanca, Santander, Valladolid, Bilbao, Logroño, Zaragoza, Huesca, Burgos, Pontevedra, Lugo y La Coruña, alternando notables éxitos y algunos fracasos. La gira se prolongó hasta mediados de marzo de 1928, sin poder cumplirse el deseo de estrenar en Madrid el Sábado de Gloria.

El repertorio de Cinema-Teatro alternaba adaptaciones de películas y obras originalmente teatrales que habían tenido éxito en su versión fílmica, con obras directamente escritas para la compañía con un argumento relacionado con el cine, e

---

<sup>92</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, «*Nobleza baturra*, de Joaquín Dicenta, que se estrena esta noche en Maravillas, es un melodrama popular del Aragón más típico», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 de noviembre de 1929.

<sup>93</sup> Aparte de Orduña y Fernansuar, el elenco estaba formado inicialmente por Teresa Fárvaro, Rosa Luisa Gorostegui, Almudena Ayala, Enriqueta Fárvaro, Mercedes L. Maeso, Carmen Caballero, Lily Rollinson, Carmen Medina, Luisa Jerez, María Luisa Terán, Fernando Montenegro, Constante Viñas, Miguel de Llano, Delfín Jerez, Faustino Cornejo, José Burañes, José Argüelles y José Ruste (*El Imparcial*, Madrid, 6 y 29 de septiembre de 1927). Sin embargo, fueron frecuentes las altas y bajas durante la gira. En su paso por Salamanca aparecen también Pilar Casteig, María Cuevas, Elena D'Algy, Carmen Fárvaro, Lina Moreno, Ana de Siria, Alfredo Corcuera, Arturo Marín, Manuel Pidal, Carlos Verger y Luis Infiesta (*El Adelanto*, Salamanca, 7 de octubre de 1927).

<sup>94</sup> El artículo de Suárez Guillén en *Popular Film* ya mencionado anunciaba el debut de la compañía el 18 de septiembre en el Teatro Pereda de Santander, pero la presentación en este local no se produjo hasta el 18 de octubre, después de pasar por Zamora y Salamanca.

incluso, con alguna obra teatral sin ninguna relación con el propósito de la compañía. Resumiendo, las obras de la compañía se pueden clasificar del siguiente modo:

- 1) Películas escenificadas; es decir, adaptaciones teatrales de películas:
  - *Nobleza baturra* (1925), película de Juan Vila Vilamala protagonizada por Felipe Fernansuar, teatralizada por el mismo autor del guión de la película, Joaquín Dicenta (hijo).
  - *El negro que tenía el alma blanca* (1927), película de Benito Perojo teatralizada por Federico Oliver.
  - *Boy* (1925), película de Benito Perojo protagonizada por Juan de Orduña, teatralizada por Manuel Linares Rivas.
  - *Pilar Guerra* (1926), película de José Buchs protagonizada por Juan de Orduña, teatralizada por el autor de la novela original, Guillermo Díaz-Caneja.
  - *Por un milagro de amor* (1926), película de Luis R. Alonso teatralizada por el autor de la novela original Leopoldo López Súa.
  - *Sortilegio* (1927), película de Agustín Figueroa teatralizada por él mismo.
  - *Raza de hidalgos* (1927), película de Tony D'Algy teatralizada por el autor de la novela original Enrique Suárez de Deza.
  
- 2) Obras teatrales ya existentes que habían sido adaptadas al cine, y que ahora se presentaban reformadas:



- *Estudiantes y modistillas*, original de Antonio Casero, filmada por Juan Antonio Cabero en 1927<sup>95</sup>, y protagonizada por Juan de Orduña y Felipe Fernansuar.
- *El niño de las monjas*, original de Juan López Núñez basada en su novela, filmada por José Calvache en 1925.

### 3) Obras teatrales de asunto cinematográfico:

- *Los peliculeros*, de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño<sup>96</sup>, sainete de ambiente sevillano: «obra en la que se pinta el ambiente de los estudios cinematográficos, con vis cómica y algunos toques sentimentales»<sup>97</sup>, con el trasfondo del rodaje de una película norteamericana en Sevilla<sup>98</sup>.
- *Estrellas de la pantalla o allá películas*, de Carlos Primelles, cuya premisa principal era esta: «...un joven enamorado que para entrar libremente en casa de su novia discurre el fingirse peliculero, ya que el padre de la muchacha es terreno abonado para convertirse en empresario de filmes»<sup>99</sup>.
- *Cinema*, de Luis de Vargas, comedia sobre «una señorita novelera y millonaria que se enamora de un famoso artista cinematográfico (...) y que se quiebra y descaece ante la realidad vulgar y cotidiana que el matrimonio y la vida en común pone de

---

<sup>95</sup> Fue estrenada posteriormente en el Teatro Maravillas de Madrid el 7 de noviembre de 1929 por la Compañía de Fernansuar, ya separado de Orduña.

<sup>96</sup> No confundir con *Los peliculeros*, de Santiago Vinardell, que precisamente pertenecía al género «película hablada» al que nos hemos referido anteriormente.

<sup>97</sup> *La Voz de Cantabria*, Santander, 20 de octubre de 1927.

<sup>98</sup> *La Región*, Santander, 21 de octubre de 1927.

<sup>99</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de noviembre de 1929.

manifiesto»<sup>100</sup>. En el diario *Las Circunstancias* lo subtitulaban *Vida íntima de los artistas de cine*<sup>101</sup>.

- *Cinema-teatro*, «apropósito con apuntes de revista, de Sabino A. Micón, música del maestro Manuel Blanco»<sup>102</sup>.
- 4) Obras teatrales sin relación con el cine:
- *Las canas de Don Juan*, de Ignacio Luca de Tena, sin duda incluida en el repertorio por ser el mayor éxito teatral de Juan de Orduña.
  - *La cuestión es pasar el rato*, de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada previamente en el Principal de Valencia el 9 de junio de 1927, y en el Infanta Isabel el 7 de octubre del mismo año, por otras compañías. Fue autorizada a Cinema-Teatro desde octubre de 1927.
  - *El señor Adrián el primo, o qué malo es ser bueno*, comedia de Carlos Arniches, incorporada al repertorio después de estrenarse el 21 de diciembre de 1927 por la compañía del Teatro de la Comedia de Madrid.
  - *Me casó mi madre o las veleidades de Elena*, juguete cómico de Carlos Arniches, incorporado al repertorio después de estrenarse el 18 de noviembre de 1927 por la compañía del Teatro Infanta Isabel.
  - *Tu honor y el mío*, de Sabino Micón y Francisco García de Cáceres. Obra de la que sólo conocemos el título.

Muchas de estas obras son hoy muy difíciles de encontrar ya que tuvieron escasa difusión o no llegaron a ser

---

<sup>100</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 17 de mayo de 1923.

<sup>101</sup> *Las Circunstancias*, Madrid, 5 de junio de 1928.

<sup>102</sup> *El Imparcial*, Madrid, 21 de septiembre de 1927.

editadas, pero la lectura de una de ellas, la adaptación de *Boy*, nos puede servir de ejemplo para valorar la peculiaridad de Cinema-Teatro.

La obra, en cuatro actos, realizaba una importante condensación de las acciones del film<sup>103</sup>. Sólo quedaba el esqueleto de la trama original, y para que esta no perdiera su interés sólo sobrevivían los elementos más folletinescos. Los personajes quedaban desdibujados, eran apenas comprensibles sus motivaciones, carecían de psicología alguna y sus diálogos sustituían totalmente a la puesta en escena de los acontecimientos. Incluso la resolución de la historia se despachaba con un sucinto diálogo que relataba lo sucedido sin atisbo de clímax final. Estas deficiencias eran patentes para José Alsina a raíz de una representación posterior: «...la experiencia escénica del señor Linares Rivas no conseguía ofrecernos (...) lo que esperábamos de él. Había echado audazmente por la calle de en medio; mas al borrar ambiente y caracteres y no acertar siquiera en la gradación del interés melodramático se encontró sin la posible comedia»<sup>104</sup>.

Pese a todo parece que la obra gustó al público y el nombre de Orduña volvió a sonar por un breve tiempo. Así lo expresaba el cronista Ricardo, con motivo del paso de Cinema-Teatro por Zamora:

«...(la comedia) no desmerece en nada llevada a la escena, *Boy* el protagonista es el mismo de la novela, el guardia marina alegre y trasto, pero siempre incapaz de una bajeza y Juan de Orduña, el

---

<sup>103</sup> A su vez la película ya había hecho lo propio respecto a la novela, como veremos en el capítulo correspondiente al largometraje.

<sup>104</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de enero de 1929.

actor de la naturalidad y de la elegancia, lo encarnó de forma tan justa que no habrá quien lo supere»<sup>105</sup>.

Otro comentario sobre la obra incidía en el problema de fondo en este tipo de adaptaciones y explicaría convincentemente su fracaso:

«...el elogio al traductor consiste en la diferencia que hay sobre una película adaptada al teatro y una obra teatral adaptada al cinematógrafo. En ésta siempre saldrá ganando el público de cine al que se le da mayor sensación de escenas, más espectáculo, sobre el mismo fondo emocional; en cambio al público que se le da en el teatro la adaptación de una película se le restan escenas y movilidad espectacular, y, por tanto, lo que podía ser salvado por ello queda al descubierto, y el adaptador ha de desarrollar un esfuerzo de creación propia, dentro de las normas que el respeto, la consideración y el recuerdo forjan sobre el primer ocurrente del asunto»<sup>106</sup>.

No sabemos si la escasa repercusión –pese a la buena acogida de público en provincias–, del experimento de Cinema-Teatro motivó que la relación Fernansuar-Orduña durara menos de un año, pero lo cierto es que en abril de 1928 cada uno formó su propia compañía por separado, y que en ambas se montaron durante un tiempo escenificaciones de películas.

---

<sup>105</sup> *El Correo de Zamora*, Zamora, 6 de octubre de 1927.

<sup>106</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de diciembre de 1928.

La de Fernansuar siguió llamándose Cinema-Teatro<sup>107</sup>, pasó a ser dirigida por el actor Fernando Porredón en vez de Sabino Micón<sup>108</sup>, y logró presentarse en el Teatro Maravillas de Madrid, donde Fernansuar llegó a interpretar el papel que le correspondía a Orduña en *Estudiantes y modistillas*<sup>109</sup>.

### 3.3. Vicisitudes de un galán de teatro (1928-1936)

Juan de Orduña debutó el 9 de mayo de 1928 en el Teatro Eldorado de Barcelona con una nueva compañía formada en gran parte por actores provenientes de Cinema-Teatro<sup>110</sup>. Lo hizo con su obra talismán, *Boy*, y en los siguientes días su repertorio incluyó las habituales obras de Cinema-Teatro *Nobleza baturra*, *Cinema* y *Estudiantes y modistillas*, esta última «con escenas intercaladas de la película de igual título», según decía una publicidad en *La Vanguardia*<sup>111</sup>. Fue una de las pocas ocasiones en que se hizo referencia a la combinación de cine y teatro, pero no hemos encontrado comentarios más específicos que los señalados al hablar de Cinema-Teatro. De las demás obras ni siquiera se dijo que se utilizaran imágenes cinematográficas, sólo se resaltaron los realistas decorados del Pilar de Zaragoza en *Nobleza baturra*<sup>112</sup>, por lo que suponemos que no se utilizaron. Lo que sí acompañó a esta obra fue una

---

<sup>107</sup> Añadió al repertorio la adaptación de la película *El dos de mayo* (1927), de José Busch, adaptada por Carlos Primelles y estrenada en el teatro Pavón el 7 de septiembre de 1928.

<sup>108</sup> *ABC*, Madrid, 8 de septiembre de 1928.

<sup>109</sup> *ABC* y *El Debate*, Madrid, 8 de noviembre de 1929.

<sup>110</sup> Estaba integrada por Almodena Ayala, Juana Cáceres, María Luisa Escobar, Enriqueta Fárvaro, Teresa Fárvaro, Luisa Jerez, Asunción Mateos, Julia Roca, Lily Rollinson, Concha Soto, José Burañes, José Comellas, Delfín Jerez, Octavio Luzart, Miguel del Llano, José Nieto, Arturo Romero, Miguel Santibáñez y Julio Velayos.

<sup>111</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de mayo de 1928.

<sup>112</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de mayo de 1928.

rondalla de guitarras y bandurrias y los cantadores maños de jotas Amalía Alegría y Antonio San Agustín<sup>113</sup>. La compañía tuvo buena acogida entre el público pero se disolvió tras terminar sus actuaciones en Barcelona el 27 de mayo y recalar tres días en el Teatro Bartrina de Reus entre el 1 y el 3 de junio. En esta localidad se despidieron con un fin de fiesta que incluía tangos y canciones argentinas por parte de Rafael Nieto y el recitado de poesías de Orduña, entre otras de *La marcha triunfal*<sup>114</sup>.

Aunque en ese momento se habló de la posibilidad de que Orduña formara compañía con Isabel Faure<sup>115</sup>, en realidad no volvió a los escenarios hasta octubre de 1928, cuando se incorporó a la compañía titular del Teatro Infanta Isabel, dirigida por Arturo Serrano<sup>116</sup>. Comenzaron las representaciones el 3 de octubre con *Lola y Lolo*, de Fernández del Villar, pero Orduña no hizo su presentación al público hasta el 30 de octubre en la obra *El último Lord*, de Ugo Fanela. Interpretaba al Príncipe Cristino, un segundo galán joven que sólo hablaba en el último acto, pero estaba «acertado en la escena más comprometida» según el *Heraldo de Madrid*<sup>117</sup>. En el siguiente estreno (30 de noviembre de 1928), *Cuento de hadas*, de Honorio Maura, le cayó en suerte un papel más destacado de galán cómico, el Marqués de Hinares, pero no lo suficiente para ser objeto de atención de los críticos. Sólo cabe destacar de esta obra que Orduña compartió escenario con José Isbert, al que posteriormente dirigirá en la adaptación cinematográfica que

---

<sup>113</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de mayo de 1928.

<sup>114</sup> *Las Circunstancias*, Madrid, 3 de junio de 1928.

<sup>115</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de mayo de 1928.

<sup>116</sup> La compañía estaba formada por María Bru, Concha Castañeda, María Francés, Isabel Garcés, María Maldonado, Eloísa Muro, Carmen Pradillo, Conchita Ruiz, Adela Santaularia, Angelina Villar, Pedro F. Cuenca, Faustino Cornejo, Pedro González, José Isbert, Miguel Ligeró, Eduardo Olavide, Juan de Orduña, Alberto Romea, Antonio Suárez y Pedro Valdivieso.

<sup>117</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 31 de octubre de 1928.

de la misma obra realizaría en 1944 con el título de *Ella, él y sus millones*.

De nuevo Orduña se veía abocado a interpretar papeles pequeños como los que hacía antes de triunfar en las pantallas. Mientras en el cine seguía siendo protagonista en el film *Las estrellas* (Luis R. Alonso, 1928), que rueda en noviembre, en el teatro sólo vuelve al primer plano gracias a *Boy* precisamente, como si no pudiera despegarse del papel que le diera la fama. Con la representación de esta obra en el Infanta Isabel fue de nuevo objeto de atención: «Orduña ha llevado con buen éxito a la comedia, la nerviosa, alegre y rápida interpretación cinematográfica que del protagonista hizo en la película, que tanto ha difundido con su gran expansión esta novela del padre Coloma»<sup>118</sup>. Sin embargo, por primera vez constatamos críticas francamente desfavorables a su actuación. Enrique de Mesa, crítico de *El Imparcial*, decía:

«...gustado intérprete en la película del personaje Boy, no parece que gana mucho con haber perdido la mudez cinematográfica. Su dicción tiene un dejillo recalcado y no muy gustoso. Y en cuanto a la composición del tipo, notábase a las claras -sobre todo en el dúo con D. Antonio Suárez- que era un aficionado, trabajando por deleite propio entre profesionales una buena tarde de Pascuas. Prodigó los abrazos y escaseó hasta la tacañería la expresión»<sup>119</sup>.

Tampoco es del agrado de Díez Canedo en *El Sol*, cuyo comentario sirve de resumen de lo que había sido su carrera hasta ahora:

---

<sup>118</sup> ABC, Madrid, 28 de diciembre de 1928.

<sup>119</sup> *El Imparcial*, Madrid, 28 de diciembre de 1928.

«El arreglo de *Boy* es un pretexto para que se luzca como actor el Sr. Orduña, harto insignificante hasta aquí en los papeles que se le habían repartido, en los que nunca consiguió igualar el tono justo con que le oímos decir, años atrás, en otro teatro, una escena de *Las canas de Don Juan*. Ahora tampoco, y por una razón bien clara. Tiene el señor Orduña, en su abono, prestancia y juventud; pero es un actor no de tono, sino de tonillo. Le iba mejor el arte mudo»<sup>120</sup>.

*Boy* se representó poco más de una semana, por lo que Orduña volvió en seguida al segundo plano. Interpretó a continuación otro galán joven, el papel de Jorge en el estreno de *El alfiler* (16 de enero de 1929), de Pedro Muñoz Seca, uno de los grandes éxitos del autor. Representada durante tres meses, al parecer fue la última labor de Orduña en esta compañía.

Según el diario *El Imparcial*, Orduña y Fernansuar se habían reconciliado y se proponían formar otra vez Cinema-Teatro<sup>121</sup>, pero finalmente, tras rodar en junio la película *El rey que rabió* (José Buchs, 1929), se incorporó brevemente a la compañía de Paco Alarcón y María Cañete para actuar en el Teatro Lara. Sólo estrenaron dos obras. Una de ellas, *Vidas rotas* (27 de junio de 1929), de Frías y Villamil, fue muy mal recibida y sólo se escenificó durante cuatro días; la otra, *Trece onzas de oro* (15 de junio), obtuvo mejor acogida<sup>122</sup>. Estaba escrita por dos actores de esa misma compañía, el matrimonio formado por

---

<sup>120</sup> *El Sol*, Madrid, 28 de diciembre de 1928.

<sup>121</sup> *El Imparcial*, Madrid, 10 de abril de 1929.

<sup>122</sup> La obra había sido estrenada previamente en el teatro Campoamor de Oviedo por la compañía Simó-Raso (ROBLES, Margarita, *Mis ochenta y ocho añitos*, Madrid, Agesa, 1982, pág. 124). Como veremos más adelante al hablar de *El misterio de la Puerta del Sol*, esta obra sirvió de base para un cortometraje sonoro protagonizado por Orduña y María Cañete.



Gonzalo Delgrás y Margarita Robles, con los que Orduña se unió para formar una nueva compañía.

La compañía Margarita Robles-Juan de Orduña, de cuyas funciones de director se encargó Gonzalo Delgrás, debutó en el Teatro Lara el 14 de septiembre de 1929, para sustituir a la compañía titular<sup>123</sup>, con la obra *La loba*, de Ceferino R. AVECILLA y Manuel Merino. Dado el protagonismo femenino de la obra, fue Margarita Robles la que destacó por encima de los demás actores en las crónicas. Orduña gustó a unos y disgustó a otros, pero en general pasó desapercibido. El 25 de septiembre estrenaron *Tararí*, de Valentín Andrés, con tal éxito que la seguirán representando en la Zarzuela hasta el 21 de octubre de 1929, tras haberse despedido del Teatro Lara el 8 de octubre. En dicha despedida, ante la presencia del Infante Don Jaime<sup>124</sup>, la representaron junto al entremés del propio Gonzalo Delgrás *¡Et in pulverem, reverteris!*, donde Orduña volvió a recibir tímidos elogios y leves censuras: «...demasiado lacrimoso y amanerado en su dolor masculino»<sup>125</sup>. Cuando el 18 de noviembre volvieron a presentar *Tararí* en el Teatro Alkázar, Orduña había dejado la compañía y pasado a la cabeza de cartel Gonzalo Delgrás, aunque la compañía mantuvo el nombre Robles-Orduña en varios estrenos posteriores<sup>126</sup>. Quizá la ausencia de Orduña se debiera a su participación en el rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) comenzada ese mes de octubre.

En enero de 1930 Orduña puso en pie otra compañía que esta vez encabezaba él en solitario en el cartel<sup>127</sup>, y con la quería

---

<sup>123</sup> ABC, Madrid, 15 de septiembre de 1929.

<sup>124</sup> La Voz, Madrid, 10 de octubre de 1929.

<sup>125</sup> La Correspondencia Militar, Madrid, 9 de octubre de 1929.

<sup>126</sup> Así consta en el catálogo de Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

explotar las comedias cuyos papeles de galán joven había representado, según sus propias declaraciones, ante la imposibilidad de montar las obras poéticas que él prefería debido al escaso tirón popular de estas<sup>128</sup>. Inició su andadura en el Teatro Casino de Guadalajara, sólo con dos actuaciones los días 5 y 6 de enero, con sus habituales *Boy* y *Estudiantes y modistillas*. El público tributó a Orduña «estruendosas ovaciones, que se repitieron intensificadas, tal vez, al recitar varias composiciones de los más celebrados poetas»<sup>129</sup>. Esta buena acogida posibilitó que Orduña volviera al mismo teatro poco después, con algunos cambios en el elenco<sup>130</sup>. Primero, el 30 de enero, para acompañar la proyección de su película *Una aventura de cine* con un recital de poesías. Y el 2 de febrero con la obra *Para ti es el mundo*, de Arniches. También representaron *La secretaria*, de Agustín de Figueroa, y *¡Pégame, Luciano!*, de Muñoz Seca, antes de que en marzo decidiera fusionarse con la compañía de Paco Fuentes-Társila Criado<sup>131</sup>, en la que ejercería de director el propio Francisco Fuentes.

La nueva compañía debutó en el mismo teatro de Guadalajara con *Mariquilla Terremoto*, de los hermanos Álvarez Quintero, y posteriormente, el 13 de abril, representaron *Manos de plata*, de Serrano Anguita, seguido de *A la luz de la luna*, entremés de los hermanos Álvarez Quintero, y como fin de

---

<sup>127</sup> Formaban parte de la compañía Gloria Martínez Sierra, Amelia Muñoz, Adela González, Isabel Alemany, Pilar Gómez Ferrer, Carmen Barquero, Amalia Larxé, Mimi Muñoz, Emilio Castillo, Enrique Quijano, Juan Córdoba, Ildefonso Cuadrado, Rodolfo del Campo, Antonio Vázquez, Joaquín Borgía y Pedro Alad.

<sup>128</sup> DE CAMPOAMOR FREIRE, Ramón, «Hablando con Juanito Orduña», en *Las Provincias*, Valencia, 11 de diciembre de 1929.

<sup>129</sup> *Flores y Abejas*, Guadalajara, 12 de enero de 1930.

<sup>130</sup> Ahora la compañía estaba formada por Amelia Muñoz, María Roig, Amalia Larxé, Lolita Arroyo, Mimi Muñoz, Erlinda Cisneros, Asunción Chavés, María Gutiérrez, León Lallave, José Bárcena, Leopoldo de Diego, Rodolfo del Campo, Leopoldo Enderiz y Antonio Cimbreros.

<sup>131</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 19 de marzo de 1930.

fiesta un recitado de poesías por parte de Orduña<sup>132</sup>. A finales de abril, la compañía ahora llamada Társila Criado-Orduña inició su gira por Andalucía<sup>133</sup>, llevando en el repertorio las dos obras mencionadas y, en honor a Orduña, *Nobleza baturra* y *Boy*. Pasaron por Linares, Jaén, Motril, Granada, Almería, Málaga, Larache (Marruecos) y acabaron en Córdoba entre el 23 de julio y el 10 de agosto.

Poco sabemos de las actuaciones de Orduña en este periodo, aparte de que solía acabar la representación con un recitado de poesías. El único papel del que nos ha quedado constancia es el de Quique en *Mariquilla Terremoto*, el galán principal, derrochador y borracho, que acaba regenerándose gracias a la protagonista, y en el que, según el *Diario Marroquí*, Orduña hizo una «soberbia interpretación»<sup>134</sup>.

Al acabar la gira por Andalucía la compañía se disgregó. Paco Fuentes y Társila Criado regresaron a la Compañía de Teatro Americano<sup>135</sup>, y Orduña, tras hacer gestiones para fusionarse con la compañía de Antonia Plana<sup>136</sup>, volvió el 26 de octubre de 1930 al Teatro Casino de Guadalajara con nuevos actores<sup>137</sup> dirigidos por él, y nuevas obras: *Las pobrecitas mujeres*, de Luis de Vargas; *Papá Gutiérrez* de Serrano Anguita; *El nido*

---

<sup>132</sup> *Flores y Abejas*, Guadalajara, 13 de abril de 1930.

<sup>133</sup> En el elenco estaban también María Alcalde, Carmen A. de los Ríos, Luz Carrillo de Albornoz, Ramón Abolafio, Pedro Abad y Pablo Muñiz (*Heraldo de Madrid*, Madrid, 17 y 26 de mayo de 1930).

<sup>134</sup> *Diario Marroquí*, Larache, 18 de julio de 1930.

<sup>135</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 21 de agosto de 1930.

<sup>136</sup> *El Imparcial*, Madrid, 28 de agosto de 1930.

<sup>137</sup> Felicidad Lázaro, Elena Montserrat, Teodora Moreno, Elia Romero, Araceli Sánchez-Imaz, Fernando La Riva, Antonio López, José Sepúlveda y el Sr. Prado (GONZÁLEZ-BLANCH, Paloma, *El teatro en Segovia (1918-1936)*, Madrid, Tesis Doctoral UNED, 2004, pág. 707). Sin embargo el elenco parece que sufría constantes bajas y altas según refleja la prensa de Guadalajara. Irene Pérez Indarte, Blanca Erbey, Gonzalo Delgrás (*Flores y Abejas*, Guadalajara, 2 de noviembre de 1930), Anita Díaz Plana y Constante Viñas (*Flores y Abejas*, Guadalajara 26 de octubre de 1930), también pasaron por la compañía.

*ajeno* de Jacinto Benavente; *La de los claveles dobles*, de Luis de Vargas; *El amante de madame Vidal*, de Louis Verneuil; *Juan sin tierra*, de Marcelino Domingo; y *Rey de Reyes*, de Carlos Rivord, aparte del imprescindible *Boy*. En la gira pasaron por Segovia, Zamora, Logroño y Cuenca, donde prorrogaron dos veces y Orduña destacó como el protagonista del vodevil *El amante de madame Vidal*<sup>138</sup>. El 24 de marzo de 1931 finalizó el periplo con el estreno en el Teatro Fuencarral de Madrid de *Rey de Reyes*, obra sobre la pasión y muerte de Jesucristo donde Orduña interpretó a Jesús y obtuvo buenas críticas. Las actuaciones se prolongaron hasta el 1 de abril.

La instauración de la República el 14 de abril de 1931 no supuso apenas cambios en la vida teatral madrileña. Los escenarios siguieron dominados por los dramas burgueses y las comedias castizas, sin que el afán renovador del nuevo Gobierno se transmitiera al teatro comercial. Las iniciativas teatrales impulsadas por el Ministerio de Instrucción Pública, como fueron el Teatro del Pueblo o La Barraca, buscaban crear un teatro de masas que acercara la cultura al pueblo y reflejara sus preocupaciones. Pero estas iniciativas estaban más bien dirigidas a la población rural y analfabeta. En ciudades como Madrid se intentó un teatro dirigido al proletario, practicado por grupos con anhelos revolucionarios, pero no pasaron de ser intentos minoritarios. Los empresarios de los grandes teatros eran conscientes de que el teatro social no atraía al público burgués, por lo que siguieron programando el convencional y conservador teatro de siempre, salvo honrosas excepciones como la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español.

Lo que sí hubo en los primeros momentos de la República fue una proliferación de iniciativas de inspiración republicana. No significa esto que fueran compañías y obras

---

<sup>138</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 3 de enero de 1931.

revolucionarias social o estéticamente, sino que, surgidas al socaire de los nuevos vientos políticos, reflejaban el exaltado momento histórico y antimonárquico. Los títulos de las obras eran significativos y, por qué no decirlo, oportunistas, como el *El fantasma de la monarquía*, de Gonzalo Delgrás, o la revista *Las dictadoras*, de Ramón María Moreno<sup>139</sup>. En una de estas efímeras compañías encontramos a Juan de Orduña, que hasta ahora no había estado vinculado a ninguna iniciativa con connotaciones políticas. Ignoramos el verdadero pensamiento político que tenía en esta época, y tampoco podemos darle mucha importancia, en ese sentido, al hecho de que ingresara en la Compañía de Propaganda Republicana. Es posible que en un inicio acogiera favorablemente la llegada de la República, como hizo gran parte de la sociedad española, incluso la más conservadora, porque compartiera la esperanza regeneracionista del momento. Pero también puede ser que sólo viera en esta compañía una oportunidad más de trabajo sin que le importara especialmente su sentido político.

La Compañía de Propaganda Republicana estaba dirigida por Amalio Alcoriza, que ya el 2 de mayo de 1931 se había apuntado un éxito al estrenar en el Teatro Fuencarral, con la compañía que llevaba su nombre, *Rosas de sangre o el poema de la República*, de Álvaro de Orriols, donde se hacía un recorrido por la historia de España para explicar el carácter redentor del nuevo régimen frente a la opresión de los políticos y terratenientes<sup>140</sup>. Poco después, en la prensa se dijo que Alcoriza iba a encargar a la compañía de Orduña una gira por Levante con la mencionada obra de Orriols<sup>141</sup>, pero finalmente decidió montar otra compañía, la Compañía de Propaganda

---

<sup>139</sup> DENNIS, Nigel; PERAL VEGA, Emilio, *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009, pág. 8-9.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pág. 8.

<sup>141</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de mayo de 1931.

Republicana, con Orduña a la cabeza, para estrenar otra obra acorde con el momento político. Se trató del drama en verso *Alonso XIII de Bom-bon*, escrita por Ángel Custodio y Javier de Burgos, estrenada el 13 de junio de 1931 en el Teatro Maravillas, donde Orduña era el galán principal, en este caso un adalid de la revolución llamado Juan de España. En su papel clamaba contra el rey, los nobles y el clero, pero su fervor se veía atenuado por el carácter democrático de su amada Isidra de Madrid. Al final de la representación, ambientada en pleno 14 de abril, Orduña, «lleno de brío juvenil» según Juan G. Olmedilla<sup>142</sup>, enarbolaba la bandera republicana y perdonaba la vida a la Familia Real. Aunque, como hemos dicho, no sepamos las convicciones políticas de Orduña, no deja de ser sorprendente esta imagen revolucionaria de Orduña sabiendo que en el futuro su cine ensalzaría valores totalmente contrarios<sup>143</sup>.

La obra permaneció en cartel hasta el día 29 y se presentó el 5 de julio en Guadalajara, junto a *Rosas de sangre o el poema de la República*, poco antes de que Orduña volviera a Madrid para integrarse en la nueva compañía Alcoriza<sup>144</sup>. Esta debutó el día 15 de julio en el teatro de verano Atocha con *Rosas*

---

<sup>142</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de junio de 1931.

<sup>143</sup> Como ha dicho Josetxo Cerdán a propósito de la participación del franquista José Luis Sáenz de Heredia en la liberal y republicana empresa Filmófono, las diferencias ideológicas personales se atenuaban y convivían en el tejido social previo a la Guerra Civil. Que un director como Juan de Orduña participe en una compañía republicana es otro de esos nudos de la historia que «nos revelan que el pensamiento binario, de opuestos, no es suficiente para intentar atrapar algo de lo que fue el pasado, siempre e irremediabilmente, reescrito desde el presente en el que es pensado» (CERDÁN, Josetxo, «El destino debería disculparse. Algunos pensamientos erráticos en torno a José Luis Sáenz de Heredia, Ricardo Urgoiti y Filmófono», en CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERRANDO, Jorge (coordinadores) *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011, pág. 37-41).

<sup>144</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1931.

*de sangre o el poema de la República*, pero pronto desapareció de la cartelera sin que sepamos el destino final de la compañía. Quizá se desvaneció al mismo tiempo que se diluyó la inicial exaltación republicana.

En noviembre de 1931 Orduña se reencontró con José Isbert en la compañía que este encabezaba con María Gámez. Después de hacer una prueba el 6 de diciembre en el Teatro Casino de Guadalajara, debutaron el 18 de diciembre en el Teatro Príncipe de San Sebastián<sup>145</sup>, donde actuaron durante un mes, para pasar a continuación al Teatro Arriaga de Bilbao durante otro mes. El repertorio incluía obras como *La O.C.A.*, de Muñoz Seca y Pérez Fernández; *¡A divorciarse tocan!*, de Jacinto Capella; *Tu madre y yo*, de Antonio Asenjo y Ángel Torres; *La diosa ríe* y *Es mi hombre*, de Carlos Arniches; *La copla andaluza*, de Quintero y Guillén; *Las víctimas de Chevalier*, de Antonio Paso; *¡Pégame, Luciano!* y *El drama de Adán*, de Muñoz Seca; y *La marchosa*, de Carreño y Sepúlveda. Es una lista de obras que patentiza que Orduña había vuelto a una compañía tradicional, con un repertorio similar al que podría tener cualquier compañía de comedias anterior a la llegada de la República. No sólo eso, sino que incluía una obra tan antirrepublicana como *La O.C.A.* (siglas de Obreros Cansados y Aburridos), parodia sobre las medidas de repartición de la tierra<sup>146</sup>, que nos confirmaría la impresión de que a Orduña no le importaban tanto las ideas que pudieran transmitir las obras que representaba, como poder trabajar con continuidad.

En febrero de 1932 se disolvió la compañía María Gámez-José Isbert y Orduña recaló inmediatamente en la compañía de Fanny Brena, dirigida por el escritor uruguayo

---

<sup>145</sup> IBISATE ELÍCEGUI, M<sup>a</sup> Luisa, *San Sebastián, avanzada teatral (1900-1950)*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2005, pág. 282-283.

<sup>146</sup> DENNIS, Nigel; PERAL VEGA, Emilio, *Op. cit.*, pág. 9-10.

Juan Luis Bengoa<sup>147</sup>. Debutaron el Sábado de Gloria (26 de marzo de 1932) en el Teatro Muñoz Seca de Madrid con *Juanita la loca*, de Enrique Suárez de Deza. Orduña también intervino en los estrenos de *Labios pintados* (4 de mayo), de Juan León Bengoa; *Más allá de la razón* (19 de mayo), de Román Musoles; y *La señorita mamá* (15 de abril), de Louis Verneuil, donde hizo un galán cómico en el papel del seductor Julián Morell, que según Juan G. Olmedilla «en el más desairado papel supo salir artísticamente airoso»<sup>148</sup>.

Por fin, tras tantos cambios de compañía, Orduña encontró la estabilidad a partir del verano de 1932 en la compañía del cómico Casimiro Ortas, en la que permanecerá tres años. En esta compañía realizó multitud de papeles pero son escasas las referencias que han quedado de su labor. Al igual que sucede con las últimas compañías por las que había pasado, con frecuencia sólo podemos saber que Orduña estaba en el elenco, pero sólo en contadas ocasiones el papel concreto que interpretó.

En septiembre de 1932 la compañía debutó en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, en octubre se presentó en el Teatro Principal de Valencia, y en noviembre en el Teatro Polirama de Barcelona, donde tenemos constancia de que Orduña interpretó el papel de Luis en el estreno de *Jabalí* (24 de diciembre de 1932), de Muñoz Seca y Pérez Fernández. De nuevo era un papel de galán que combinaba elegancia y comicidad. A continuación, ya en 1933, entre enero y junio, recalaron en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, el Principal de Zaragoza, el Bretón de Logroño, el Principal de León, el Lope de Vega de Valladolid, el Cervantes de Sevilla, el Cervantes de Málaga, el Gran Teatro de Córdoba y el Isabel la Católica de Granada. El repertorio no era muy novedoso, pues

---

<sup>147</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de marzo de 1932.

<sup>148</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de abril de 1932.



lo formaban principalmente comedias ya estrenadas por Casimiro Ortas en temporadas anteriores. Gracias a los folletos del Teatro Bretón de Logroño conservados en el Archivo Histórico Provincial sabemos que Orduña interpretó a Luis, el galán joven de *¿Qué da usted por el conde?*, de Antonio Paso; a Miguel, un pequeño papel cómico, en *La tela*, de Muñoz Seca y Pérez Fernández; a Luis Bandera, el galán principal de *Los caballeros*, de Quintero y Guillén, y a Carlos, de nuevo galán y protagonista junto a Ortas, de *Soltero y solo en la vida*, de Antonio Paso y R. González del Toro; por tanto, Orduña era una pieza fundamental de la compañía. Siempre encarnaba al galán joven en conflicto con alguna dama, mientras Casimiro Ortas desplegaba su gracia como cómico protagonista.

Tras un breve descanso la compañía volvió a la carretera en agosto de 1933 para actuar en el Principal de San Sebastián a partir del día 26, donde representaron solamente *Jabalí* y *Engañala, Constante*<sup>149</sup>. Enseguida regresaron a Madrid para debutar en el Teatro María Isabel el 9 de septiembre, de nuevo con *Jabalí*<sup>150</sup>. A continuación, el 15 de septiembre estrenaron *La voz de su amo*, también de Muñoz Seca y Pérez Fernández, donde Orduña interpretó a Rafael, un papel cómico muy pequeño. A finales de octubre salieron de gira otra vez. Primero recalaron en el Teatro Campoamor de Oviedo; luego viajaron a Zaragoza, Barcelona y Valencia. Y finalmente volvieron a Madrid, esta vez al Teatro Pavón. Allí actuaron entre el 2 de marzo y el 14 de abril de 1934, donde estrenaron *El bandido generoso* (23 de marzo), de Pedro Sánchez Neyra. Orduña interpretaba un papel secundario, el de José Luis, el hijo del alcalde que se inventa un bandido para ocultar sus pérdidas en el juego. Es otro papel cómico intrascendente, que, no obstante,

---

<sup>149</sup> IBISATE ELÍCEGUI, M<sup>a</sup> Luisa, *Op. cit.*, pág. 311.

<sup>150</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de septiembre de 1933.

le permitió recibir una breve alabanza de Juan G. Olmedilla<sup>151</sup>. A continuación recalaron en el Teatro de la Exposición de Sevilla, y entre mayo y agosto en el Gran Teatro de Córdoba, el Cervantes de Málaga, el Principal de Burgos, el Principal de San Sebastián, el Arriaga de Bilbao, el Pereda de Santander, y concluyeron la gira todo el mes de septiembre en el Teatro Barcelona de la Ciudad Condal.

Debido a una enfermedad de la garganta que padeció Casimiro Ortas, hasta diciembre de 1934 no iniciaron la nueva temporada en Madrid. El debut se produjo en el Teatro Beatriz el 10 de diciembre con la obra *Fu Chu Ling*, de Jacinto Capella y José de Lucio. Sabemos que Orduña participó en el estreno pero nada más.

En enero de 1935 regresaron a Barcelona, al teatro del mismo nombre que la ciudad, donde estrenaron *Seviyiya*, de Francisco Ramos de Castro y Anselmo Carreño. Se trataba de una obra de ambiente andaluz, como muchas de las que interpretaba Casimiro Ortas, en las que Orduña volvió a ser el galán principal en un enredo de amores con tintes cómicos.

El éxito de esta obra se vio interrumpido por la disolución de la compañía para que Casimiro Ortas rodara la película *Poderoso caballero* (Max Nosseck, 1935). Terminada esta, se volvieron a reunir para debutar en el teatro Alkázar de Madrid el 20 de abril, Sábado de Gloria, con *Seviyiya*. Juan G. Olmedilla destacó que los autores hacían «un verdadero alarde de originalidad en una escena amorosa, de dama y galán, que es celebradísima y que conlleva con verdadero arte del humor escénico la bellísima Aurora García Alonso y Juanito Orduña»<sup>152</sup>. Previamente, en esa misma Semana Santa, entre los días 15 y 18, Orduña representó en el teatro Chueca *El mártir*

---

<sup>151</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 24 de marzo de 1934.

<sup>152</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de abril de 1935.

*divino*, obra en prosa y en verso de Luis de Sola, donde Orduña volvió a encarnar a Jesucristo.

Esa temporada la compañía de Casimiro Ortas estrenó dos obras más en el Alkázar, en las que Orduña volvió a un discreto segundo plano. Al disolverse la compañía en julio debido a otro rodaje cinematográfico de Ortas, Orduña quedó libre para regresar por la puerta grande al cine, del que llevaba cinco años apartado, y rodar su mayor triunfo de la etapa sonora, *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). El teatro había sido su medio de vida más seguro esos años, pero ahora se le volvían a presentar nuevas posibilidades en el cine.

Pasado el verano y concluidos ambos rodajes, Ortas reunió a la compañía el 16 de septiembre para preparar la nueva temporada. Orduña volvía a estar en ella y salió con el grupo para la campaña de provincias por Andalucía, llevando en el repertorio los mismos éxitos de la temporada anterior. Sin embargo, Orduña dejó la compañía nada más empezar la gira, trasladándose desde Zafra a Madrid para incorporarse a la compañía de Ernesto Vilches<sup>153</sup>, actor con el que había actuado en la compañía Ladrón de Guevara-Rivelles. Desconocemos el motivo de un viaje tan repentino, pero lo cierto es que no llegó a incorporarse a la nueva compañía. Quizá el exitoso estreno en esos días de *Nobleza baturra* le hizo replantearse su futuro y dedicar sus energías al cine en el seno de Cifesa. De hecho, desde ese momento y hasta el inicio de la Guerra Civil sólo tenemos constancia de que se subiera a los escenarios en la Semana Santa de 1936, al presentar durante unos días *El mártir divino* en el teatro Chueca. Según Olmedilla, el papel protagonista «fue interpretado con verdadero cariño por Juan de Orduña, el excelente galán que incorpora la figura de Jesús»<sup>154</sup>. Aparcado el teatro, su atención estaba ahora en los

---

<sup>153</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 de octubre de 1935.

<sup>154</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de abril de 1935.

estudios cinematográficos, pero los acontecimientos históricos frustraron pronto esta nueva etapa.

### **3.4. Actor y rapsoda durante la Guerra Civil (1936-1939)**

Suponemos que el levantamiento militar del 18 de julio sorprendió a Orduña en Madrid, pues sólo un mes antes participaba en una función a beneficio de los damnificados aragoneses de un temporal<sup>155</sup>, y poco después de iniciado el conflicto se encontraba colaborando en dos festivales organizados por la Asociación Profesional de Periodistas de la U.G.T., a beneficio de la milicias gráficas y para el sostenimiento del Sanatorio de la Concepción<sup>156</sup>. Desde ese momento, y hasta el final de la guerra, Orduña permaneció en Madrid actuando en los escenarios que las circunstancias y los sindicatos U.G.T. (Unión General de Trabajadores) y C.N.T. (Confederación Nacional de Trabajadores) se lo permitieron. En las secciones de artistas de ambos sindicatos tuvieron que apuntarse los artistas si no querían quedarse sin trabajo. Mientras otros muchos actores prefirieron escapar de Madrid y de España, Orduña se quedó, no sabemos si por propia voluntad o por falta de recursos y contactos para hacerlo.

Esta vez los hechos históricos sí supusieron un cambio notable en los teatros de Madrid, al menos en la gestión empresarial. La organización de todos ellos pasó de los empresarios a los sindicatos C.N.T. y U.G.T., primero actuando por su cuenta y luego encuadradas en la Junta de Espectáculos desde febrero de 1937, aunque esta comenzó su efectiva labor el 16 de marzo<sup>157</sup>. Esta revolución, sin embargo, no tuvo su

---

<sup>155</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de junio de 1936.

<sup>156</sup> *El Sol*, Madrid, 18 de agosto de 1936.

<sup>157</sup> *La Libertad*, Madrid, 25 de abril de 1937.

correlato en el repertorio presentado al público, que siguió siendo esencialmente conservador y de escasa calidad. Según Manuel Aznar, no se pudieron vencer los problemas estructurales de nuestro teatro: «incompetencia escénica, nula formación intelectual de los actores, conservadurismo estético e ideológico del público, insensibilidad del teatro comercial ante el momento histórico, insólito mercantilismo de los nuevo empresarios revolucionarios»<sup>158</sup>.

En ese contexto, comenzado el asedio a Madrid, Juan de Orduña siguió en activo inicialmente gracias a los espectáculos de variedades, donde múltiples artistas se sucedían incoherentemente en el escenario para lucir sus dotes particulares. En el caso de Orduña su especialidad eran los recitales de poesía, que sin duda contrastaban con la chabacanería que reinaba en dichos espectáculos, y donde debía luchar contra la incompreensión de parte del público. Las variedades, frecuentes antes de la guerra, en realidad eran denostadas por su estulticia, junto a las revistas y cabarets, por la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos, regida por la C.N.T., según se desprende del informe que elevó la Federación al Ministro de Instrucción Pública, el comunista Jesús Hernández<sup>159</sup>. Dicho informe se hacía eco también de la situación de precariedad de los actores antes de la guerra, pues, aparte del bajo salario, su trabajo era inestable y se veían sin ocupación durante meses. La paradoja es que los sindicatos, para poder ocupar a 45.000 personas frente a las 15.000 que empleaban las empresas privadas antes del conflicto, tuvieron que recurrir a las variedades porque permitía dar trabajo a muchos actores. Entre ellos a Orduña, desocupado

---

<sup>158</sup> AZNAR SOLER, Manuel, «El teatro español durante la II República (1931-1939)», en *Monteagudo*, 3ª época, Murcia, 1997, nº 2.

<sup>159</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, «Datos sobre un informe», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre-noviembre de 2003, nº 97, pág. 123-125.

hasta que fue encuadrado en las variedades del Teatro de la Zarzuela.

En la Zarzuela actuó Orduña entre el 26 de octubre y el 6 de noviembre de 1936, junto a 50 artistas más, entre ellos La Shirley Temple española, Carmelita Sevilla, el Negro Aquilino y Tony Triana. Las actuaciones se interrumpieron el 7 de noviembre, igual que en los demás teatros de Madrid, debido a la delicada situación en el frente, con las tropas franquistas a las puertas de la ciudad. Los sindicatos C.N.T. y U.G.T. movilizaron a las gentes del espectáculo para la lucha, incluidos los actores. Pero parece improbable que Orduña empuñara las armas, ya que por edad no entraba en las quintas movilizadas, ni consta su nombre en las bases de datos del Centro de Documentación de la Memoria Histórica y el Archivo General Militar de Ávila.

Estabilizado el frente en enero de 1937, los actores volvieron a los escenarios. Entre el 16 de febrero y el 21 de marzo de 1937, Orduña participó en las variedades del Teatro Calderón, gestionado por la U.G.T., acompañado de 50 artistas como Pastora Imperio o La Yankee. Al igual que en la Zarzuela, su actuación consistía en lucir sus dotes declamatorias recitando poesías. Su arte fue objeto de atención por parte de Juan Ferragut en *El Mundo Gráfico*. Este cronista de la escena madrileña describía una manera de entender la actuación que nos recuerda al modo de interpretar que más tarde Orduña insuflará a los actores de sus melodramas. Decía así:

«Su arte de recitador es sobrio, fino, justo. Exaltado cuando la poesía grita y canta; tenue y hondo cuando los versos son de una emoción contenida, recóndita. Exactitud en el matiz, en el gesto, en el acento, en el ademán. Una comprensión rigurosa del valor de cada palabra, del sentido de cada estrofa. Por ese milagro de adaptación y de

posesión, de transfiguración, que sólo el verdadero artista tiene, Juan de Orduña, al recitar sus versos, los siente apasionadamente, y va transformando su personalidad, modificándola en cada nueva interpretación»<sup>160</sup>.

Aparte de las variedades, Orduña pronto pudo proseguir con su labor de galán. La Junta de Espectáculos reorganizó a partir de marzo de 1937 a las compañías, con el objetivo de ofrecer al público un teatro de calidad, aunque no fuera revolucionario, a la par de evitar el paro forzoso de los actores. Orduña ingresó en la compañía de Gaspar Campos, en la que actuaría ininterrumpidamente hasta marzo de 1939 en el Teatro Beatriz<sup>161</sup>, llamado Barral durante la guerra en honor al escultor socialista Emiliano Barral, caído en el frente de Usera<sup>162</sup>. El 26 de marzo iniciaron las funciones con la farsa cómica *Los caciques*, de Carlos Arniches. El repertorio que ofrecieron durante los meses siguientes estuvo compuesto íntegramente de comedias ya estrenadas en el pasado, con especial preferencia por Carlos Arniches, Antonio Paso y los hermanos Álvarez Quintero. Es decir, el repertorio no era nada progresista, sino adecuado para el público burgués que vivía en el barrio de Salamanca donde estaba situado el teatro. El 5 de abril presentaron *Madre Alegría*, de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda; el 21 de abril, *El centenario*, de los hermanos Álvarez Quintero; el 5 de mayo, *El orgullo de Albacete*, de Antonio Paso y Joaquín Abati, el 26 de mayo, *Para ti es el mundo*, de Arniches; el 9 de junio, *El gran tacaño*, de Antonio Paso y Joaquín Abati; el 23 de junio, *Las de Caín*, de los hermanos

---

<sup>160</sup> FERRAGUT, Juan, «Versos bajo la guerra. El arte de recitar de Juan de Orduña y la evocación lírica de Antonia Mercé en un escenario de Madrid», en *Mundo Gráfico*, Madrid, 9 de noviembre de 1938, n° 1.409.

<sup>161</sup> COLLADO, Fernando, *Op. cit.*, pág. 152.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pág. 127.

Álvarez Quintero; el 7 de julio, *La casa de salud*, de Joaquín Dicenta y Antonio Paso; el 23 de julio, *Las doce en punto*, de Arniches; el 6 de agosto, *La negra*, de Fernández del Villar; y el 20 de agosto, *Mi papá*, de Arniches.

El 24 de agosto de 1937 el Ministerio de Instrucción Pública creó el Consejo Central del Teatro, en un intento de encauzar los espectáculos hacia una línea más cultural y de servicio al Frente Popular, en vez de la línea meramente mercantil que estaban teniendo<sup>163</sup>. Los Sindicatos vieron en esto una intromisión del Partido Comunista y la Alianza de Intelectuales Antifascistas, por lo que se resistieron al cambio. Frente a la politización y burocratización que suponía el cambio de organización, querían seguir dando preferencia a sus objetivos de dar trabajo a los artistas y técnicos, y de entretener al público. Este, ajeno a las luchas políticas, dio la razón a los sindicatos acudiendo a las obras que le divertían y rechazando las de mayor contenido político. Así que el intento se frustró y la cartelera siguió su tónica habitual.

La compañía de Gaspar Campos, con Juan de Orduña como segunda figura<sup>164</sup>, no interrumpió su labor durante el verano como era habitual antes de la guerra, ni, por supuesto, pudieron hacer una gira por provincias. El sufrido público madrileño pudo evadirse de sus problemas gracias al repertorio cómico que la compañía ofreció sin interrupción hasta acabar la guerra<sup>165</sup>: desde el 3 de septiembre, *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas; el 24 de septiembre, *Los galeotes*, de los Álvarez

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, pág. 221.

<sup>164</sup> También formaban parte de la compañía Mary Delgado, Ana de Siria, Guadalupe y Mercedes Muñoz Sampedro, Porfiria Sanchiz, Luchy Soto, Manuel Rodríguez, Carlos Llopis y Antonio Casal.

<sup>165</sup> El teatro Barral fue de los pocos que dio beneficios durante la guerra sin necesidad de presentar variedades (*CABEZA SAN DEOGRACIA*, José, *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, pág. 188).



Quintero; el 8 de octubre, *Los hijos artificiales*, de Joaquín Abati y Federico Reparaz; el 29 de octubre, *Tío de mi vida*, de Antonio Paso y José Sánchez Gerona; el 12 de noviembre, *Amores y amoríos*, de los Álvarez Quintero; y el 3 de diciembre, *La suerte padre*, de Loygorri y Fernández de la Rica, que según Hernández Girbal en *Mundo Obrero*, era un refrito de *Chiquilín*, de Emilio Sáez: «Produce pena ver a tan buen actor como Gaspar Campos, metido en tales trances»<sup>166</sup>. El 7 de enero de 1938, fue el turno de *Tortosa y Soler*, de Joaquín Abati y Federico Reparaz; el 11 de febrero, *Genio y figura*, de Arniches, Enrique García Álvarez, Alfonso Paso y Joaquín Abati; el 4 de marzo, *La dicha ajena*, de los Álvarez Quintero; y el 25 de marzo, *La divina providencia*, de Antonio Paso y Joaquín Abati.

El 22 de abril se produjo el único estreno, *Se rifa un hombre*, comedia escrita por dos actores de la compañía, Carlos Llopis y Manolo Rodríguez. Serafín Adame Martínez, crítico de ABC que firmaba con el acrónimo SAM, destacó a Orduña porque «dio naturalidad a su personaje, carente de toda psicología»<sup>167</sup>. El 20 de mayo volvieron al repertorio tradicional con *Las flores* de los Álvarez Quintero; el 17 de junio, *El faquir*, de Fernando Márquez y José Sama; el 8 de julio, *Los malhechores del bien*, de Jacinto Benavente, donde Orduña fue «ovacionado en todos sus mutis»<sup>168</sup>; el 2 de agosto, *Lo que hablan las mujeres*, de los Álvarez Quintero, donde Orduña «mantuvo la borrosa línea del galán con digna naturalidad»<sup>169</sup>; el 24 de septiembre, *El chiquitín de la casa*, de Mariano Pina Domínguez; y el 18 de noviembre de 1938, *¡Qué sólo me dejas!*, de Antonio Paso y Emilio Sáez, obra que permanecería en cartel hasta el final de la guerra.

---

<sup>166</sup> COLLADO, Fernando, *Op. cit.*, pág. 287.

<sup>167</sup> ABC, Madrid, 23 de abril de 1938.

<sup>168</sup> ABC, Madrid, 9 de julio de 1938.

<sup>169</sup> ABC, Madrid, 5 de agosto de 1938.

Poco se sabe de los papeles que interpretó Juan de Orduña en todas estas comedias, farsas, y sainetes, pero es esta labor en el teatro Barral a la que presta mayor atención el *Diccionario Akal del Teatro*:

«Orduña estuvo considerado como el mejor representante de los Álvarez Quintero, especialmente en el papel del Juan María de *Las flores*. Posteriormente obtuvo grandes éxitos en piezas como *Tortosa y Soler*, de García Álvarez, y *Las canas de don Juan*, de Luca de Tena»<sup>170</sup>.

Sin embargo, esta entrada del diccionario que pretende resumir toda la vida teatral de Juan de Orduña en seis líneas, no es nada fiable en su valoración porque está llena de errores. Como vimos, el éxito de *Las canas de Don Juan* se había producido muchos años antes; *Tortosa y Soler* también fue anterior, y no es de García Álvarez, sino de Abati y Reparaz; y por último, no hay ningún personaje llamado Juan María en *Las flores*. La explicación de estas imprecisiones es que se limita a copiar un artículo de Carlos Llopis en el diario *ABC*<sup>171</sup>, que evidentemente escribió de memoria además de ser poco objetivo en su valoración de Orduña, como compañero suyo que fue en la compañía de Gaspar Campos. A nuestro parecer, Orduña siguió la línea de los últimos años de galán sin que destacara especialmente frente a intérpretes anteriores de las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, entre los cuales estaban actores de la talla de Pedro Zorrilla, Fernando Díaz de Mendoza, Juan Bonafé, Ricardo Simó-Raso y el propio Casimiro Ortas con el que había trabajado durante tres años.

---

<sup>170</sup> GÓMEZ GARCÍA, Manuel, «Juan de Orduña», en *Diccionario Akal del Teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 2007, pág. 612.

<sup>171</sup> *ABC*, Madrid, 21 de mayo de 1969.

El 27 octubre de 1938 Orduña volvió, junto a otros 36 artistas, a las variedades del Teatro Calderón para recitar poesías en el espectáculo *Radio Variedades Calderón 1940*. Serafín Adame, en *ABC*, dijo de su actuación que tenía «el acierto de enfocar sus dotes hacia los recitales poéticos para que, al fin, entre tanto loco que cree decir versos, exista un auténtico recitador en las variedades»<sup>172</sup>. Como sus actuaciones no serían muy largas, dado la cantidad de artistas que debían desfilar por el escenario, es posible que compatibilizara estos recitales con su labor en el Teatro Barral, donde se seguía representando *El chiquitín de la casa*, y desde el 18 de noviembre ¡*Qué sólo me dejas!*

*Radio Variedades Calderón 1940* llegó a las 100 representaciones el 4 de febrero de 1939, por lo que sus artistas, entre ellos Juan de Orduña, realizaron una función homenaje dedicada al pueblo de Madrid, que pese a las penurias sufridas seguía llenando los teatros madrileños, sobre todo los que ofrecían variedades.

El 6 de febrero cambió el elenco de *Radio Variedades Calderón 1940*. Juan de Orduña dejó de aparecer en la lista de artistas que publicaban los periódicos, pero no se puede descartar que siguiera participando en el espectáculo. Lo único cierto es que Orduña volvió a aparecer el 5 de marzo en otro espectáculo de variedades, los *Mosaicos Internacionales* del Teatro de la Zarzuela, donde trabajó hasta que echaron el telón el 1 de abril, cuatro días después de la entrada de las tropas franquistas en Madrid.

*Mosaicos Internacionales* era un espectáculo más elaborado que el ofrecido en el Teatro Calderón. Sus autores, Juan Antonio Cabero y Víctor Espinosa, tenían la intención de «acabar con el viejo y monótono sistema de cupletistas y bailarinas –artista tras artista– delante de unas cortinas, por un

---

<sup>172</sup> ADAME MARTÍNEZ, Serafín, «Zarzuela: Danza y poesía», en *ABC*, Madrid, 28 de octubre de 1938.

modelo similar al del Folies Bergere o Casino, de París»<sup>173</sup>. Los guiones más coherentes y el mejor marco escenográfico y luminotécnico permitieron lucir mejor a los artistas. De ellos, Serafín Adame destacó el maridaje entre Juan de Orduña y la bailarina Mari Paz:

«A las evocaciones poéticas corresponden las plásticas interpretaciones. Así, la inmortal *Sonatina*, de Rubén, se complementa con *Córdoba*, de Albéniz; y Gabriel y Galán, en su *Montaraza*, encuentra la más adecuada réplica en el bolero español. Impecable dicción el recitador; maravilla de ritmo, la danzarina»<sup>174</sup>.

En sus últimos días como actor teatral, Orduña estaba poniendo la semilla de su regreso a la dirección cinematográfica, pues su primer cortometraje poético dirigido nada más acabar la guerra, *Suite granadina* (1940), sería la traslación a la pantalla de este espectáculo que pretendía fusionar baile y poesía.

Acabada la guerra, la actividad teatral se interrumpió brevemente mientras los teatros volvían a ser propiedad de sus antiguos dueños. La Junta de Espectáculos cedió sus competencias a las nuevas autoridades, que inmediatamente iniciaron la depuración de técnicos y artistas ideológicamente sospechosos. La inocua actividad de Juan de Orduña durante la guerra posibilitó que se reincorporara a la vida profesional sin ningún problema. También es posible que Gaspar Campos le ayudara, pues este, que no tenía ideas republicanas, ocultó a desafectos al régimen y tras la guerra fue nombrado Jefe del

---

<sup>173</sup> COLLADO, Fernando, *Op. cit.*, pág. 585.

<sup>174</sup> ABC, Madrid, 17 de marzo de 1939.

Sindicato Nacional del Espectáculo<sup>175</sup>. Sea como fuere, en su primer trabajo cinematográfico tras la guerra Orduña dejó clara su adhesión al nuevo régimen con la exaltación de la victoria franquista en el cortometraje *Ya viene el cortejo*.

Dedicado plenamente a la dirección cinematográfica desde entonces, Juan de Orduña no volvió a los escenarios hasta tres décadas después –aparte de alguna intervención puntual como la que realizó junto a otras estrellas en *El alcalde de Zalamea* durante el homenaje que se tributó en el Teatro de la Comedia a Enrique Borrás y Ricardo Calvo el 19 de enero de 1951-<sup>176</sup>, pero no fue como actor sino como director teatral de la obra *Están... ¡como nunca!*, de Eloy Herrera Santos, que se mantuvo entre el 23 de julio y el 4 de octubre de 1970 en el Teatro Maravillas. Se trataba de una comedia de ambiente andaluz, de influencia quinteriana, con enredos y suplantaciones de personalidad similares a los que había representado en el pasado. No es de extrañar que los críticos consideraran a la obra pasada de moda:

«Lo que sucede es que las comedias, como los helados y como la merluza, se pasan si no son servidas a tiempo. En la época de los Quintero, de Ochaíta, de *El niño de Oro*, esta comedia hubiera

---

<sup>175</sup> COLLADO, Fernando, *Op. cit.*, pág. 612.

<sup>176</sup> *Informaciones*, Madrid, 17 de enero de 1951. También exceptuamos sus intervenciones para recitar poemas en diversos actos, como en una fiesta en el Club Náutico durante el Festival de San Sebastián donde volvió a recitar *La marcha triunfal* de Rubén Darío (TOCILDO, Alfredo; VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «San Sebastián, 7 días», en *Triunfo*, Madrid, 30 de septiembre de 1953, nº 398) o en el homenaje a su tío Carlos Fernández-Shaw en el cincuentenario de su muerte, donde recitó *Invocación, Canto a mi tierra y ¡Ancha Castilla!* (CASARES, Francisco, «Columna de Talía. Cincuentenario de Don Carlos Fernández-Shaw», en *Triunfo*, Madrid, 15 de junio de 1961, nº 799). Con ese motivo Hispavox editó en 1962 un doble disco en 33rpm en homenaje al escritor titulado *Breve antología poética*, donde Juan de Orduña recitaba ocho de sus poemas.

sido sensacional. Reúne con tal fiel exactitud todos los tópicos del género y de la época que habría sido considerada como una antología. Hoy, pasados cuarenta años de aquel tiempo feliz, la España a que se refiere nos parece tan ajena, tan desconocida, como el mar de la Tranquilidad o como Camboya,...»<sup>177</sup>.

Las únicas diferencias con aquellas obras estribaron en la profusión de chistes de actualidad, en el contenido sexual de algunos diálogos, y en el uso de expresiones zafias. Sin embargo, el público fue benévolo y permitió que la obra tuviera el éxito suficiente para que permaneciera en el teatro Maravillas toda la temporada estival. La labor de Orduña pasó casi desapercibida. Encargado el propio autor de la escenografía, Orduña se limitó a la dirección de actores, aspecto del estreno que fue lo mejor valorado por los críticos. Según Alfredo Marquerie, «con estos elementos, el director, Juan de Orduña, sacó todo el partido posible de la pieza»<sup>178</sup>.

También volvió a subirse al escenario como actor cuando ya tenía 71 años de edad. El 10 de noviembre de 1972 se inauguró el teatro Don Juan de Barcelona con la representación de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, donde Orduña interpretó al Comendador «con nervio y un gran sentido de la creación dramática»<sup>179</sup>. Sólo fueron diez días pero la experiencia debió ser satisfactoria ya que al año siguiente se repitió la representación en el mismo teatro, donde volvió a interpretar un «conmovido y convincente Comendador»<sup>180</sup> entre el 26 de octubre y el 11 de noviembre de 1973.

---

<sup>177</sup> ABC, Madrid, 25 de julio de 1970

<sup>178</sup> Pueblo, Madrid, 25 de julio de 1970.

<sup>179</sup> La Vanguardia, Barcelona, 12 de noviembre de 1972.

<sup>180</sup> La Vanguardia, Barcelona, 28 de octubre de 1973.

## CUADRO SINÓPTICO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL DE JUAN DE ORDUÑA

| FECHA                          | COMPañÍA                          | LUGAR                             |
|--------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Octubre 1921 - julio 1922      | Emilio Thuiller                   | Teatro Rey Alfonso de Madrid      |
| Enero 1923 - ¿?                | Oliver-Cobeña                     | Teatro Goya de Barcelona          |
| Octubre 1923 - abril 1924      | Ladrón de Guevara-Rivelles        | Gira por provincias               |
| Octubre 1924 - mayo 1925       | Titular del teatro Fontalba       | Teatro Fontalba de Madrid         |
| Octubre 1925 - enero 1926      | Titular del teatro Fontalba       | Teatro Fontalba de Madrid         |
| Octubre 1927 - marzo 1928      | Cinema-Teatro                     | Gira por provincias               |
| Mayo 1928                      | Juan de Orduña                    | Eldorado de Barcelona             |
| Octubre 1928 - abril 1929      | Titular del teatro Infanta Isabel | Teatro Infanta Isabel de Madrid   |
| Junio 1929                     | Alarcón-Cañete                    | Teatro Lara de Madrid             |
| Septiembre - octubre 1929      | Margarita Robles-Orduña           | Teatros Lara y Zarzuela de Madrid |
| Enero - febrero 1930           | Juan de Orduña                    | Gira por provincias               |
| Marzo - agosto 1930            | Társila Criado-Orduña             | Gira por provincias               |
| Octubre 1930 - marzo 1931      | Juan de Orduña                    | Gira por provincias               |
| Junio - julio 1931             | Propaganda Republicana            | Teatro Maravillas de Madrid       |
| Julio 1931                     | Amalio Alcoriza                   | Teatro de verano Atocha           |
| Diciembre 1931 - febrero 1932  | María Gámez-José Isbert           | Gira por provincias               |
| Marzo - mayo 1932              | Fanny Brena                       | Teatro Muñoz Seca de Madrid       |
| Septiembre 1932 - junio 1933   | Casimiro Ortas                    | Gira por provincias               |
| Septiembre 1933                | Casimiro Ortas                    | Teatro María Isabel de Madrid     |
| Octubre 1933 - febrero 1934    | Casimiro Ortas                    | Gira por provincias               |
| Marzo - abril 1934             | Casimiro Ortas                    | Teatro Pavón de Madrid            |
| Abril - agosto 1934            | Casimiro Ortas                    | Gira por provincias               |
| Diciembre 1934                 | Casimiro Ortas                    | Teatro Beatriz de Madrid          |
| Enero - febrero 1935           | Casimiro Ortas                    | Teatro Barcelona de Barcelona     |
| Abril - julio 1935             | Casimiro Ortas                    | Teatro Alkázar de Madrid          |
| Septiembre 1935                | Casimiro Ortas                    | Gira por provincias               |
| 26 octubre - 6 noviembre 1936  | Variedades                        | Teatro de la Zarzuela de Madrid   |
| 16 febrero - 21 marzo 1937     | Variedades                        | Teatro Calderón de Madrid         |
| 26 marzo 1937 - marzo 1939     | Gaspar Campos                     | Teatro Barral de Madrid           |
| 27 octubre 1938 - febrero 1939 | Variedades                        | Teatro Calderón de Madrid         |
| 5 marzo 1939 - 1 abril 1939    | Variedades                        | Teatro de la Zarzuela de Madrid   |

Fuente: Elaboración propia a partir de fuentes hemerográficas.

Este largo recorrido por los escenarios que transitó Juan de Orduña nos ha permitido comprobar su plena dedicación al teatro antes de la Guerra Civil, sólo interrumpida en breves ocasiones para realizar alguna película. Estas le dieron mayor fama y reconocimiento que el teatro, pero en los escenarios encontró la estabilidad laboral que nuestro cine no podía darle. Conoció los coliseos más importantes de España gracias a que tuvo la fortuna de trabajar en compañías de primera categoría. La profesión de actor no era la más apropiada para su clase social, pues todavía había muchos prejuicios sobre esta actividad, pero sus contactos familiares le permitieron entrar en una situación de privilegio que le evitó ganarse la vida como los cómicos de la legua reflejados en *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986) o *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990). En las compañías donde estuvo compartió escenario con grandes actores y con otros muchos que se labrarían su fortuna en el cine de la postguerra a las órdenes de él. Pocos directores podían decir que conocían a los actores como él debido a esta experiencia.

Su condición de galán fue prácticamente inamovible durante toda su carrera, aunque tuviera papeles de muy diversa condición en tan larga trayectoria, y no alcanzó la notoriedad que le proporcionaría el cine como director, medio al que se dedicó finalmente cuando la edad empezó a dificultar que encarnara a galanes. Nunca podremos juzgar su labor en un arte que no permanece en el tiempo, pero las fuentes de las que disponemos nos indican que Orduña nunca fue considerado un gran actor pero sí un actor eficaz, uno de tantos que podía cumplir bien su limitado registro de galán aunque no pudiera igualarse a los grandes maestros. Para ello debería haber transitado por el teatro clásico, pero se limitó a los dramas burgueses y las comedias populares, que en realidad eran las que más abundaban y las que más buscaba el público.



Su labor cinematográfica como intérprete, que en gran parte también se ha perdido para siempre, se nos presenta como una prolongación de su perfil de galán de la escena, favorecido por un cine mudo español que, pese a la ausencia de diálogos, se inspiraba con frecuencia en éxitos teatrales, y que buscaba en el prestigio de los actores teatrales legitimar un medio todavía considerado artísticamente inferior. Como veremos, el cine permitió a Orduña llegar a un público más amplio y, finalmente, tras disfrutar de las mieles del éxito que el teatro le negaba, ver abiertas las puertas de una profesión de cineasta que le consagraría definitivamente.



## 4. ACTOR CINEMATOGRAFICO: INICIOS

### 4.1. *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1924)

En 1924 Orduña cumplía tres años como profesional del teatro pero, como hemos visto, no había pasado de ser un intérprete secundario en las compañías que le habían acogido. Quizás por eso probara suerte en el cine, medio que el propio Orduña reconocía que en aquella época despreciaba «como un arte menor y carente de interés, sin posible comparación con el teatro»<sup>181</sup>. No sólo eso, sino que lo veía como un peligro para su profesión:

«Orduña sentía una gran enemiga y un soberano desprecio por el cine. Juzgaba que era como planta parásita y extremadamente nociva para el teatro, su ilusión de toda la vida. Acostumbraba a escuchar, entre sus compañeros, la justificación de la huida del público: “¡Es el cine que se nos lleva a la gente!” Y esta consideración originó en el sentir de Orduña un odio implacable hacia aquel rival poderoso de su profesión»<sup>182</sup>.

Sin embargo, ese verano de 1924 Orduña estaba desocupado a la espera de iniciar la temporada en el Teatro Fontalba, para cuya compañía ya estaba contratado. Por eso, cuando se enteró de que necesitaban extras para una película en

---

<sup>181</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 291.

<sup>182</sup> «Juan de Orduña era, hasta hace poco, enemigo acérrimo del cinematógrafo», en *La Pantalla*, Madrid, 20 de mayo de 1928, nº 21.

Santiago de Compostela, y que pagaban a cinco duros, se decidió a marchar a Galicia para participar en el rodaje de *La casa de la Troya*<sup>183</sup>, dirigida por el propio autor de la novela original Alejandro Pérez Lugín, asesorado por Manuel Noriega. Aunque había sido contratado como extra interpretó el personaje de Augusto Armero a causa de una violenta disputa entre el actor previsto, Guillermo Muñoz, y el director Pérez Lugín, que decidió sustituirle<sup>184</sup>. Su nuevo papel –uno de los estudiantes que hace amistad con el protagonista, Gerardo (Luis Peña Sánchez)– quedaba diluido entre el grupo de amigos que acompañaban al protagonista en sus travesuras y amoríos. Las escenas de la novela que su personaje tenía quedaban en el film reducidas a la mínima expresión, por lo que no tuvo mucha oportunidad de demostrar sus dotes interpretativas. Apenas tiene algún primer plano pero se puede observar su soltura ante la cámara en un papel que exigía cierta comicidad. Aun así, recabó algún escueto elogio, como el de Juan Antonio Cabero: «Orduña, muy bien representando el papel del estudiante jacarandoso, que no piensa más que en divertirse»<sup>185</sup>.

En realidad lo importante de la experiencia fue que le permitió conocer el engranaje cinematográfico por dentro hasta el punto de hacerle cambiar su opinión sobre el cine, «quizá movido en gran parte por mi vanidad como actor» según confesaría al final de su vida.<sup>186</sup> Orduña debió de considerar que el cine podía darle las satisfacciones que el teatro le negaba todavía. No hablamos de obtener la fama, ya que el cine español carecía de un verdadero *star-system* que pudiera albergar tales esperanzas, sino de poder interpretar personajes

---

<sup>183</sup> ARRABAL, Bonifacio, «Lo que dicen las estrellas», en *Radiocinema*, La Coruña, de 31 de marzo de 1940, n<sup>o</sup> 49.

<sup>184</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Celuloide rancio. *La Revoltosa*, primer film de Florián Rey», en *Cinegramas*, Madrid, 24 de mayo de 1936, n<sup>o</sup> 89.

<sup>185</sup> *Informaciones*, Madrid, 29 de enero de 1925.

<sup>186</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 291.

más importantes que los que las compañías teatrales le venían adjudicando.

Estamos en una época de crecimiento de la débil industria cinematográfica madrileña. Un capital financiero remiso a invertir en tan arriesgado negocio, la nula protección del Estado y la asfixiante competencia extranjera, no impedían, sin embargo, la proliferación de pequeñas empresas que luchaban por cubrir la pequeña, pero creciente, demanda de cine nacional por parte del público. Solían ser iniciativas mal planificadas, producto de la improvisación, y que no solían durar más allá de la primera o segunda película. *La casa de la Troya*, nacida igualmente del empeño individual de Pérez Lugín, fue un éxito sin precedentes a pesar de esa improvisación. Antes de que se estrenara el 28 de enero de 1925 en el Teatro de la Zarzuela y se conociera su éxito, Orduña, espoleado por el deseo de protagonizar una película, se decidió también a impulsar una producción cinematográfica a pesar de carecer de medios y conocimientos para ello. Es decir, la improvisación también sería la tónica en su primera aventura cinematográfica.

Para el proyecto contó con otro actor de *La casa de la Troya* con el que había trabado amistad y que deseaba dar el paso a la dirección de películas, el aragonés Florián Rey. Éste, que era un actor cotizado, pues cobraba 1.000 pesetas por *La casa de la Troya*<sup>187</sup> a pesar de tener un papel tan secundario como el de Orduña, que cobraba 500<sup>188</sup>, se había tomado la interpretación como un medio de aprendizaje para su verdadero objetivo de dirigir películas. Gracias a Juan de Orduña tuvo su primera oportunidad.

---

<sup>187</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Op. cit.*, pág. 21.

<sup>188</sup> Había sido contratado por 200 pesetas como extra pero se le subió el sueldo a 500 cuando asumió el nuevo papel («Una charla con Juan de Orduña», en *Imágenes*, Barcelona, diciembre de 1947, nº 31).

## 4.2. *La revoltosa* (Florián Rey, 1924)

Ni Orduña ni Florián Rey contaban con capital suficiente para constituir la nueva empresa de producción, pero Orduña se encargó de convencer al ingeniero Juan Figuera Vargas para que aportase 12.000 pesetas para filmar *La revoltosa*<sup>189</sup>. Era una cantidad demasiado modesta como para poder pagar a los técnicos, por lo que convencieron al operador Luis R. Alonso para que trabajara con ellos a cambio de una participación en los beneficios del film. Luego acordaron con Juan Figuera que los tres, Alonso, Rey y Orduña, sólo cobrarían como sueldo el 50% de los beneficios después de amortizados los costes. Orduña, además, adquirió los derechos de la obra de José López Silva y su tío Carlos Fernández Shaw, en posesión de sus primos, sin más remuneración que el 10% de los beneficios.

La mayor parte del presupuesto se gastó en pagar a los actores (Josefina Tapias, su compañera en el Teatro Fontalba, cobró 1.000 pesetas, y José Moncayo, 500), en adquirir el negativo y en alquilar la galería en los estudios Atlántida a 100 pesetas la sesión. Allí se construyeron los decorados con lo que sobraba de rodajes anteriores y aprovecharon la luz del sol para usar lo menos posible las cuatro lámparas de arco manejadas por el eléctrico de Atlántida, Carlos Pahissa. Otros exteriores se realizaron en lugares naturales en los alrededores de San Antonio de la Florida, en un patio de la calle Mesón de Paredes y en el Rastro. En total quince días de rodaje. Luis R. Alonso hizo el revelado y positivado en los laboratorios de Atlántida y en poco tiempo se pudo estrenar la película. Todos estos datos

---

<sup>189</sup> Méndez-Leite afirma que costó 15.000 pesetas, «puestas una a una, por Juan de Orduña y don Juan Figuera» (MÉNDEZ-LEITE VON HAFPE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 219). En cambio, Fernando Castán Palomar se decanta por 12.000 pesetas puestas sólo por Juan Figuera («Revisión y anécdota del cine mudo en Madrid», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de agosto de 1958, n° 931).

proceden de un reportaje de Florentino Hernández Girbal escrito en 1936, doce años después de los hechos<sup>190</sup>, pero Florián Rey, mucho tiempo después, daba un tinte más épico a lo sucedido:

«Resultó que sólo conseguimos reunir 12.000 pesetas; no nos quedaba dinero para laboratorios ni para estudios. En cambio, los Estudios Atlántida, con sus laboratorios, estaban parados, vacíos, al cuidado sólo de un conserje. Y fuimos y sobornamos al conserje. Por veinticinco pesetas nos dejaba entrar y trabajar allí. Nos aseguró que nadie se había presentado por los estudios desde hacía tiempo... Bien; nos pusimos a trabajar como si todo aquello fuese nuestro. Con la ayuda de un carpintero, nos hacíamos nosotros mismos los decorados. Pero una noche se presentó allí un señor, que era el delegado de la sociedad propietaria, acompañado de otro caballero de Bilbao. Nos quedamos de piedra. El delegado se dirigió a nosotros, y con la mayor tranquilidad del mundo nos presentó al caballero de Bilbao: “Tengo el gusto de presentarle a Florián Rey, nuestro director artístico, y a Luis Alonso, operador”. El caballero de Bilbao nos saludó; anduvo viendo cómo hacíamos las cosas, y, al despedirse los visitantes, el delegado me dijo: “Mañana, a las once, en mi despacho”. Nosotros sabíamos quién era aquel señor –un conocido notario de Madrid–, y ya te puedes imaginar cómo estábamos de nerviosos al presentarnos en su casa al día siguiente... Pero nos

---

<sup>190</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Celuloide rancio. *La Revoltosa*, primer film de Florián Rey», *Cinegramas*, Madrid, 24 de mayo de 1936, nº 89.

hicieron pasar en seguida al despacho; nuestro hombre nos saludó muy atentamente y nos tendió unos contratos para que los firmásemos. Recuerdo que el mío era por un sueldo mensual de 2.000 pesetas y un 18 por ciento de los beneficios, y el de Luis Alonso por mil pesetas y no recuerdo qué tanto por ciento. Ni una palabra más, ni una alusión a nada. Firmamos... y seguimos trabajando. No hubo más explicaciones aquel día, ni nunca. Juanito Orduña, que no estaba con nosotros la noche que nos sorprendieron, no se lo quería creer. Pero tuvo que rendirse a la evidencia. Ya contratados, terminamos *La revoltosa*, y, luego, *La chavala...*»<sup>191</sup>.

Es una bonita historia, pero es más probable que el conserje Antonio Molinete, que era el carpintero que menciona Florián Rey, les abriera el estudio por las noches, con la complicidad de Pahissa<sup>192</sup>, sólo para realizar el revelado y positivado, como cuenta Carlos Fernández Cuenca<sup>193</sup>. Es una actividad más propicia para pasar desapercibida que un rodaje a plena luz del día, y además confirmaría el dato que da Hernández Girbal de que pagaban las sesiones en la galería del estudio al precio de 100 pesetas diarias. Precio que perfectamente pudieron pagar, pues restando los días en exteriores a los quince totales, no debieron de ser muchas las

---

<sup>191</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968, pág. 30-31. El mismo autor publicó en revista el mismo texto («Con su vida hicieron cine. Florián Rey», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de noviembre de 1961, n° 1.102).

<sup>192</sup> LLINÁS, Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989, pág. 31.

<sup>193</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, San Sebastián, X Festival Internacional de Cine, Sección de Actividades Culturales, 1962, pág. 10-11.



jornadas que utilizaron el estudio. Esta versión más ajustada a la realidad también coincide con la que Florián Rey daría en 1944 a la revista *Cámara*<sup>194</sup>, donde además mencionaba los nombres de los sorprendidos visitantes: Manuel Bofarull, consejero delegado de Atlántida, y José Ocharán, accionista de la misma empresa. Según Florián Rey, con esta visita Bofarull pudo convencer a Ocharán de que el estudio seguía funcionando y, por tanto, de que no estaba en trance de quiebra por falta de trabajo. De ahí que estuviera agradecido a los intrusos por su osadía y les ofreciera un contrato.

Si dejamos aparte estos detalles, lo importante de la anécdota es que permitió a los integrantes de esta aventura, Florián Rey, Luis R. Alonso y Juan de Orduña, prolongar su actividad cinematográfica bajo la tutela de una de las empresas más importantes del momento; si bien es cierto que la empresa no pasaba por el mejor momento debido a la marcha de elementos importantes de su organigrama, entre ellos Manuel Noriega y José Buchs, directores de la práctica totalidad de las películas producidas por Atlántida. El hueco que estos técnicos habían dejado benefició precisamente la rápida contratación de Rey y Alonso para llenar el vacío dejado por ellos, y de Juan de Orduña como primer actor de la empresa. Sin embargo, sólo Florián Rey pudo hacer más de una película en Atlántida<sup>195</sup>, mientras Alonso y Orduña fueron despedidos en junio de 1925 ante la imposibilidad de mantener sus salarios en la situación de crisis en la que se encontraba la productora<sup>196</sup>. Al menos,

---

<sup>194</sup> SOBRARBE, Juan de, «Bohemia y azar en la vida de Florián Rey», en *Cámara*, Madrid, de 15 de junio de 1944, nº 35.

<sup>195</sup> Hará cuatro películas más en Atlántida: *Los chicos de la escuela* (1925), *El lazarrillo de Tormes* (1925), *Gigantes y cabezudos* (1926) y *El cura de aldea* (1927).

<sup>196</sup> *Memoria de Atlántida 1925* (Archivo General de Palacio, C/2403-15). Según la documentación de este archivo relativa al pleito de Atlántida contra el gerente Alfonso Márquez, Orduña percibía comisiones de 25 pesetas por cada día que se alquilara el estudio. Carecemos de más detalles, excepto que los

antes de acabar el año 1924, los tres pudieron realizar otra zarzuela de Carlos Fernández Shaw y José López Silva titulada *La chavala*.

No sólo la producción pudo hacerse con escasos recursos, sino que *La revoltosa* tuvo importantes ganancias. Cuando se pasó de prueba en el cine Goya «se acordó su venta por 24.000 pesetas para las regiones Centro y Norte de la península, además de operaciones análogas para Cuba y Méjico; los beneficios totales pasaron de 120.000 pesetas»<sup>197</sup>. También fue vendida a Stoll Pictures Limited de Londres para su explotación en Inglaterra, Estados Unidos y Alemania<sup>198</sup>. Todo esto permitiría a Goya Film -marca que Juan Figuera adquirió para dar nombre a la nueva empresa- continuar su actividad productora con mayor seguridad<sup>199</sup>.

Orduña, como principal impulsor del proyecto, podía estar satisfecho económicamente de haber elegido un género de probado éxito en nuestro cine. Las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas estaban de moda desde la exitosa *La verbena de la Paloma* que había realizado José Buchs en 1921, precisamente producida por Atlántida e interpretada por Florián Rey. El género había tenido a partir de esa película la

---

hechos se produjeron meses después de su despido. Quizá fue un modo de compensarle por el despido y de aprovechar sus contactos profesionales.

<sup>197</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Op. cit.*, pág. 10.

<sup>198</sup> «La cinematografía en España prospera. Goya Film», en *Cinema Variedades*, Madrid, abril de 1925, n° 48-49.

<sup>199</sup> Goya Film (Artistas Españoles Reunidos) es el nombre completo que apareció en la publicidad de *La revoltosa* en el diario *La Libertad* el 4 de noviembre de 1924. Como domicilio figuraba la calle Alberto Aguilera, 43, de Madrid, pero pronto pasó a ser Echegaray, 27. La marca fue registrada por el ingeniero Juan Figuera Vargas el 3 de noviembre de 1925 (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, núm. 942, de 1 de diciembre de 1925). Riambau y Torreiro dicen que la empresa también fue fundada por el doctor Baldomero González Álvarez (RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español, Estado, dependencias y mercado*, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2008, pág. 390).

oportunidad de revitalizar su contacto con el público cuando ya estaba en decadencia en los escenarios teatrales. El conocimiento por parte del público de las obras originales facilitó su complicidad pese a las deficiencias técnicas y a que la música habitualmente no acompañaba de modo adecuado a la proyección. Pese a las críticas de la intelectualidad, el público aceptó la propuesta y el cine consiguió por fin competir con espectáculos tradicionales de Madrid pero más caros: sainetes, toros y zarzuelas. Esta luna de miel sólo duraría un lustro a causa del agotamiento de un filón excesivamente explotado (casi el 50% de la producción fílmica eran zarzuelas en 1923)<sup>200</sup>, cediendo en su empuje a partir de 1925, precisamente a manos de adaptaciones literarias de prestigio como *La casa de la Troya*. Ésta se había estrenado el 28 de enero de 1925, y *La revoltosa* el 13 de febrero siguiente<sup>201</sup>. Ambas estaban marcando un punto de inflexión en la trayectoria del cine español.

Aparte del aspecto económico, para Orduña *La revoltosa* supuso cumplir el objetivo de alcanzar la notoriedad como actor y entrar en la nómina de los galanes cinematográficos más populares. Jesús Pérez Broins le auguraba un brillante porvenir: «a juzgar por su labor en *La revoltosa* reúne cualidades que hasta ahora no habíamos visto en ningún otro galán joven»<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Op. cit.*, pág. 28. Sobre la cuantificación y valoración de las adaptaciones literarias en los años veinte véase SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007.

<sup>201</sup> Permaneció diez días en el cine Cervantes, lo cual no es poco para la época. Además, se volvió a pasar en tres cines más durante marzo y abril, y disfrutó de un reestreno el 25 de diciembre de 1925 en el mismo Cervantes; pero esta vez sólo durante tres días. Cánovas Belchí cuenta hasta 16 reestrenos (CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pág. 25)

<sup>202</sup> *La Reclam*, Valencia, 15 de marzo de 1925, nº 200.

También en *La Libertad* se esperaba mucho de él: «Juan de Orduña, el notable galán del Fontalba, se afianza en el dominio del gesto y la caracterización para la pantalla y no ha de tardar mucho en que logre el total acierto...»<sup>203</sup>. Y en la revista *Películas* apostaban por él como un firme valor de futuro:

«No dudo de que, cuando el público y las empresas se los disputan, será porque su labor teatral es buena (yo no he tenido la suerte de poderlo ver), pero de lo que sí estoy seguro es que de seguir en el cine, llegaría en muy poco tiempo a ser uno de los mejores ases de la pantalla. Su naturalidad, sus ademanes y la expresión de su rostro hacen de él un artista consumado, uno de tantos otros que ocupan hoy en día los primeros puestos»<sup>204</sup>.

Ciertamente, Orduña había acertado con la elección de *La revoltosa* como vehículo para su lanzamiento cinematográfico. La zarzuela era un argumento popular que le permitía destacar en un papel que no exigía grandes esfuerzos interpretativos, pero que podía conectar fácilmente con un público familiarizado con la obra. Decimos que no exigía grandes esfuerzos porque, como es habitual en el género chico, la trama no presentaba gran complejidad y la psicología de los personajes rayaba en el arquetipo, pues importaban más la interpretación de las canciones que una interpretación matizada. Pese a la ausencia de canciones –el film iba acompañado solamente de una partitura adaptada en base al

---

<sup>203</sup> *La Libertad*, Madrid, 14 de febrero de 1925.

<sup>204</sup> *Películas*, Madrid, 1925, nº 5 (citado por CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *El cine en Madrid (1919-1930). Hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Tesis Doctoral inédita, Murcia, Universidad de Murcia, 1987, pág. 694).

original de Ruperto Chapí-, al público le agradó la figura de Orduña y su notable simpatía. De este modo, la zarzuela filmada le proporcionó un éxito a Orduña que le hubiera sido imposible alcanzar en el teatro por carecer de las dotes líricas necesarias para ese género. En realidad, sin canciones, su papel en *La revoltosa* era una prolongación de su figura de galán en el teatro.

El film añadía un prólogo inexistente en la zarzuela que mostraba a Felipe (Orduña) y Mari Pepa (Josefina Tapias) en la juventud, lo que ofrecía un registro cómico añadido a los personajes y daba más protagonismo a la pareja frente a los personajes secundarios. Las travesuras de ambos en este prólogo daban paso al argumento de la zarzuela propiamente dicho, donde, en un ambiente castizo poblado de personajes cómicos, ambos protagonistas fingían desdén y se provocaban celos mutuamente. Él con otras chulapas y ella con los maridos del vecindario. Estos, acosados por sus mujeres, acababan pagando sus tentaciones de infidelidad, y la pareja se reconciliaba fácilmente cuando se confesaban sus verdaderos sentimientos<sup>205</sup>.

#### **4.3. *La chavala* (Florián Rey, 1924)**

Aunque todavía no se conocía el éxito que tendría *La revoltosa*, en *La chavala* se repitió la fórmula con los mismos elementos; es decir, una zarzuela de los mismos autores, Florián Rey en la dirección, Luis R. Alonso de operador y Juan de Orduña de galán protagonista. Pero, igual que sucedió con la obra original, también nacida para repetir el éxito en el teatro

---

<sup>205</sup> Para un análisis detallado del film véase DEL REY REGUILLO, Antonia, «Un destello de modernidad fílmica: *La revoltosa* (1924)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 1998, n° 30, págs. 38-53.

Apolo de *La revoltosa*, atrajo menos público que esta. Quizá por el cambio de tono, más melodramático, menos dado a la alegría que el público asociaba a las zarzuelas; quizá porque comenzaba el agotamiento del espectador respecto a las zarzuelas filmadas. En cualquier caso, no se puede considerar que fuera un fracaso. Pese a ser una producción menos improvisada el gasto tampoco fue excesivo –sólo 24.000 pesetas<sup>206</sup>, pues incluso Florián Rey actuó por última vez en su vida para economizar. Rápidamente realizada se pasó en prueba el 27 de enero de 1925, antes incluso que el estreno de *La revoltosa*, pero no se estrenaría hasta el 4 de enero del año siguiente<sup>207</sup>, pasando algo desapercibida pese a los elogios de la revista *Arte y cinematografía* tras el pase de prueba<sup>208</sup> o de Juan Antonio Cabero en el *Heraldo de Madrid*: «La película, como era esperar, ha constituido un éxito rotundo. Lo que no nos explicamos es por qué ha estado esta cinta tanto tiempo sin salir al público, pues es muchísimo mejor que otras muchas de las que se han estrenado el año pasado»<sup>209</sup>. En cambio, Focus (José Sobrado de Ónega) no se mostraba tan entusiasmado en el diario *El Sol*: «El asunto, flojo y de pocas pretensiones. La Romerito, Moncayo, Florián Rey, Orduña y Pitouto hacen una labor aceptable y perdonable», aunque reconocía que el público salía complacido<sup>210</sup>. De hecho, la película reportó finalmente

---

<sup>206</sup> *Memoria de Atlántida 1925* (Archivo General de Palacio, C/2403-15). En cambio Sánchez Vidal y Fernández Cuenca cifran el coste en tan solo 17.000 pesetas, sin citar la fuente (SÁNCHEZ VIDAL, *Op. cit.*, pág. 44; FERNÁNDEZ CUENCA, *Op. cit.*, pág. 11).

<sup>207</sup> Permaneció siete días en el Monumental Cinema; el 18 de marzo de 1926 se reestrenó durante cuatro días en el Cinema X; y entre el 17 y 20 de febrero de 1927 se pasó en el cine Chueca acompañado de un cuadro flamenco.

<sup>208</sup> *Arte y cinematografía*, Madrid, enero de 1925, nº 286.

<sup>209</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 6 de enero de 1926. José Rabanal achaca el retraso en el evitar la coincidencia en las salas con otra película de Atlántida, *El lazarrillo de Tormes* (RABANAL, José, *Alfredo Hurtado "Pitusín". El cine del silencio*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2007, pág. 82).

<sup>210</sup> *El Sol*, Madrid, 6 de enero de 1926.

unas 35.000 pesetas de beneficio a las debilitadas arcas de Atlántida<sup>211</sup>.

En cuanto al argumento del film, Orduña repetía papel de galán interpretando a Andrés, un carpintero de Lavapiés que sospecha, a causa de las habladurías de la gente, de la infidelidad de su novia Pilar (Elisa Ruiz Romero). Ella en realidad sufre el acoso de Ramón (Florián Rey) pero sin ceder a sus pretensiones. Todo se resuelve en una pelea y acaba en boda, pero hay una víctima de esta alegría final, Concha, la gitana (María Luz Callejo), amiga y protectora de Andrés y que sufre en secreto su amor por él. He ahí el elemento melodramático que diferencia a esta zarzuela, pues acaba tras la boda con su muerte por amor.

Es imposible valorar la interpretación de Orduña en una película desaparecida hoy en día como es esta, pero el argumento hace pensar que no había grandes novedades respecto a la anterior, incluso que era menos interesante para Orduña desde el punto de vista interpretativo. El protagonismo del film recaía, a juzgar por la novelización de la película publicada en la colección *La Novela Popular Cinematográfica*, en Concha, deslizándose el argumento desde el sentimentalismo al melodrama a medida que se profundizaba en las circunstancias de este personaje. Respecto a Orduña los comentarios fueron elogiosos de nuevo: «Juanito Orduña, admirable; tanto en esta producción como en *La revoltosa* dio tales pruebas de su temperamento para el arte mudo que hoy es nuestro mejor galán de la pantalla».<sup>212</sup>

Orduña había entrado en el mundo del cine con fuerza, rodando tres películas en medio año, pero no pretendía abandonar su actividad teatral. De hecho, en los títulos de *La revoltosa* se indicaba que pertenecía a la compañía del Teatro

---

<sup>211</sup> MARTÍNEZ, Josefina. *Op. cit.*, pág. 200.

<sup>212</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 6 de enero de 1926.

Fontalba<sup>213</sup>, ya que en aquella época se valoraba positivamente que un actor procediera del teatro. Sin embargo, el éxito de su siguiente película hizo innecesario recordar esta procedencia a partir de entonces, ya que pasó a ser conocido por todos como Boy, el personaje que interpretó a continuación a las órdenes de Benito Perojo.

#### 4.4. *Boy* (Benito Perojo, 1925)

El buen negocio que supuso *La revoltosa* permitió a Juan Figuera apostar fuerte en el siguiente proyecto de Goya Film, todavía bajo la iniciativa de Orduña. Este ofreció a Benito Perojo la adaptación de *Boy*, la novela del padre jesuita Luis Coloma publicada en 1910, para la que se reservó el papel protagonista. No está claro si Perojo trabajó como mero asalariado o si aportó dinero también en la producción, como afirma su sobrina Joaquina Salvi<sup>214</sup>, pero el hecho es que Orduña estuvo a las órdenes del director español más preparado de la época, fruto de la experiencia adquirida en los estudios franceses. Además lo hizo con un gran presupuesto que le permitió rodar con medios inimaginables en otras películas españolas, nada menos que 150.000 pesetas, incluida la publicidad. Como prueba de que no se escatimó en gastos está que se utilizó el sistema de color en plantillas conocido como *Pochoir*; que se rodó, entre abril y agosto de 1925, en los estudios franceses Eclair y en exteriores de San Sebastián,

---

<sup>213</sup> Ese rótulo desapareció en copias posteriores de *La revoltosa*, cuando ya la fama adquirida por Orduña hacía innecesaria la información (BERRIATÚA, Luciano, *Los negativos de exportación en el cine mudo*, en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pág. 59-75).

<sup>214</sup> GUBERN, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pág. 100.



Sevilla y Cádiz<sup>215</sup>, y que se contó con la ayuda de la Marina de Guerra y la Aviación Española en las escenas navales<sup>216</sup>.

Dado que sólo han sobrevivido nueve minutos del film hay que seguir la narración por la colección *La Novela Semanal Cinematográfica*, cuya selección *Los Grandes Films* incluyó a *Boy*. Sigue bastante fielmente el hilo de los acontecimientos de la novela pero puestos en orden cronológico, ya que en la obra de Coloma, al ser una narración en primera persona, se presentaban según se los iban contando otros personajes al narrador. Sólo cambian dos cosas significativas. Primero, la época, llevándose la acción desde 1869 a la actualidad, lo que abarataba costes y evitaba tanto las referencias a las guerras carlistas como el mensaje conservador de la novela sobre la manipulación del pueblo por los revolucionarios de La Gloriosa. Y segundo, se añadía un final feliz en el que Boy no muere y se promete con la desdichada Beatriz.

Boy, el personaje que interpretó Orduña y por el que pudo haber cobrado 10.000 pesetas<sup>217</sup>, es el conde de Baza, un joven alférez de la Marina, elegante y frívolo, aunque bondadoso, que regresa a casa y descubre la maldad de su madrastra, recientemente casada con su padre, el duque de Yecla (Georges Deneubourg). Ella, la ex boticaria Rita Bollullo (Renée Van Delly), pretende postergar a Boy de la herencia en beneficio de su hijo natural y para conseguirlo indispone a su padre contra él. Además, impide que le llegue dinero y logra que se endeude con un prestamista (Maurice Schutz) cómplice

---

<sup>215</sup> GUBERN, Román, *Op. cit.*, pág. 102.

<sup>216</sup> ABC, Madrid, 23 de febrero de 1926.

<sup>217</sup> AMILIBIA, Jesús María («Un mito del cine español», en *Pueblo*, Madrid, 4 de febrero de 1974). Es una cantidad muy grande para la época pero más lógica que las excesivas 20.000 pesetas que el actor decía haber cobrado (EL CONDE DE RIVERA, «Los ases de la pantalla. Hablando con Juan de Orduña», *La Región*, Orense, 23 de marzo de 1928). En cambio Benito Perojo declaraba que Orduña cobraba por película 2.500 pesetas, lo que también le parecía un dineral (GUBERN, Román, *Op. cit.*, pág. 102).

de sus maquinaciones. Cuando este prestamista es asesinado todas las sospechas recaen en Boy. Es inocente pero no puede usar su coartada, la condesa de Bureva (Mademoiselle Roseraie), porque significaría el escándalo para ella, una mujer casada que no está dispuesta a sacrificarse por él. Todo se resuelve cuando el administrador de su padre (Miguel Sánchez), también cómplice de su madrastra, confiesa en su lecho de muerte toda la trama al mismo tiempo que son descubiertos los verdaderos asesinos. Libre de toda culpa se promete a su verdadero amor, Beatriz (Suzy Vernon), prima de su mejor amigo y testigo de sus aventuras, el marqués de Burunda (Manuel San Germán).

El personaje se ajustaba al tipo de galán que Orduña venía interpretando en el cine y el teatro, pero además se adivina una mayor complejidad dramática de la que salió airoso. El rollo que se conserva en la Fílmoteca de Andalucía nos permite descubrir a un Orduña pletórico, muy natural en su papel de joven travieso y despreocupado pese a los problemas que se ciernen sobre él. El fragmento comienza en una fiesta de disfraces, donde Orduña, vestido de Pierrot, corteja a la condesa de Bureva en una pose típica de galán, para luego quedar desolado cuando ella le rechaza. Luego, en la calle con su amigo Burunda se muestra el Boy travieso. Juntos pasan por delante de la estatua de un antepasado, a la que se sube Boy para abrigo, como el niño que todavía es. Y finalmente, en casa de Burunda, volvemos a comprobar el doble registro jovial-taciturno de un Orduña muy a gusto en su papel. No es de extrañar los grandes elogios que recibió por esta película.

En *Arte y cinematografía* se decía lo siguiente de Juan de Orduña y Manuel San Germán: «...en sus respectivos papeles de primeros galanes jóvenes, están a la altura de los mejores actores de la escena muda. Elegantes y sobrios en sus

movimientos, dan la sensación de moverse dentro de su propio ambiente, condición no lograda por ningún otro actor»<sup>218</sup>. Por su parte, en *El Imparcial* se decía de Juan de Orduña: «afianza su personalidad, componiendo la figura irreflexiva del protagonista, que mantiene hasta el final sin desfallecimiento»<sup>219</sup>. Y finalmente, *El Día Gráfico* decía que el papel de Boy lo ejecutaba «con muchísima naturalidad y distinción», lo que le ponía «al nivel de los astros cinematográficos»<sup>220</sup>.

Fernando Méndez-Leite von Hafe también alabó su labor en su *Historia del cine español*, además de describir la popularidad que adquirieron gracias al film:

«...el público recibió con agrado la película, cuyo éxito correspondía, en gran parte, a sus jóvenes protagonistas, Juan de Orduña y Manuel San Germán, muy adecuados para encarnar sus respectivos personajes. Se estimaban entonces mucho los galanes guapos –que hoy parecerían afeminados y cursis–, y ambos intérpretes, jóvenes y de facciones apolíneas, causaron viva impresión en las sensibles espectadoras. Sería injusto negar cualidades de actor, dentro de los procedimientos al uso por aquel tiempo, a Orduña y San Germán, que resultaban entonados y ajustados a lo largo de escenas distintas, algunas de carácter dramático. Su labor, y sobre todo su presencia, en *Boy* aseguraron de golpe su fama y gustaron de las mieles de la popularidad, pues multitud de admiradoras los

---

<sup>218</sup> *Arte y Cinematografía*, Madrid, mayo-junio de 1926, n° 302.

<sup>219</sup> *El Imparcial*, Madrid, 6 de marzo de 1926.

<sup>220</sup> *El Día Gráfico*, Barcelona, 6 de mayo de 1926.

consideraron tan guapos, o más aún que los galanes mundiales de moda»<sup>221</sup>.

El film se estrenó el 1 de marzo de 1926 en los cines Royalty y Alkázar, donde alcanzó un gran éxito al permanecer en el primero 21 días, y 3 días más en el segundo debido a las peticiones del público. Posteriormente se reestrenó sucesivamente en doce salas de Madrid, y todavía en julio de 1929 se exhibió en una semana de cine nacional que se organizó en el Palacio de la Música. Además *Boy* se vendió a Argentina por 50.000 pesetas y fue exportada a Estados Unidos, Alemania y Bélgica<sup>222</sup>.

Para la crítica era la revelación de un cine muy distinto al que se hacía en nuestro país. Así lo entendían, por ejemplo, en *El Día Gráfico*, donde se decía lo siguiente:

«...aunque sea un film español, no se desarrolla en este ambiente castizo de la mayoría de las películas de producción nacional, sino que, sin perder su carácter, tiene un sabor de universalismo que la coloca a la altura de las notables que se importan. (...) La casa Goya Film puede estar orgullosa de haber producido una cinta como ésta y la empresa del Coliseum puede felicitarse de habernos presentado esta película que le dará dinero y honor, ya que el público sale satisfecho, demostrándonos que si todos los films españoles fueran de esta categoría, serían estimados en lo que se merecen y aceptados con preferencia, por

---

<sup>221</sup> MÉNDEZ-LEITE VON HAFTE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 226.

<sup>222</sup> GUBERN, Román, *Op. cit.*, pág. 106.

adaptarse más a nuestro carácter y manera de ser»<sup>223</sup>.

Es decir, Orduña y Goya Film habían pasado del casticismo popular de las zarzuelas a un cosmopolitismo elegante que llegaba a incluir escenas en el famoso restaurante Maxim's de París sin que resultara falso, pudiendo compararse a las producciones extranjeras. Además, para Orduña esto significaba una proyección más allá de nuestras fronteras. Con sólo tres películas se había convertido en el actor español más conocido. De nuevo Méndez-Leite von Hafe lo explicaba:

«Orduña y San Germán, que tanto contribuyeron al éxito con su bella fotogenia y su simpática juventud, adquirirían una rápida y enorme popularidad. Su paso por las calles de Madrid provocaba oleadas de expectación, y las admiradoras más atrevidas rodeaban a los dos galanes cuando se sentaban en la terraza del café Savoia, que formaba parte del edificio del teatro Apolo, en la calle de Alcalá. Eran los felices tiempos de la fiebre por Rodolfo Valentino -ídolo de las multitudes, auténtico semidiós del mundo fantástico de las imágenes-, y Juanito y Manolo saboreaban, sorprendidos, el efecto que producían sobre la gente y la curiosidad que despertaban. La envidia tejió sus redes, y el despecho de muchos hombres pretenciosos no eligió su arte, ciertamente discutible todavía, sino su persona, y los tildó de poco varoniles, para combatirlos con armas que se mellaban en la firme coraza de su éxito sensacional.

---

<sup>223</sup> *El día gráfico*, Barcelona, 6 de mayo de 1926.

Pero hasta el propio Rodolfo, tan varonil, había sido atacado en su hombría por la lengua de los que no perdonan a quien la fémica elige como héroe de sus sueños»<sup>224</sup>.

En Francia, donde se estrenó bastante más tarde que en España, el 29 de abril de 1927, estuvieron interesados en contratar a Orduña varias empresas. La oferta más llamativa y concreta vino de Jean Renoir para interpretar el papel de George Hugon en su adaptación de *Naná*, la obra de Émile Zola<sup>225</sup>. Son escasos los datos que se publicaron en España. Sólo que sería realizada en Berlín<sup>226</sup>, y que los cuatro principales papeles correrían, según *El Imparcial*, a cargo de «cuatro ases de la pantalla de cuatro distintas nacionalidades: Catherine Hessling, inglesa (en realidad era francesa); Weerner (sic) Krauss, alemán; Jean Angelo, francés; y (...) nuestro compatriota Juan de Orduña, que desempeñará el galán, del que será insustituible intérprete»<sup>227</sup>. Al final, de los cuatro intérpretes sólo Orduña fue sustituido –por Raymond Guérin-Catelain– debido a su incorporación al servicio militar en la Marina de Guerra<sup>228</sup>. Tampoco una supuesta oferta norteamericana se concretó, según *Las Provincias*, porque el sueldo era inferior a lo percibido en España para artistas como Orduña y San Germán, y por el interés de estos en priorizar el objetivo de dar gloria al cine español<sup>229</sup>.

---

<sup>224</sup> MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 243.

<sup>225</sup> *Vida cinematográfica*, Valencia, 3 de octubre de 1925, nº 2.

<sup>226</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de septiembre de 1925.

<sup>227</sup> *El Imparcial*, Madrid, 26 de septiembre de 1925.

<sup>228</sup> Es la explicación que daba Juan de Orduña en una entrevista (SIGNO, José, «Juan de Orduña, creador de la película *Boy*», en *El Faro de Vigo*, 12 de mayo de 1928), lo que es plausible porque, como vimos, se incorporó al servicio militar el 15 de enero de 1926.

<sup>229</sup> *Las Provincias*, Valencia, 16 de octubre de 1926.

Sea por la razón que fuera, la oportunidad pasó y Orduña continuó su labor en la débil cinematografía española, en la que era difícil repetir un éxito como el de *Boy*. Durante 1926 y 1927 fue solicitada su participación en cuatro películas, de modo que su rostro se hizo habitual en las revistas cinematográficas y apenas pisó los escenarios teatrales. Entre esos films hubo éxitos (*Estudiantes y modistillas*) y fracasos (*Rocío D'Albaicín*), pero lo cierto es que su labor interpretativa no volvió a ser tan alabada como ahora. Florentino Hernández Girbal, al hablar de las estrellas españolas de ayer, decía en 1934 de Orduña y Manuel San Germán lo siguiente:

«...creyeron desde aquel momento (*Boy*) conseguido todo, y no hicieron nada por sostener el puesto conquistado. Arrastrados por el ambiente, tomaron parte en films mediocres (*Pilar Guerra* en el caso de Orduña), aceptaron papeles opuestos a su temperamento y condiciones; y gobernada así la nave, el naufragio no se hizo esperar. Ambos entraron en la curva descendente de su vida artística, después de gustar una vez el placer de brillar con fuerza, y murieron al fin; es decir, se apagaron por falta de espacio donde lucir»<sup>230</sup>.

Sólo la siguiente película que interpretó Orduña, *Pilar Guerra*, ha llegado a nuestros días casi completa, por lo que no podemos apreciar si el declive que menciona Hernández Girbal se pudo achacar a la evolución en sus interpretaciones. Lo que

---

<sup>230</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «"Estrellas" españolas de ayer y de hoy. Juan de Orduña, Manuel San Germán, Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero y María Luz Callejo», *Cinema Variedades*, Madrid, septiembre de 1934, nº 10. El mismo texto con el título de «En torno al cinema nacional. Estrellas españolas de ayer», se publicó en *Cinegramas*, Madrid, 21 de julio de 1935, nº 45.

sí veremos es que la apreciación de Orduña por parte de la crítica nunca volvió a ser tan favorable.

#### **4.5. Pilar Guerra (José Buchs, 1926)**

La buena marcha de Goya Film podía hacer pensar que Juan de Orduña continuaría su actividad cinematográfica en la empresa que había ayudado a crear, pero no fue así. Desconocemos los concretos avatares de la productora, pues no ha quedado constancia de su existencia en el Registro Mercantil de Madrid, pero parece que el control de la empresa desde el inicio hasta el final fue de Juan Figuera en la parte administrativa, y que Benito Perojo se hizo cargo de la parte artística desde el éxito de *Boy*. En cambio Orduña, del que desconocemos la efectiva vinculación legal con Goya Film, no tuvo participación en las decisiones que a continuación tomó la empresa pese a que antes de rodar *Boy* parecía totalmente implicado en los siguientes proyectos de Goya Film: las adaptaciones de *Marianela* de Benito Pérez Galdós, de *Malvaloca* y *El bandido de la sierra*, ambas de los hermanos Álvarez Quintero, y de *La Bejarana* de Luis Fernández Ardavín<sup>231</sup>. De hecho, después de *Boy*, Perojo dirigió otras dos películas para Goya Film, *Malvaloca* (1926) y *El negro que tenía el alma blanca* (1927), pero en ellas Orduña no intervino. Esta ausencia resulta más llamativa si tenemos en cuenta que el realizador madrileño consideraba que había pocos artistas de valía en España, y entre ellos sólo citaba a San Germán, Orduña y Montenegro en unas declaraciones a la revista francesa *Ciné-Miroir*<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> «La cinematografía en España prospera. Goya Film», en *Cinema Variedades*, Madrid, abril de 1925, nº 48-49.

<sup>232</sup> *Ciné-Miroir*, París, 1 de febrero de 1927, nº 115 (citado por GUBERN, Román, *Op. cit.*, pág. 119).



Entramos en un terreno de resbaladizas especulaciones, pero cabe suponer que Orduña habría aceptado cualquier oferta de Perojo después de haberle convertido en una estrella cinematográfica. También es posible que Orduña no pudiera aceptar un papel en *Malvaloca* por estar comprometido con José Buchs, pues el rodaje de esta película comenzó antes de que finalizara el de *Pilar Guerra*. ¿O es que Orduña prefirió trabajar con un director más cercano a sus ideas, como era José Buchs, que repetir con un realizador al que poco después consideraría «un ignorante con pretensiones; habilidoso pero inculto»?<sup>233</sup> Este juicio tan contundente fue vertido por Orduña en *Popular Film*, la misma revista que había sostenido una agria polémica contra Perojo a inicios de 1927. En aquella ocasión el motivo de la controversia había sido el supuesto antipatriotismo de Benito Perojo por rodar en estudios franceses y con técnicos foráneos, despreciando las aptitudes de los artistas y técnicos españoles y, además, gastando el dinero fuera del país en vez de contratar estudios españoles<sup>234</sup>. Cuando Orduña hizo esa declaración, en mayo de 1928, todavía coleaba la polémica, y reincidió en el tema al decir que «es uno de los hombres que con más facilidad han encontrado dinero para hacer películas, pero es el que más ha contribuido a desacreditarnos. Él es también quien está espantando al capital español». Aunque el fondo de la cuestión pudiera ser el enfrentamiento entre una idea cosmopolita del cine representada por Perojo y un españolismo mal entendido por parte de Orduña, no descartaría que en sus descalificaciones hubiera algún motivo personal, quizá fruto de algún desencuentro en la etapa de Goya Film que explicaría su

---

<sup>233</sup> CRUZADO, Clemente, «Lo que nos ha dicho Juan de Orduña», en *Popular Film*, Barcelona, 17 de mayo de 1928, n° 94.

<sup>234</sup> Los detalles de la controversia pueden leerse en GUBERN, Román, *Op. cit.*, pág. 118-123.

alejamiento de los nuevos proyectos de la empresa. Por ahora, con los datos que tenemos nada más podemos decir.

En cualquier caso, mientras Perojo rodaba *Malvaloca*, Orduña trabajaba con el director más consagrado del panorama español, aunque sólo fuera por la cantidad de títulos dirigidos, más de una veintena en seis años, lo que es una cifra considerable en aquella época. Como vimos, la salida de José Buchs de Atlántida había facilitado la entrada de Florián Rey y Orduña en esa empresa. Buchs recaló en Film Española primero, y en 1925 en una nueva productora, Film Linares, fruto, como tantas otras, de la inversión de un acaudalado hombre de negocios en busca de nuevos horizontes empresariales. En este caso se trataba de Abelardo Linares, anticuario con oficinas en París, Londres y Nueva York, cuya primera colaboración con José Buchs, *El abuelo* (1925), había resultado comercialmente provechosa. Para seguir en esta línea melodramática, Film Linares y Buchs abordaron la adaptación de la novela *Pilar Guerra*, de Guillermo Díaz-Caneja, y contrataron de protagonista a Juan de Orduña. Este sería la principal baza publicitaria, pues no se dejó en ningún momento de recordar en los carteles, y en los propios rótulos del film, que era el mismo actor de *Boy*.

Juan de Orduña interpreta a Luciano, un joven escultor que pretende llevarse a Madrid a su joven novia, Pilar Guerra (María Antonieta Monterreal), con falsas promesas de matrimonio provocadas en parte por la oposición de su padre (Modesto Rivas), alcalde del pueblo que aspira a algo mejor para su hijo, en parte por su propia frivolidad.

Es un papel de pérfido galán, de apariencia amable y galante, pero con matices más oscuros que en *Boy*. En su afán de poseer a la virginal Pilar, llega a violar a la inocente heroína en una escena que evidencia las limitaciones interpretativas de Orduña porque no resulta convincente a la hora de reflejar el lado más lujurioso de su personaje. Una vez que Luciano y Pilar

inician su escandalosa relación se ve acosado por la deudas producidas por su vida disipada, y también por la secreta venganza de su ahora amante. Ella misma provoca con sus caprichos la bancarrota de Luciano, además de sus celos. Él piensa que Pilar se ve con su maestro escultor, Ángel Roberto (Rafael Calvo), que ha utilizado a Pilar de modelo para una escultura, pero en realidad este sólo profesa sentimientos honestos de amor hacia ella.

Orduña tiene que bregar con esfuerzo en varias escenas de desesperación, despecho y enfado ante la nueva actitud de su amante. El tono de su interpretación siempre es forzado. Sólo los momentos alegres, triviales, le van bien. La rocambolesca trama tampoco ayudaba mucha a la credibilidad del conjunto. Los ruegos de la madre de Luciano (Enriqueta Palma) logran que Pilar renuncie a su venganza y que se aleje de Luciano, precisamente ahora que éste se arrepiente de todo al descubrir que Pilar no le engañaba con su maestro. Dispuesto a amarla y casarse, acude a ella. Aquí da Orduña lo mejor de la película, de amante desesperado y rechazado, con una idónea contención expresiva. A punto de morir literalmente de amor, Pilar le perdona y deciden casarse «como Dios manda», y ella es aceptada por el padre de Luciano, conocedor de toda la verdad.

*Pilar Guerra* se rodó entre marzo y mayo de 1926 en los estudios Madrid Film, y en exteriores de Madrid, Bermeo, Bilbao, Burgos, Valladolid y León<sup>235</sup>. Tuvo un pase de prueba el 4 de julio en el Royalty, y finalmente fue estrenada el 20 de diciembre de 1926 en el Palacio de la Música con escasa publicidad y, consecuentemente, escasa repercusión. Sólo tres días en cartel<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> *El Imparcial*, Madrid, 26 de marzo de 1926 y 10 de abril de 1926.

<sup>236</sup> Su reestreno el 12 de octubre de 1927 en el Cinema X mejoró esta cifra: 5 días. Su adaptación teatral estrenada en el teatro Chueca el 24 de febrero de 1928 tampoco fue destacable: 4 días.

Aunque tuvo buenas críticas, como la de un Juan Antonio Cabero que la prefería a *El abuelo*<sup>237</sup>, parece que nadie mostró entusiasmo por el film. Mientras *La Libertad* sólo la despachaba como «una película más con acierto parciales»<sup>238</sup>, en *La Época* se la defendía de los espectadores que no mostraban la misma benevolencia en sus comentarios que ante producciones extranjeras de la misma calidad, si bien reconocía que estaba «lejos de marcar una época en el cine español»<sup>239</sup>. En *Fotogramas* se destacaba que José Buchs contaba con recursos suficientes (dinero y paisajes) para hacer una buena película, pero tampoco gustaba la cinta:

«...los procedimientos técnicos empleados son rudimentarios, y no se puede atribuir la falta de cohesión de esta película a que el argumento sea deleznable. El mezquino éxito de *Pilar Guerra* se debe a la manera arbitraria con que se ha interpretado la psicología de los protagonistas. Ni el técnico ni las dos principales figuras han sabido personificar el verdadero tipo de la maestra rural y el del escultor Luciano. (...) De esta arbitraria interpretación nace el hastío que en el público se manifiesta en el curso de la proyección. Las escenas sentimentales nos parecen místicas, carentes de verdadero sentimentalismo, y el concurrente a la proyección ríe cuando debiera sentirse subyugado por la fuerza emotiva de los momentos pasionales»<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de julio de 1926.

<sup>238</sup> *La Libertad*, Madrid, 22 de diciembre de 1926.

<sup>239</sup> *La Epoca*, Madrid, 22 de diciembre de 1926.

<sup>240</sup> *Fotogramas*, Barcelona, enero de 1927, nº 5 (citado por CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *Op. cit.*, 1987, pág. 658-659).

Junior, aunque contradecía la anterior opinión sobre el dinero disponible para rodar, se expresaba en la misma línea en la revista *El Cine*:

«Con la materia que hay en la novela de Díaz Caneja del mismo título, y a pesar de haber seguido paso a paso el desarrollo de la misma, la cinta, en conjunto, es pobre y no se han sabido aprovechar las excelentes ocasiones que da la película para lucimiento de los intérpretes y del director. La presentación es pobre y se ve a la legua que escaseaba el dinero de una manera enorme y es indiscutible que lo primero que hace falta para hacer una película aceptable, dado a lo que estamos acostumbrados ahora, es el no escatimar el dinero. La interpretación floja y sólo sale adelante Juan de Orduña, intérprete de *Boy* que nos gustó muchísimo más que éste. La fotografía, por lo general, buena, teniendo algunas vistas y paisajes muy bien tomados»<sup>241</sup>.

Como vemos, ya se puede apreciar que *Boy* va a marcar la carrera de Orduña. Siempre, durante la época muda, se le recordará por esta película, ya sea para rememorar su mejor momento o, lo que es peor, para evidenciar el bajo nivel de los trabajos que le siguieron. En *La Esfera*, Antonio G. de Linares ahondaba en las limitaciones de Orduña al decir que hacía «un Luciano muy discutible desde el punto de vista artístico, pero ideal para el público femenino, que sólo pide al creador de *Boy* lo que él puede dar: su bonitura (sic), sin complicaciones psicológicas que, para las niñas *chárleston*, están de más».<sup>242</sup> En

---

<sup>241</sup> *El Cine*, Barcelona, 17 de noviembre de 1927, nº 814.

<sup>242</sup> *La Esfera*, Madrid, 2 de octubre de 1926, nº 665.

la negativa crítica ya mencionada de *Fotogramas*, se llegaba a calificar al personaje que interpretaba Orduña de «pollo pera que no encaja en el ambiente de la película».

Aparte de la crítica, también tenemos la opinión de un lector de la revista *La pantalla*, al que gustó la película pero no tanto la interpretación de Orduña: «Únicamente Juan de Orduña se muestra demasiado impulsivo y amanerado. No tiene en el transcurso de la película un gesto que nos dé la sensación del arte, que nos muestre al artista que de tanta fama goza»<sup>243</sup>.

En definitiva, coincidiendo con lo que decía Hernández Girbal, parece que Orduña empezaba a gastar su crédito demasiado pronto. Sus siguientes películas no harían más que agravar esa impresión.

#### **4.6. *Los vencedores de la muerte* (Antonio Calvache, 1926)**

*Los vencedores de la muerte* fue dirigida por el famoso fotógrafo Antonio Calvache<sup>244</sup>, por cuyos estudios habían pasado ilustres artistas y aristócratas, incluida la Familia Real. Calvache era un curioso personaje que había sido novillero profesional y actor, y que al fundar la empresa Film Numancia, quería dar un paso más en su polifacética actividad artística. Es decir, estamos ante otra efímera empresa levantada por un profesional de otro ámbito, aunque en este caso fuera de uno tan cercano como la fotografía. Apoyado por unos difusos «elementos oficiales»<sup>245</sup>, la nueva entidad sólo fructificó en dos películas realizadas y estrenadas casi al unísono, hasta el punto

---

<sup>243</sup> *La Pantalla*, Madrid, 8 de julio de 1928, nº 28.

<sup>244</sup> No confundirle con su hermano José Calvache, conocido como Walken, que también era fotógrafo y cineasta. Esta confusión es frecuente en numerosas fuentes, incluida la base de datos del Ministerio de Cultura.

<sup>245</sup> *ABC*, Madrid, 16 de abril de 1926.

de confundir a la prensa sobre los integrantes del reparto de cada film<sup>246</sup>. Se dijo que Juan de Orduña protagonizaba la primera de ellas, *La chica del gato*<sup>247</sup>, pero realmente sólo hizo la segunda.

La película parece ser que estaba basada en una novela corta de Alberto Insúa, autor también de la mencionada *El negro que tenía el alma blanca* que Perojo estrenaría poco después. Decimos parece ser porque no está claro el origen literario de la película. Aunque su autor da fe de su existencia en sus memorias<sup>248</sup>, como tal la novela corta *Los vencedores de la muerte* es inencontrable hoy en día. Sólo existe una novelización que publicó la colección *La Película Española*<sup>249</sup>, y que reprodujo en tres entregas la revista *La Pantalla* un año después del estreno<sup>250</sup>. Dicho librito venía firmado por Progreso Martínez, nombre que muy probablemente fuera un pseudónimo. Lo que desconocemos es si detrás se ocultaba Alberto Insúa, y si esta novelización no era tal, sino la propia novela corta que dio origen a la película. Según Daniel Sánchez Salas, en realidad Alberto Insúa escribió un argumento para ser directamente adaptado al cine, y quizá esto fuera lo que se publicó posteriormente<sup>251</sup>. Me inclino a pensar que está en lo cierto pues, al contrario que gran parte de los literatos que se acercaban al cine, Insúa mostraba interés por escribir directamente para la pantalla y no sólo en adaptar sus obras.

---

<sup>246</sup> Por tanto, no es posible que los beneficios de *La chica del gato* fueran invertidos en la producción de *Los vencedores de la muerte*, como se ha afirmado (SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Antonio Calvache (1896-1984)*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1994, pág. 52).

<sup>247</sup> *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1926.

<sup>248</sup> INSÚA, Alberto, *Amor, viajes y literatura (Memorias)*, Madrid, Tesoro, 1959, pág. 475.

<sup>249</sup> En concreto era el número 1 del suplemento semanal de *Novela Cine*.

<sup>250</sup> *La Pantalla*, Madrid, 24 de febrero, nº 9; 3 de marzo, nº 10; y 9 de marzo de 1928, nº 11.

<sup>251</sup> SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Op. cit.*, pág. 98-99.

Precisamente en la misma época realizó otro argumento directamente escrito para el cine titulado *La locura del auto*. Estaba expresamente pensado para Juan de Orduña y *El Imparcial* llegó a anunciar que el 1 de julio de 1926 empezaría a filmarse<sup>252</sup>. Debido al asunto automovilístico que manifiesta el título, podría pensarse que estamos hablando de *Los vencedores de la muerte* con otro título; sin embargo, en una entrevista de 1929 Insúa todavía hablaba de este proyecto y de la posibilidad de que lo dirigiera Juan de Orduña<sup>253</sup>.

La noticia de *El Imparcial* daba otros datos que, aunque no se cumplieron, resultan significativos en otro sentido. El primero es que la película iba a ser producida por una nueva empresa constituida por Orduña, y que iba a llamarse Boy Film, en claro homenaje al film de Perojo. Y lo segundo es que iba a ser dirigida «mancomunadamente» por Fernando Roldán y el propio Orduña. Decimos que son significativos estos datos porque nos confirmarían, tras la desvinculación de Goya Film, que Orduña buscaba su propio camino como productor, y que ya tenía intención de ponerse tras las cámaras. Sin embargo, desconocemos por qué no prosperó esta tentativa.

Según el argumento publicado en *La Película Española* y en *La Pantalla*, Orduña interpretó en *Los vencedores de la muerte* a Álvaro, un joven noble y honrado que acepta la extraña petición de una familia adinerada: suplantar al hijo fallecido en un accidente de tráfico para evitar el disgusto que podría matar a la abuela (María Comendador). El increíble parecido físico y las instrucciones del padre (Manuel González) logran su objetivo. Pero también se ve obligado a cumplir un desagradable compromiso adquirido por el muerto con unos tramposos y que desconoce la familia: correr en una carrera de coches y dejarse ganar. Pasado el tiempo, cuando ya está acostumbrado a la

---

<sup>252</sup> *El Imparcial*, Madrid, 19 de junio de 1926.

<sup>253</sup> *Informaciones*, Madrid, 17 de julio de 1929.



familia y se está enamorando de la hija, Cristina (África Llamas), la abuela fallece. El padre corta esa relación porque piensa que deshonoró el nombre de su hijo al perder la carrera, y Álvaro, por su parte, no le cuenta la verdad para evitarle otro disgusto. Al contrario, decide correr otra carrera para lavar el nombre del hijo. El padre se entera de toda la verdad cuando ya está corriendo y arriesgando la vida en el circuito. Tiene un accidente pero salva la vida y todo acaba bien, acordándose la boda entre Álvaro y Cristina.

Como vemos, es otro papel de galán, pero ahora con el atractivo añadido de las escenas de acción. La publicidad destacó precisamente sus supuestas dotes como automovilista y aviador<sup>254</sup>, y se hizo hincapié en los dos accidentes de automóvil que se podían presenciar, además de las bellas panorámicas nocturnas de San Sebastián<sup>255</sup>. En el circuito de dicha ciudad y en el aeródromo de Cuatro Vientos de Madrid se rodaron las escenas peligrosas, con las que concluyó la filmación en septiembre de 1926. También se destacó la calidad técnica de la fotografía y de los trucos, que se suponían exquisitos viniendo del conocido fotógrafo Calvache<sup>256</sup>, si bien el operador fue Armando Pou, ayudado en las complicadas escenas automovilistas por Alberto Arroyo, Juan Pacheco y la esposa del propio Antonio Calvache<sup>257</sup>. En ese aspecto, Juan Antonio Cabero reconoció la dificultad del rodaje:

«Armando Pou ha contribuido grandemente a este éxito con su tomavistas, impresionando difíciles escenas desde aeroplanos, autos, parando vehículos sobre su aparato; en fin, cuanto vemos en una

---

<sup>254</sup> *El Imparcial*, Madrid, 18 de septiembre de 1926.

<sup>255</sup> *ABC*, Madrid, 3 de febrero de 1927.

<sup>256</sup> *ABC*, Madrid, 13 de enero de 1927.

<sup>257</sup> *El Imparcial*, Madrid, 7 de agosto de 1926.

moderna película extranjera en las que no se carece de nada. ¡En España, que luchamos contra todo, digan si no es mérito!»; sin embargo consideraba flojo el argumento.<sup>258</sup>

Estrenada el 31 de enero de 1927 en el Palacio de la Música, permaneció en ese local 10 días<sup>259</sup>, los mismos que había permanecido la anterior película de Calvache en el mismo local, *La chica del gato*. No era mal resultado, y a Orduña le sirvió para dar a su perfil de galán un matiz más aventurero – además de cobrar 5.000 pesetas<sup>260</sup>, pero la recepción crítica del film fue desigual. Según Luis Gómez Mesa, «*Los vencedores de la muerte* era vulgarísima. Únicamente ofrecían un interés documental los pasajes de las carreras automovilísticas»<sup>261</sup>. *Fotogramas* consideraba que estaba bien dirigida y la parte técnica era meritoria pese a algunos defectos<sup>262</sup>. Y *La Época* insistía en destacar el avance técnico y fotográfico que suponía el film para nuestra cinematografía sin profundizar más allá<sup>263</sup>. De Juan de Orduña poco se dijo en estas críticas, sólo hemos podido rescatar el escueto calificativo de «discreto» por parte del crítico de *Informaciones*<sup>264</sup>.

---

<sup>258</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 de febrero de 1927.

<sup>259</sup> Se reestrenó durante tres días el 28 de mayo de 1928 en el Cinema X.

<sup>260</sup> EL CONDE DE RIVERA, *Art. cit.*

<sup>261</sup> GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional (1907-1977)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, pág. 137.

<sup>262</sup> *Fotogramas*, Barcelona, marzo de 1927, nº 6.

<sup>263</sup> *La Época*, Madrid, 4 de febrero de 1927.

<sup>264</sup> *Informaciones*, Madrid, 1 de febrero de 1927.

#### 4.7. Rocío D'Albaicín/Rosa de sacrificio (Mario Roncoroni, 1927)

Para la siguiente película Orduña se trasladó a Valencia, donde estaban surgiendo nuevas productoras pese la inexistencia de adecuadas infraestructuras cinematográficas. Uno de los impulsores de este precario cine valenciano, el director italiano Mario Roncoroni, había iniciado una estable relación con la empresa Levantina Films, dirigiendo para ella cuatro películas. La buena suerte de una de ellas, *Rosa de Levante* (1926), que había sido distribuida por Gaumont, permitió a Luis Ventura, el productor, afrontar proyectos más ambiciosos<sup>265</sup>. Por eso pudieron rodar durante cuatro meses (de octubre de 1926 a febrero de 1927) en Barcelona, Sevilla, Palma de Mallorca y París, *Rocío d'Albaicín*<sup>266</sup>. Las ambiciosas pretensiones del proyecto también se reflejaron en que trajeron de Madrid a dos estrellas del momento: Elisa Ruiz Romero y Juan de Orduña.

Al igual que algunas películas de Perojo, se buscaba un cosmopolitismo que acercase el film a la producción extranjera, y se alejase del costumbrismo que también en el cine valenciano proliferaba. Pero en ningún momento se renunció al melodrama de carácter conservador y burgués, con su inevitable moral católica.

De la película sólo se conservan 15 minutos pero podemos conocer toda la trama gracias a la novelización publicada en la colección *Los Grandes Films de La Novela Semanal Cinematográfica: Rocío D'Albaicín (Elisa Ruiz Romero)*, famosa cantante, regresa a España, donde hace años fue deshonrada y abandonada por su amante Pepe Luis Recalde (Felipe

---

<sup>265</sup> VV. AA. *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana / Levante EMV, 1991, pág. 72-73.

<sup>266</sup> LAHOZ, Nacho, "Roncoroni y Sessia: una esperanza frustrada (I)", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, marzo-mayo 1990, n° 5, pág. 51-53.

Fernansuar). La muerte de su madre a causa del disgusto le obligó entonces a abandonar la casa familiar. Ahora, su padre (Francisco Priego), decide por fin perdonarla cuando se entera de que su hija ha vuelto. Pero antes de que esto suceda, Elisa, que así se llama realmente Rocío, se encuentra casualmente con Fernando de Michelena (Juan de Orduña), un joven con el que pasó una amistosa noche en París. Este, fascinado por ella, olvida que tiene a su novia Aurora (Aurora Ruiz Romero) esperándole en Valencia. Lo que no saben ninguno de los dos es que Aurora es la hermana de Elisa.

Tal embrollo viene a complicarse más todavía cuando reaparece Recalde dispuesto a recuperar su amor. Fernando, ignorante del pasado de Rocío, nota que algo hubo entre ellos. El día que acude en su auxilio ante el acoso de Recalde, ella decide contarle la verdad de su pasado, que incluye un hijo ya fallecido. A él todo esto no le importa porque la ama, pero ella le rechaza.

La culminación de la historia se produce cuando Rocío acude a la casa familiar sabedora de que su padre le perdona y allí se encuentra con Recalde, que ha venido a implorar el perdón por sus actos, esta vez sinceramente. A su vez, Fernando, que también ha acudido por fin a visitar a su novia, se bate en duelo con Recalde, que resulta herido. La gran sorpresa que se llevan Rocío y Fernando al encontrarse allí da paso a una solución pragmática por encima del amor. Rocío accede a perdonar y casarse con Recalde, reparando su deshonor y dando gusto al padre, y Fernando pide la mano de Aurora. Ambos sacrifican su amor por el bien del padre y la hermana.

Como vemos, aunque superficialmente la película tenga un aire moderno con escenas en Madrid, Barcelona, Valencia, Mallorca y París, el fondo sigue siendo un melodrama con los ingredientes habituales, en los que quedan finalmente a salvo los principios morales conservadores y católicos. En cuanto a

Juan de Orduña, nuevamente tiene un papel de galán, noble y valiente además de ingenuo, cuya debilidad pasajera (amor pasional) es rápidamente resuelto con su sacrificio final ante el altar (amor legal). Gracias a que se conserva una parte del film – cuando el personaje de Orduña sospecha que Rocío oculta algo y, tras salvarla de las garras de Recalde, reafirma su amor y vuelve a ser rechazado–, podemos comprobar que su interpretación es algo forzada, no tan natural como su compañera Elisa Ruiz Romero.

La película tuvo una difícil distribución. En Barcelona sólo conoció un pase de prueba en el Pathé Cinema el 31 de agosto de 1927, no produciéndose el estreno en Madrid hasta tres años después, el 9 de junio de 1930 en el cine Madrid. Sólo se proyectó tres días,<sup>267</sup> y pasó tan desapercibida que poco después la revista *La Pantalla* hacía notar, con asombro, que no se había estrenado pese a la importancia del equipo que formaba la película, pues era el mismo de *Rosa de Levante*<sup>268</sup>. Quizá no se percataron de que se había estrenado con otro título: *Rosa de sacrificio*. Quien sí lo hizo fue Juan Antonio Cabero, que no tuvo piedad al hacer su crónica, ni con la película ni con sus intérpretes:

«Film español, realizado hace ya varios años, llega a nosotros después de las mil y una vicisitudes para lograr su estreno, lo cual dice muy poco en beneficio de la cinta. Dirigida por un paisano de Mussolini, nos recuerda aquellas primitivas películas melodramáticas italianas, en las que la deshonra, la orfandad, el abandono, el triunfo en el teatro y el alma generosa que, corriendo un velo al

---

<sup>267</sup> Tres días más se proyectó en el cine Chamberí entre el 5 y el 7 de enero de 1931.

<sup>268</sup> *La Pantalla*, Madrid, 30 de junio de 1929, n° 73.

pasado, quiere casarse con la mujer abandonada..., eran la base primordial.

«Esta cinta, desprovista de todo matiz técnico ni fotográfico, sólo algún destello aislado de la Romerito logran destacar en el larguísimo film. Orduña y Fernansuar están mal, [...] saliendo el público completamente desencantado de su labor»<sup>269</sup>.

Aunque también hubo opiniones contrarias, como la vertida en *El día gráfico*:

«De esta casa editora conocíamos *Rosa de Levante* y muy bien podemos decir que en su segunda, o sea, en la que pasó ayer de prueba, en el Pathé Cinema, ha dado paso gigante hacia la perfección.

»Elisa Romero (Romerito), Juan Orduña, F. Fernansúar y J. Mora, son los principales intérpretes de la obra y verdaderamente los dos primeros actúan con la maestría a que nos tienen acostumbrados, sin que los restantes desmerezcan, ni mucho menos»<sup>270</sup>.

Una vez visto lo que queda del film podemos decantarnos más bien por la opinión de Cabero. La torpe iluminación, el dubitativo montaje, y los evidentes saltos de eje, manifiestan una tosquedad inesperada en un realizador experimentado como se suponía que era Roncoroni. Sin duda, debido al retraso en el estreno y a su escasa calidad, esta

---

<sup>269</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de junio de 1930.

<sup>270</sup> *El Día Gráfico*, Barcelona, 1 de septiembre de 1927.

película no aportó nada a la carrera de Orduña y sólo recibió escuetos elogios<sup>271</sup> y descalificaciones<sup>272</sup>.

Para la siguiente película Orduña decidió ponerse tras la cámara, quizá en un intento de dar un nuevo impulso a su carrera cinematográfica. Como veremos, fue una experiencia interesante en muchos aspectos, pero también resultó amarga para el novato cineasta.

---

<sup>271</sup> «...defendió su galán simpático,...» (*El Imparcial*, Madrid, 18 de junio de 1927); «...actúan (Elisa Ruiz Romero y Orduña) con la maestría a que nos tienen acostumbrados,...» (*El Día Gráfico*, Barcelona, 1 de septiembre de 1927).

<sup>272</sup> «Orduña y Fernansuar están mal,...» (*Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de junio de 1930); «Juan de Orduña, francamente mal» (*Diario de Alicante*, Alicante, 10 de octubre de 1929).





## 5. DEBUT COMO DIRECTOR: *UNA AVENTURA DE CINE (1927)*

Al hablar de Cinema-Teatro vimos que había un debate entre cineastas y literatos sobre la perniciosa influencia de la literatura sobre el cine, y cómo era necesario para gente como Sabino A. Micón desprenderse de esa influencia para lograr un arte propio. Juan de Orduña, del que desconocemos su opinión en este debate, pero al que suponemos interesado en el asunto por su participación en Cinema-Teatro, siguió el camino trazado por Micón a la hora de dirigir su primera película.

Al contrario que gran parte del cine español de la época, Orduña no acudió a un texto teatral o literario preexistente, sino que pidió, según cuenta Carlos Fernández Cuenca<sup>273</sup>, un argumento a Wenceslao Fernández Flórez para adaptarlo directamente a la pantalla. Este escritor, Premio Nacional de Literatura de 1926, se había mostrado interesado por el cine, pero sólo había tenido una imprecisa colaboración en dos documentales de Eduardo Zamacois y una aparición como figurante en *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926)<sup>274</sup>. *Una aventura de cine* sería su primera experiencia seria en un medio para el que también era partidario de librarlo de influencias externas:

---

<sup>273</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Fernández Flórez y el cine», en *Cuadernos de Literatura*, enero-febrero 1948, nº 7, pág. 42.

<sup>274</sup> UTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1995, pág. 100. Véase también MONTERDE, José Enrique, «Wenceslao Fernández Florez y el cine», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J.; COMPANYY, Juan Miguel (coordinadores), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Orense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998.

«Trasladar a la pantalla una novela o un drama puede resultar un acierto por excepción. Un arte tan personal como el cine precisa sugerencias propias, concepciones referidas a él. En España se ha batido el record universal de la estupidez, en ese sentido, filmando zarzuelas como *Gigantes y cabezudos*, cuyo único atractivo está en la música. La razón de que nuestros directores de películas hayan elegido preferentemente comedias para asuntos de sus films es que su pobreza de imaginación es tal que se sienten atraídos por lo que ya han visto plásticamente. El movimiento de las figuras en el teatro auxilia su lenta comprensión, y en él se refugia su pereza o su incapacidad. Ven mejor una comedia que una novela, y una novela que un asunto condensado en quince cuartillas, por sugeridor que sea»<sup>275</sup>.

De este modo, las cuartillas del escritor gallego, publicadas en la revista *La pantalla*<sup>276</sup>, se alejaban de las habituales influencias de nuestro cine para ofrecer una comedia de aventuras. Sus golpes de efecto querían sorprender al espectador tal como lo hacían las comedias norteamericanas, de las que es claramente deudora, pero Fernández Flórez también buscaba retratar irónicamente ciertos defectos de la sociedad española.

El argumento es el siguiente: El joven Gustavo (Juan de Orduña) conoce, al chocar con ella en la carretera, a Alicia, una rica y frívola heredera (Elisa Ruiz Romero). Ella desea

---

<sup>275</sup> NÚÑEZ DE JUAN, E., «Wenceslao Fernández Flórez y el cine», en *El Pueblo Manchego*, Ciudad Real, 20 de julio de 1927.

<sup>276</sup> *La Pantalla*, Madrid, 18 de noviembre, nº 1; 25 de noviembre, nº 2; y 2 de diciembre de 1927, nº 3.

enamorarse de un hombre aventurero, por lo que el apocado Gustavo intenta serlo para conquistarla, buscando la aventura sin conseguirlo. Por otro lado, tres pícaros sin éxito deciden montar una falsa agencia de artistas de cine para aprovecharse de la ilusión de la gente que quiere triunfar en la pantalla y dejar sus tristes vidas. Les cobran una matrícula y fingen grabarles con una cámara que no tiene película<sup>277</sup>. Una de las ingenuas que se apunta es la propia Alicia, cuya riqueza la convierte en la principal presa de los pícaros. Uno de ellos, El Señorito (Alfonso Orozco), pretende enamorarla pero no lo consigue, así que deciden secuestrarla mientras fingen el rodaje de una escena de rapto. Sólo Gustavo no cae en el engaño y los persigue<sup>278</sup>. Consigue rescatarla y huir a través de las nevadas montañas. Ante el peligro inminente de muerte Gustavo declara su amor y, tras ser rescatados por unos alpinistas, se hacen novios. Los dos han aprendido una lección: él no buscar aventuras, y ella no dejarse «sugestionar por las novelorías del cine». Si bien, Gustavo le corrige con un original y metalingüístico guiño final:

«- No tanto... en la películas hay algo bueno que bien merece ser imitado.

»- ¿Por ejemplo?- pregunta ella.

»- Por ejemplo...- contesta él.

---

<sup>277</sup> Este tipo de fraude no era inusual. Dan cuenta de ello las memorias de Eduardo García Maroto (*Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, pág. 49) y las novelas de Andrés Carranque de Ríos (*Cinematógrafo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936) y Edgar Neville (*Producciones García, S.A.*, Madrid, Taurus, 1956).

<sup>278</sup> El propio Fernández Florez contaba con sorna que hasta seis personas se aprestaron a rescatar a la actriz cuando estaban rodando esa escena, con sus consiguientes peleas, produciéndose un curioso reflejo entre la ficción y la realidad (FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao, «El cine y los pintoresco. Reflexiones», en *ABC*, Madrid, 22 de marzo de 1928).

»Y asiéndola suavemente, se besan, con ese beso largo y lento de los finales de un film».

El 21 de febrero de 1927 comenzó a rodarse en la Sierra madrileña<sup>279</sup>, en las cercanías del Club Alpino, pero las inclemencias atmosféricas obligaron a alternar el trabajo en exteriores con el de interiores en los estudios Atlántida, en decorados realizados por José María de Torres<sup>280</sup>. Como operador de cámara Orduña contó con Alberto Arroyo, con el que había trabajado en *Pilar Guerra* y *Los vencedores de la muerte*, y de ayudante con Fernando Roldán. Aunque el rodaje debió de acabar en abril o principios de mayo, cuando Orduña se incorporó al rodaje de *Estudiantes y modistillas*, todavía se tuvieron que rodar algunas escenas que faltaban en septiembre, poco antes de que Orduña comenzara su gira con Cinema-Teatro.

Entre sketches, carreras y guiños metalingüísticos parece que trascurría una película que pretendía ser ágil, divertida e ingeniosa, pero que no alcanzó los objetivos buscados según los cronistas de la época. Como tampoco se conserva copia de esta película sólo nos quedan las declaraciones de estos, que dan fe del agrado del público pese a las graves carencias del film.

En *Popular Film*, tras el pase de prueba el 21 de octubre de 1927 en el cine Doré, se decía:

«La cinta, sin grandes pretensiones (...), cumple con su fin, y ganará más cuando la tijera entre en funciones de alivio de algunas escenas, excesivamente pesadas. (...) creemos que la película

---

<sup>279</sup> *El Imparcial*, Madrid, 26 de febrero de 1927.

<sup>280</sup> *El Imparcial*, Madrid, 19 de marzo de 1927.

si no trae glorias a la industria española, tampoco es de las que la desacredita»<sup>281</sup>.

Pese a las mejoras que se pudieran hacer posteriormente los comentarios no fueron muy halagüeños tras el estreno. En *Heraldo de Madrid* fueron especialmente duros aunque se concedía que la película lograba continuas carcajadas del público: «Con ella hizo sus primeras armas directivas Juanito Orduña, pero está visto que no le llama Dios por este camino. (...) Orduña tomó el asunto en serio y no vemos la ironía por ninguna parte, con lo cual no logra más que desorientar al público en muchas ocasiones»<sup>282</sup>.

Tampoco a Fernando Ballester en *El Cine* le convenía la labor de Orduña: «Tiene algunas situaciones buscadas con originalidad. Pero de las cuales se podía haber sacado mucho más partido. Algunas quedan totalmente anuladas por defectos de interpretación y dirección»<sup>283</sup>. Más benigno se mostraba el diario *La Libertad*, aún reconociendo sus defectos: «Si no justifica esta película las esperanzas fundadas en el nombre del autor, es, sin embargo, amena y entretenida»<sup>284</sup>. Y al igual que *La Libertad*, *Fotogramas* destacaba el agrado del público pese a las deficiencias: «...en algunos momentos el realizador no ha comprendido plenamente la intención caricaturesca y el resultado no es todo lo jocosos que debiera ser. Pero, no obstante, las carcajadas se suceden sin interrupción y el espectador sale complacido de la proyección»<sup>285</sup>.

Más favorables fueron las opiniones en *El Imparcial*, aunque sólo daba testimonio del interés del público y se

---

<sup>281</sup> *Popular Film*, Barcelona, 3 de noviembre de 1927, nº 66.

<sup>282</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de marzo de 1928.

<sup>283</sup> *El Cine*, Barcelona, nº 838 (citado por CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *Op. cit.*, 1987, pág. 376).

<sup>284</sup> *La Libertad*, Madrid, 28 de marzo de 1928.

<sup>285</sup> *Fotogramas*, Barcelona, marzo de 1928, nº 16.

conformaba con calificar el film de «cinta agradable»<sup>286</sup>; y en *El Sol*, donde José Sobrado consideraba mejor la realización que el argumento, a contracorriente de las demás opiniones. Era consciente de que Fernández Flórez había repudiado el film, pero, reconociendo que no era ninguna maravilla, consideraba que tenía más aciertos que errores<sup>287</sup>.

Excepto Sobrado de Ónega, las críticas parecen estar influidas por el desagrado que previamente había manifestado en público Wencesalo Fernández Florez, que no ocultó su desilusión con el film antes de su estreno:

«Cierta película cuyo asunto va firmado por mí, y que parece que ha de exhibirse pronto, no merece mi aprobación. La repudio totalmente. Ténganlo en cuenta quienes después hayan de juzgarla. Respetando los intereses comprometidos en ella, yo no opino acerca de su valía. Declaro, sencillamente, que no es lo que yo quise, y, que, contra mi voluntad, no he podido intervenir en su rodaje... Yo quiero aclarar que la intención satírica del asunto que escribí ha quedado destruida completamente con la apresurada e incomprensiva interpretación que le han dado "suum quique"»<sup>288</sup>.

Para Fernández Flórez el agravio era mayor por cuanto la empresa productora utilizaba su nombre como reclamo publicitario fundamental pese al repudio manifestado por el escritor. De hecho, los carteles de la película decían que era una película de Fernández Flórez y a Orduña sólo se le mencionaban como actor. El escritor no pudo evitar que el film

---

<sup>286</sup> *El Imparcial*, Madrid, 31 de marzo de 1928.

<sup>287</sup> *El Sol*, Madrid, 28 de marzo de 1928.

<sup>288</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de abril de 1928.

se distribuyera como un producto salido de su pluma, pero ¿qué es lo que realmente le molestó? En opinión de Barbeito y Herrera se había traicionado la intención original del autor:

«(Fernández Flórez) había imaginado un asunto deliciosamente irónico. La fábula tendía a presentar una fina caricatura de la película norteamericana. Un cuento encantador, interesante, lleno de gracia, con una leve dosis de emoción. Pero ¡ay! que quienes conocían el asunto y asistieron a la prueba de la película, se encontraron ante una lamentable interpretación. El propio Fernández Flórez hubo de reconocer que “aquello” no era lo concebido por él. Falseados los tipos, suprimidos los detalles en que la ironía iba afilando sus dardos, realizadas torpemente las escenas, desfigurados los “trucos”, con pegotes y añadidos descabellados, la película constituye un atentado artístico y una incalificable falta de respeto por el autor. Por si lo apuntado fuese poco, la dirección artística, sin consultar siquiera al asuntista, dio a la farsa un desenlace tan estúpido, tan impertinente, que lo que debiera ser caricatura se convierte en imitación grotesca»<sup>289</sup>.

La falta de medios podía ser una causa de la insatisfacción de Fernández Flórez, pero el propio escritor se encargó de dejar claro quién era el responsable del desaguisado. Poco antes del estreno, y con intención de boicotarlo, se expresó con severidad sobre Orduña y sus colaboradores:

---

<sup>289</sup> BARBEITO Y HERRERA, M., «Una aventura de cine. A Fernández Flórez no le parece suya una película imaginada por él», en *Pantallas y escenarios*, Barcelona, 27 de noviembre de 1927, nº 19.

«El joven actor que se encargó de la dirección de la película en esta primera andanza mía por esos caminos, no tenía más que una obsesión: la glosa de un excelente film exhibido por aquel entonces y que se titulaba *La locura del charleston* (*So This Is Paris*, Ernst Lubitch, 1926), en el que se habían logrado grandes aciertos de movimientos. Todo lo que no fuesen piernas y pies agitándose locamente, no afectaba su sensibilidad. Creía también con fe ciega en el arte entusiástico de una lucha a puñadas, estilo americano, y enriqueció mis iniciativas con aportaciones de esa naturaleza. Se ha hablado mucho de la intervención de los empresarios de teatros en las obras de los dramaturgos, pero no creo que sean tan absurdas como las que intenta un director cinematográfico sin aptitudes. (...)

Los pequeños detalles, más o menos graciosos, más o menos intencionados, eran inasequibles para mis intérpretes. Los suprimían con una frase decisiva o los transformaban con tal torpeza que perdían toda su pretensión satírica»<sup>290</sup>.

El artículo también detallaba la improvisación que suponía utilizar los decorados según la disponibilidad que hubiera de ellos, o la renuncia a rodar escenas ante la menor dificultad técnica, lo que no hizo más que frustrar las esperanzas de Fernández Flórez de obtener una buena película. Orduña reconoció que no dejó intervenir al escritor como este deseaba pero también se defendió con el argumento de la falta de medios y achacó el disgusto del escritor a su incompreensión del medio cinematográfico:

---

<sup>290</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, «Mi película», en *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 18 de febrero de 1928.



«Con todos los respetos que este señor me merece, creo no estar equivocado al suponer, por lo que vi en ciertas intervenciones que tuvo al principio del rodaje de este film, que carecía en absoluto de conocimientos cinematográficos y quería llevar a la práctica cosas para mí irrealizables, dado el escasísimo capital de que yo disponía y por consiguiente la pobreza de elementos en mi favor. Todos estos detalles sabíalos muy bien el señor Fernández Flórez al ser contratado su argumento. Así, pues, me extraña que quiera comparar esta película con otras en cuya confección no se ha omitido parte alguna»<sup>291</sup>.

Dos meses después, quizás cansado de la polémica, reducía las imprecaciones del escritor a una mera estratagema:

«Aquella fue una habilidad de gallego astuto. Si la película no gustaba, el fracaso no le alcanzaría a él, porque ya antes la había repudiado. Y si tenía buen éxito, la gente había de decir: "Pues si llegan a hacerla todo lo bien que quería Fernández Flórez, ¿adónde hubiera llegado esto?"»<sup>292</sup>.

A pesar del repudio de Fernández Flórez, el también escritor Antonio de Hoyos y Vinent, semanas después del estreno, se atrevió a dedicar inesperados elogios a un film tan denostado, provocados por su admiración hacia Fernández Flórez y su irónico retrato de la sociedad que, en su opinión, el film conservaba:

---

<sup>291</sup> CONDE DE RIVERA, *Art. cit.*

<sup>292</sup> «Juan de Orduña era, hasta hace poco, enemigo acérrimo del cinematógrafo», en *La Pantalla*, Madrid, 20 de mayo de 1928, nº 21.

«Una aventura de cine es una maravillosa caricatura de la vida española media actual. Las ilusiones de la señorita cursi que sueña con ser una estrella de la pantalla; la timidez encogida del novio, que es como una capa superpuesta sobre sus hombrías de bien, valiente y leal, sin imaginación, es una pintura exacta de una sociedad muy actual. Los tipos malos y los secundarios tienen la misma realidad. La menegilda soñadora y alucinada posee una gracia enorme, y hasta los malvados, con su dejadez perezosa y abúlica los que lo son realmente, y su teatralidad pueril los que, cosa muy española, lo aparentan sin realmente serlo, representan... la vida misma»<sup>293</sup>.

En cuanto a su labor actoral tampoco salió bien parado Orduña. *La Nación* fue tajante: «Juan de Orduña, en sus largas e inoportunas “poses” (sic), no nos gusta nada; (...) Señor Orduña, va como consejo: déjese dirigir por una buena mano y conseguirá mucho más»<sup>294</sup>. Nuevamente quedaba eclipsado por su compañera femenina, Elisa Ruiz Romero, con la que hacía pareja por tercera vez.

Se estrenó junto a *La ilustre fregona* (1927), de Armando Pou, el 26 de marzo de 1928 en el Palacio de la Música, manteniéndose allí 7 días, lo que no estaba mal teniendo en cuenta los comentarios tan adversos<sup>295</sup>. El público parece que aceptó mejor la película que los críticos, pero en cualquier caso, fuera una decepción o no para Orduña esta experiencia, antes de que se estrenara el film sus pasos ya se habían vuelto a

---

<sup>293</sup> HOYOS Y VINENT, Antonio, «La ironía en el cinematógrafo (A propósito de una película de Fernández Flórez)», en *ABC*, Madrid, 4 de abril de 1928.

<sup>294</sup> *La Nación*, Madrid, 31 de marzo de 1928.

<sup>295</sup> Se reestrenó el 8 de marzo de 1929 en el cine Ideal, donde estuvo 3 días.

dirigir hacia el teatro. Sin embargo, antes todavía tuvo tiempo de participar en la película más popular, sin contar *Boy*, de las que hizo en la época muda: *Estudiantes y modistillas*. Estaba basada en una obra teatral castiza y melodramática, en la línea de las que deseaban desacreditar los valedores del cine puro, pero logró una muy buena acogida entre el público. Quizá este hecho convenció a Orduña de que ese era mejor camino para su cine, aunque no pudo volver a intentarlo hasta los años cuarenta.



## 6. ACTOR CINEMATOGRAFICO: EVOLUCIÓN Y RETIRADA

### 6.1. *Estudiantes y modistillas* (Juan Antonio Cabero, 1927)

Reflejo de la dualidad temática del cine de la época, con *Estudiantes y modistillas* pasamos de nuevo a lo castizo. En su lucha por atraer al público, el cine español basculaba entre imitar la elegancia cosmopolita del cine extranjero o profundizar en el costumbrismo popular de raíz nacional. Una apología de lo segundo fue *Estudiantes y modistillas*, adaptación de una comedia teatral de Antonio Casero, que según Gómez Mesa era un «enamorado, apasionado (...) escritor de su ciudad natal», que «dedicó toda su vida a captar “el sentir” de sus gentes, preferentemente de la mal llamada clase baja, y también de la media»<sup>296</sup>. En ese marco madrileño Casero repetía la típica historia de la chica pobre e inocente deshonrada por el hombre frívolo, en este caso un estudiante acomodado, para luego ser abandonada con un hijo en el vientre. Ciertamente, las crónicas incidían en la escasa entidad de la historia, pero destacaban la película por su costumbrismo, por ser un documento de la vida madrileña y sus jóvenes<sup>297</sup>, y por el despliegue de vistas de la geografía urbana madrileña, un atractivo que no dudaron en usar publicitariamente: «Las escenas de esta película se desarrollan en la madrileñísima calle de Alcalá, en el Retiro, en el estanque, al pie de la estatua de D. Alfonso XII, en la Puerta del Sol, en la Bombilla, en la Dehesa de

---

<sup>296</sup> GÓMEZ MESA, Luis, *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>297</sup> *La Nación*, Madrid, 11 de agosto de 1927.

la Villa, en la plaza de San Andrés, en la Pradera de San Isidro y en la iglesia de la Virgen de la Paloma»<sup>298</sup>.

Al no conservarse copia ni haber encontrado novelización alguna sólo nos queda guiarnos por la obra teatral original y el argumento publicado en *Popular Films*<sup>299</sup>. Llama la atención que el personaje que interpretaba Orduña, Julio Vega, el burlador de la modistilla, tiene escasa presencia en la obra original. Sólo aparece en el primer cuadro seduciendo a la chica (Elisa Ruiz Romero). En el resto de la obra, donde se ven las consecuencias de sus actos, no vuelve a aparecer. Sin embargo, su papel debía de tener más presencia en la adaptación fílmica porque Orduña era el principal intérprete masculino. Y efectivamente, en la película se narra el proceso de toma de conciencia y arrepentimiento del personaje desde que actúa como abogado en un caso de abandono similar al suyo, por lo que vuelve con la chica y su hijo para reparar su falta. Era un final feliz logrado gracias a la mediación de la Virgen de la Paloma, a la que había implorado la deshonrada mujer.

Dirigida entre mayo y junio de 1927 por el periodista cinematográfico Juan Antonio Cabero, despertó mucho interés por ser éste muy conocido en los medios, pues era en ese momento el responsable de la sección de cine del diario *Heraldo de Madrid*, pero también, y sobre todo, por la fama del propio Casero, al que se adjudicaba la autoría del film en algunas crónicas. Los pases de prueba<sup>300</sup> y los estrenos en Barcelona<sup>301</sup> y Madrid, confirmaron ese interés, a tenor de las múltiples opiniones de los asistentes y del número de espectadores que la prensa decía que habían acudido (45.000 personas en una

---

<sup>298</sup> *El Noticiero del Lunes*, Madrid, 31 de octubre de 1927.

<sup>299</sup> *Popular Films*, Barcelona, 3 de noviembre de 1927, nº 66.

<sup>300</sup> En el cine Royalty el 7 de agosto y en el Real Cinema el 29 de octubre.

<sup>301</sup> En el cine Capitol el 27 de octubre.

semana)<sup>302</sup>. Estrenada en Madrid en el Real Cinema e Infanta Beatriz el 31 de octubre, el éxito se prolongó 10 días en esas salas, y bastantes más en sucesivos reestrenos<sup>303</sup>. Este film, sin embargo, es revelador de las dificultades de amortización que un film español tenía en la época. A pesar de ser una película proyectada durante meses en múltiples cines, Juan Antonio Cabero se quejaba de que el beneficio sólo era para los dueños de las salas. Mientras la empresa Sagarra pagó por exhibirla tres mil duros y obtuvo más de veinte mil de beneficio<sup>304</sup>, la productora recibió una pequeña parte, y tardaron dos años en amortizar lo invertido, 70.000 pesetas<sup>305</sup>, cuando quedaba ya poco que recaudar. En propias palabras de Cabero:

«Y esto ha ocurrido con una película cuyo negocio ha sido rotundo, ¡qué sucederá con esa serie de cintas mediocres que al estrenarse pasaron sin pena ni gloria y que apenas se proyectan en provincias! Do (sic) ahí la frase de Alonso de que “quien hace una película no hace dos, y quien hace dos no hace tres”».

»Capitalistas dispuestos a gastarse 15 ó 20.000 duros no salen todos los días para arriesgar un

---

<sup>302</sup> ABC, Madrid, 8 de noviembre de 1927.

<sup>303</sup> El 15 de noviembre en el Monumental Cinema, manteniéndose 12 días más; el 10 de diciembre en el Argüelles (7 días); el 24 de abril de 1928 en el Chueca (4 días), con un homenaje a Antonio Casero, recitado de poesías incluido por parte de Orduña; y el 22 de mayo en el Pavón (7 días), con un concurso de chotis que estrenaba uno compuesto por el maestro Guerrero dedicado a las cigarreras de Madrid.

<sup>304</sup> *Cinema*, nº 22-23 (citado por CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *Op. cit.*, 1987, pág. 515).

<sup>305</sup> 5.000 pesetas corresponderían al sueldo de Juan de Orduña (EL CONDE DE RIVERA, *Art. cit.*).

dinero que, aun consiguiendo éxito con sus ediciones, rara vez amortizan»<sup>306</sup>.

Como vemos, la precaria situación del cine español no había cambiado mucho en los últimos años. Pero además, cuando escribía estas palabras la situación se agravaba con la llegada del sonoro. Pillaba a toda la profesión cinematográfica desprevenida y sin medios para reaccionar y dar ese salto tecnológico. Veremos más adelante la participación de Orduña en esa transición.

Volviendo a *Estudiantes y modistillas*, los elogios interpretativos recayeron unánimemente sobre Elisa Ruiz Romero. Otra vez Orduña quedó en segundo plano ante ella, y cuando le mencionaban, aunque fuera positivamente, no podían evitar recordar su actuación en *Boy*, lo que confirmaba que sus otras películas no habían dejado huella. Así, *El Imparcial* decía: «...ha refrendado de manera rotunda el renombre justísimo que alcanzó en su creación de *Boy*»<sup>307</sup>. En *Popular Film*, Leonor de Santa Pola incluso dudaba de las condiciones de galán que tenía Orduña:

«...es lamentable ver a figuras de una personalidad ya acusada, correr con papeles de un disentimiento absoluto con sus cualidades y condiciones artísticas. ¿No se debe, en parte, la desvalorización del trabajo de Juanito Orduña a esto precisamente? El encarnador de *Boy*, de una belleza algo enfermiza, afeminado en su expresión, ¿podía desempeñar acertadamente un galán enamorado»

---

<sup>306</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de agosto de 1929.

<sup>307</sup> *El Imparcial*, Madrid, 13 de agosto de 1927.



como en *Estudiantes y modistillas* o en *Una aventura de cine?*»<sup>308</sup>.

La pregunta parece también ir dirigida entre líneas a dudar de la heterosexualidad de Orduña, asunto que, aparte de la intromisión que suponía en su intimidad, podía tener graves consecuencias laborales para un galán cinematográfico. Sobre la homosexualidad de Juan de Orduña y su reflejo en la filmografía del cineasta volveremos más adelante, pero ahora diremos que la insinuación fue motivo de protesta por parte de Orduña en la entrevista ya citada en *Popular Film* cuando hablábamos de sus descalificaciones a Perojo. Aunque no se pudiera hablar claro de este tema, no de otro modo puede entenderse que, tras mencionar su éxito entre las aficionadas y la multitud de cartas que recibía de ellas, dijera lo siguiente: «Tengo interés en hacer pública mi disconformidad con algunos reclamos hechos sobre mi persona y publicados por algunos periódicos. Yo no autorizo esas cosas, ni las permito. Para un artista que, además, es un hombre, ciertas alusiones son perjudiciales, y todas las comparaciones, odiosas»<sup>309</sup>.

Es lógico que quisiera proteger el único perfil interpretativo que había utilizado en su carrera de actor, el de galán joven y apuesto que solía quedarse con la chica. No podemos achacarle sólo a él este encasillamiento, sino también a los repetitivos esquemas narrativos de nuestras películas, que en muchos casos no hacían más que reproducir los propios del teatro. La siguiente película tuvo la virtud, al menos, de sacarle de ese tipo de papel, aunque no tuviera ninguna repercusión entre el público.

---

<sup>308</sup> SANTA POLA, Leonor de, «Figuras de nuestra pantalla. La ingenua española por antonomasia», en *Popular Film*, Barcelona, 26 de abril de 1928, n.º 91.

<sup>309</sup> CLEMENTE, Cruzado, *Art. cit.*

## 6.2. *Las estrellas* (Luis R. Alonso, 1928)

Poco sabemos de este film basado en la obra de Carlos Arniches. El director Luis R. Alonso había colaborado como operador de Florián Rey en *La revoltosa* y *La chavala*, primeros filmes de Orduña como actor. Ahora el productor Oscar Hornemann le daba la oportunidad de dirigir varias películas seguidas, de las cuales *Las estrellas* debió de ser la de peor fortuna dado su retraso en estrenarse, directamente en un cine de barrio. Se había rodado en noviembre de 1928 pero se estrenó el 9 de enero de 1930 en el cine Argüelles<sup>310</sup>, tres semanas después de haber fallecido Luis R. Alonso a los 42 años de edad.

El argumento, según la obra original, es muy simple. Relata la imprudencia de Prudencio, un modesto barbero, que decide traspasar su negocio a espaldas de su mujer para ayudar a sus hijos a convertirse en estrellas: en bailarina y cantante a su hija Antoñita, y en torero a su hijo Casildo (Juan de Orduña). Como no podía ser de otro modo, dada la evidente mediocridad de ambos, fracasan en sus respectivos debuts. La madre, pese a haber sido abandonada por ellos, les abre de nuevo las puertas de su casa cuando regresan con el rabo entre las piernas. Está claro que han aprendido la lección, y el espectador también.

Poco podemos decir del film y de la interpretación de Orduña. Ni se conserva la película ni apenas se publicaron críticas sobre el film. La única encontrada no fue muy halagüeña. Afirmaba que su técnica era pobre y que el espíritu del sainete original se había «evaporado con el diálogo». Es decir, poco podía aportar una película muda si los actores no podían lucir su elocuencia con los divertidos y castizos diálogos

---

<sup>310</sup> Duró cuatro días, y se volvió a pasar en el cine Dos de Mayo otros cuatro días, en el Chueca tres más, para volver después al Argüelles.

que eran la principal razón de ser de este tipo de obras. Por ese motivo consideraba que los actores, incluido Orduña, hicieron «lo suficiente para salvar sus personajes»<sup>311</sup>.

Este traspies no impidió que poco después de rodar *Las estrellas* Luis R. Alonso intentara realizar otra película con Juan de Orduña, en este caso una adaptación de *La fuerza bruta*, de Jacinto Benavente, pero el proyecto finalmente no cuajó.

Tampoco tuvo suerte Orduña de poder realizar una ambiciosa propuesta del conocido dibujante Ricardo Marín, ilustrador de la edición monumental de *El Quijote* hecha por el Gobierno para conmemorar el tercer centenario de Cervantes, que consistía precisamente en una adaptación libre de esta obra. Se titulaba *Dorotea, o la princesa Micomicona*, y el guión, contaba el diario *ABC*, era de una minuciosidad a destacar:

«...de más de seis tomos, con 4.000 dibujos, que son los planos de la película, en los cuales están resueltos los encuadres de cámara, composición de grupos, colocación de figuras, trucos, desplazamientos, etc. Ha hecho, además, un tomo con los bocetos de los 35 decorados que se construirán para esta obra, y otros tres tomos con más de 1.000 páginas, en que se encuentra toda la documentación necesaria sobre el mobiliario, atrezzo, armería, costumbres, bailes, ceremonias, etcétera»<sup>312</sup>.

Tal detallismo del guión, que en la revista *Popular Film* Ricardo Marín elevaba meses después a la cantidad de veinte tomos y 4.200 dibujos, más otro guión técnico de catorce tomos de 300 páginas, era justificado por su autor en la necesidad de

---

<sup>311</sup> *El Debate*, Madrid, 11 de enero de 1930.

<sup>312</sup> *ABC*, Madrid, 3 de octubre de 1928.

no dejar nada al azar y hacer que el operador fuera un simple instrumento, sin capacidad de decisión, en manos del director. En palabras del propio Marín, recordadas por Hernández Girbal, coguionista del proyecto:

«El guión es al filme lo que la construcción de un edificio al plano de un arquitecto. Tampoco al operador debe concedérsele la libertad que hoy se le da. Entre el director y el operador existen las mismas diferencias que entre el pintor, los pinceles y los colores. Le sirven para crear su obra. A mí, jamás se me ha ocurrido preguntar a mi lápiz el medio de realizar mis dibujos»<sup>313</sup>.

En sus planes estaban la construcción de 25 decorados en estudios de París y Niza, la contratación de 140 actores franceses y españoles, y la utilización de 50.000 metros de película pancromática<sup>314</sup>. Como era de prever ante tales premisas, la película no se pudo hacer y, además, Ricardo Marín fue objeto de chufra por parte de cineastas de Berlín que, según un lector de la revista, al leer sus declaraciones en *Popular Film*, creían que no tenía idea de lo que era un guión, ni de hacer una película, aparte de querer acaparar todos los cargos<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Dorotea o la Princesa Micomicona. Un filme de Ricardo Marín que se quedó en proyecto», en DE LA ROSA, Emilio; GONZÁLEZ, Luis M.; MEDINA, Pedro (coordinadores), *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005, pág. 199.

<sup>314</sup> MARÍN, Ricardo, «Lo que dice Ricardo Marín de *Dorotea o la Princesa Micomicona*, próxima a estrenarse», en *Popular Film*, Barcelona, 22 de noviembre de 1928, nº 121.

<sup>315</sup> SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, «La caótica cinematografía nacional. Directores y argumentistas», en *Popular Film*, Barcelona, 28 de febrero de 1929, nº 135.

### 6.3. *El rey que rabió* (José Buchs, 1929)

El siguiente film de Orduña que efectivamente se hizo fue otra vez a las órdenes de José Buchs, que tras los decepcionantes resultados de *Pilar Guerra* y el cierre de la empresa que la había producido, había dado el salto a la producción creando con su cuñado, el compositor José Forns, la productora Ediciones Forns-Buchs, «para realizar películas sobre temas populares, según la tendencia que determinara los mayores triunfos anteriores del director»<sup>316</sup>.

Uno de esos temas populares sin duda había sido la zarzuela. Aunque había pasado la época de esplendor de las zarzuelas cinematográficas, y era muy criticada esta tendencia por gran parte de los comentaristas cinematográficos, José Buchs fue fiel a su trayectoria y confió otra vez en atraer al público con el reclamo de un título sobradamente conocido. No en vano, la revista *Popular Film* le consideraba un «avisado comerciante» independientemente de sus logros artísticos:

«No se trabaja por romanticismo; quien más, quien menos, todos van al logro de una consolidación económica. En esto, todos los cineastas españoles siguen dócilmente los pasos del señor Buchs, y nadie puede considerar su punto de vista comercial como un defecto de su producción. ¿Que a posteriori de esa suprema aspiración se logra una reputación artística? Miel sobre hojuelas»<sup>317</sup>.

---

<sup>316</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de José Buchs*, Madrid, Suplemento al programa de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, enero 1949, sin pág.

<sup>317</sup> «España cinematográfica. La película española *El rey que rabió* y las dotes comerciales del señor Busch», en *Popular Film*, Barcelona, 26 de septiembre de 1929, n.º 165.

Buchs también era conocido por haber sabido realizar una extensa filmografía aunque hubiera carecido de grandes recursos económicos la mayoría de las veces. En este caso no sería así, por lo que se esperaba mucho de esta película. La productora Forns-Buchs quería hacerla sin escatimar gastos, tanto en medios técnicos como en la elección del reparto. Incluso se encargó la confección de 300 trajes de época al famoso sastre Peris<sup>318</sup>, y se rodó dentro del Ayuntamiento de Madrid y el Palacio de Aranjuez<sup>319</sup>. Todo al servicio de una historia que tenía grandes bazas a su favor para lucir en la pantalla, en cuanto a trajes y decorados. Para lograrlo la productora contó con el apoyo en coproducción de la empresa que distribuiría la película, Exclusivas Diana, que hasta entonces no había entrado en el ámbito de la producción.

Pasada en prueba en los salones de Madrid Film el 20 de julio de 1929, un artículo de índole publicitario en *Heraldo de Madrid* describía las virtudes de la película, entre las que se encontraba el reparto. Una vez más, Orduña era presentado como el intérprete de *Boy*: «Juanito Orduña, el galán predilecto del público, el creador de *Boy*, ha hallado otro papel que se adapta maravillosamente a su temperamento y condiciones. En *El rey que rabió* logrará indudablemente un nuevo triunfo rotundo y definitivo que acrecerá sus glorias cinematográficas»<sup>320</sup>.

A falta, otra vez, de copia del film y de novelización, seguimos el argumento a través de la obra original de Ramón Carrión y Vital Aza: En un país imaginario el nuevo rey (Juan de Orduña) decide que quiere conocer la realidad de su reino, para lo cual se disfraza de pastor y se relaciona con los aldeanos. Sus consejeros, temerosos de que descubra el

---

<sup>318</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 de mayo de 1929.

<sup>319</sup> MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 301.

<sup>320</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 31 de julio de 1929.

descontento popular, se adelantan en su recorrido para contentar a las gentes con todo tipo de dádivas. En su periplo el rey se enamora de una aldeana, Rosa (Amelia Muñoz), a su vez pretendida sin éxito por Jeremías (Pedro Barreto). Cuando el rey se alista en el ejército para conocer también la situación allí dentro, Rosa le sigue y se fuga con él. Se disfrazan de segadores pero Jeremías, que también huye del ejército, los encuentra. Sus perseguidores confunden sus identidades y llevan a Jeremías a palacio tras haber sido mordido por un perro. El rey decide volver y aclararlo todo, y ante la insistencia de sus consejeros en que escoja esposa entre las princesas disponibles, escoge a Rosa, a la que ya ha nombrado condesa.

Fue estrenada el 18 de noviembre de 1929 en los cines Príncipe Alfonso y Palacio de la Prensa<sup>321</sup>, acompañada musicalmente por fragmentos de la partitura original de Ruperto Chapí, cuando el cine sonoro ya era una realidad palpable en las pantallas de nuestros cines. Era casi anacrónico presentar una zarzuela cuyo argumento carecía de interés sin los cantables que hicieron popular a la obra. El resultado no podía ofrecer más que un pálido reflejo del original, y así lo hicieron notar algunos críticos, aunque en general apreciaron el esfuerzo y la buena técnica de José Buchs.

En cambio, la labor de Juan de Orduña gustaba cada vez menos. En *ABC* se le achacaba, igual que al resto del reparto, el que no pudiera «despejarse de su experiencia escénica, con grave perjuicio para su actuación cinematográfica», que no llegaba «a adquirir -casi siempre por exceso- la necesaria ponderación del gesto»<sup>322</sup>. En *El Imparcial* incluso se atrevían a

---

<sup>321</sup> En ambos cines permaneció siete días. Se reestrenó el 2 de diciembre en los cines Madrid y Monumental, donde estuvo siete días más. Reapareció el 6 de febrero de 1930 en el cine Argüelles, para pasar el día 11 al cine Chueca, y el 15 al Dos de Mayo, donde estuvo tres días.

<sup>322</sup> *ABC*, Madrid, 20 de noviembre de 1929.

dudar de su profesionalidad con argumentos un tanto sorprendentes:

«Juanito Orduña, el efebo que se parece un tanto a Ramón Novarro físicamente, no se le parece en nada en lo otro; es decir, en su arte de actor; despreocupado en el vestir, en el gesto y en los ademanes, demuestra que no tiene vocación por el cine, y que lo mismo le da salir con medias arrugadas –por ejemplo– que sin un maquillaje debidamente controlado con la luces. Orduñita ha dado siempre, lo mismo en los escenarios que en las pantallas, la sensación de un colegial desaplicado y distraído...»<sup>323</sup>.

Esta fue la última película de Juan de Orduña en la etapa muda. Como hemos visto, su carrera fue muy irregular en cuanto a consideración crítica, pero su popularidad le permitió trabajar con continuidad. La precariedad de nuestro cine, sin embargo, hacía imposible que un actor tan conocido pudiera vivir sólo de hacer películas. El sueldo medio de un actor cinematográfico no era muy alto, y aunque Orduña lo superara en ocasiones era insuficiente si no tenía la suerte de rodar más de una película al año. El teatro se convertía, de este modo, en un refugio seguro donde actores como Orduña se podían ganar la vida con continuidad, aunque en ocasiones también sufrieran parones laborales. Cuando la llegada del cine sonoro provocó la total paralización de la producción cinematográfica en España, no quedó otra vía más que el teatro. Orduña también transitaría por los escenarios durante cinco años antes de que se normalizara la situación y pudiera volver a las pantallas. Pero

---

<sup>323</sup> *El Imparcial*, Madrid, 21 de noviembre de 1929.



antes de que esto sucediera pudo al menos participar en el primer largometraje sonoro del cine español: *El misterio de la Puerta del Sol*.

#### **6.4. *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929)**

El 2 de marzo de 1927 se podía leer en el *Heraldo de Madrid* una detallada noticia sobre la proyección de prueba de un sistema de cine sonoro, el Fonofilm (castellanización del original Phonofilm), inventado por Lee De Forest. El artículo detallaba el proceso técnico de impresión óptica del sonido, muy similar al que finalmente se implantó en los cines, pero advertía que no había «alcanzado el grado de perfeccionamiento necesario para revestir verdadero carácter artístico»<sup>324</sup>. Como sabemos, costó mucho que el cine sonoro español alcanzara ese carácter artístico y *El misterio de la Puerta del Sol* no fue más que el primer y dubitativo paso<sup>325</sup>.

Según Fernández Colorado<sup>326</sup>, Lee De Forest había llegado a España el 7 de febrero con la intención de explotar económicamente su invento en mercados todavía vírgenes, ya que en Estados Unidos no había podido hacerlo al sucumbir frente a patentes similares que tenían el apoyo de grandes compañías de radiodifusión. En España logró vender su invento y un lote de películas cortas a los industriales Feliciano Manuel Vitores, Enrique Urazandi y Agustín Bellapart, que constituyeron la sociedad anónima denominada Hispano de

---

<sup>324</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 2 de marzo de 1927.

<sup>325</sup> Sobre los inicios del cine sonoro veáse VV. AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Complutense, 1993.

<sup>326</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «El “Phonofilm”: un sistema ambulante de cine sonoro», en *De Dalí a Hitchcock: los caminos del cine / Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, Lugo, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995, pág. 107-115.

Forest Fonofilm. A partir de junio de 1927 comenzaron las exhibiciones públicas en Barcelona, y a continuación en distintas localidades de España a modo de gira para presentar el invento. El programa de películas cortas fue ampliado con otras nuevas realizadas mayormente por Vitores que incluían «discursos, canciones regionales, relatos cómicos o extractos teatrales»<sup>327</sup>. Al igual que en la mencionada noticia de *Heraldo de Madrid*, aunque se reconocía el avance técnico que suponía el invento, las opiniones fueron desfavorables en cuanto al progreso artístico que para el arte cinematográfico podría suponer. No sólo por las imperfecciones evidentes de la proyección sonora, sino por la concepción generalizada en los medios cinematográficos españoles de que el arte cinematográfico más puro sólo podía ser mudo.

Lo grave para el Phonofilm, sin embargo, no fue este recelo, sino que en 1929 las salas de exhibición españolas acabaron instalando equipos sonoros de otras marcas incompatibles con dicho sistema. Ante esa situación, uno de los socios de Hispano de Forest Fonofilm, el de mayor solvencia económica gracias a sus negocios de importación de café, Feliciano Vitores, hizo el último intento para reflotar la nave. Se dispuso a realizar un largometraje sonoro en español, cosa que nadie había intentado en España y que, por eso, podía ser una baza comercial importante, aunque partiera con la desventaja de tener ya cerrados los canales de exhibición.

Los detalles de la producción han sido esclarecidos y narrados por Fernández Colorado, por lo que no nos detendremos en ellos<sup>328</sup>. Sólo nos fijaremos en lo que hace

---

<sup>327</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, «*El orador*. Algunas precisiones sobre un controvertido filme de Gómez de la Serna», en *Vértigo*, La Coruña, diciembre 1995, nº 12, pág. 8.

<sup>328</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Los sueños prolongados», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero de 1996, nº 22, pág. 70. También aporta datos

referencia a Juan de Orduña. Este volvía a estar involucrado en una empresa fuera de lo común y de improbable éxito, pero que satisfacía su curiosidad por experimentar. Según Elías, «era en el ámbito cinematográfico español de los pocos, muy pocos, que creían en el triunfo de la nueva modalidad. Se embarcó conmigo, alegremente, en esta aventura, en la que poco teníamos que ganar y mucho que perder y que, en ocasiones, alcanzó perfiles trágico-cómicos»<sup>329</sup>. Este interés no impidió que cobrara un sueldo de 1.650 pesetas, aunque a plazos<sup>330</sup>, mientras que otros miembros del equipo, amateurs en gran parte, se conformaron con porcentajes sobre los improbables beneficios, caso del director Francisco Elías. Sin duda, había que retribuir bien la participación de un actor que era la principal baza comercial de la película aparte del sonido.

Antes de rodar la cinta Orduña participó en un cortometraje sonoro con la actriz María Cañete. Se trataba de recitar con ella un fragmento de *Trece onzas de oro*, la obra teatral que ambos habían estrenado el 15 de junio de ese año en el teatro Lara, escrita por Gonzalo Delgrás y Margarita Robles. Filmoteca Española conserva este complemento de unos ocho minutos, que nos permite ver y oír declamar a los dos actores de un modo francamente artificial, con la particularidad de que lo hacían en bable. Este hecho puede ser debido, aparte de que dicha obra esté ambientada en Asturias –lo que no impidió que

---

SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pág. 55-68.

<sup>329</sup> ELÍAS, Francisco, *Cuarenta y ocho años de vida profesional cinematográfica* (1958), en NAVARRETE-GALIANO, Ramón, *Francisco Elías. Documentos inéditos*, Huelva, Fundación El Monte, 2006, pág. 167. Reproducido en ELÍAS, Francisco, *El cine español y yo* (1966), en CAPARRÓS LERA, José María, *Memorias de dos pioneros, Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, pág. 26.

<sup>330</sup> En el programa de Televisión Española *Así fue: El día en que se estrenó la primera película hablada en español* (Jesús Yagüe, 1974) Orduña diría que cobró 1.000 pesetas aunque creía recordar que no se las pagaron todas.

se estrenara en castellano en el teatro-, a que ese verano Vitores estaba intentando realizar el largometraje sonoro en dicha provincia, y quizá pensó que vendría bien tener un complemento en bable para incluirlo como complemento de las proyecciones que se hicieran en Asturias. Por otro lado, la autoría es difícil de precisar. Como los otros cortometrajes sonoros producidos previamente, es posible que fuera dirigido por Manuel Marín de la Viña, al que Vilareyo y Villamil adjudica su autoría<sup>331</sup>, pero no creo que se pueda afirmar con total certeza.

*Trece onzas de oro*, probablemente rodada en menos de un día, no interrumpió las actuaciones de Orduña en el teatro, que quedó a la espera de iniciar el largometraje. Esto no se produjo hasta comienzos de octubre de 1929, cuando Orduña había quedado libre de sus compromisos teatrales. A pesar del exiguo presupuesto (18.000 pesetas), y las precarias condiciones de trabajo, la película se realizó en apenas un mes en el chalet propiedad de Feliciano Vitores, en los talleres de *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*, en los estudios de Omnium Cine y en exteriores de la Gran Vía y la Puerta del Sol. El 19 de noviembre se rodaron los planos aéreos que faltaban y en diciembre estaba lista para estrenar. Sin embargo, no pudo estrenarse en Madrid o Barcelona por la incompatibilidad del Phonofilm con los equipos de sonido que habían instalado las salas, y quizá también por el desinterés de los distribuidores ante un producto francamente defectuoso. La incompatibilidad se podría haber subsanado técnicamente si la empresa hubiera tenido fondos para invertir en ello<sup>332</sup>, pero aun así, hubiera sido difícil. Según Román Gubern, «el poder del ingeniero de sonido

---

<sup>331</sup> VILAREYO Y VILLAMIL, Xaviel, *Historia del cine asturiano*, Gijón, Espublizastur S.L., 2009, pág. 145.

<sup>332</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Un misterio a voces», en *Vértigo*, La Coruña, septiembre 1995, nº 11.

era tan grande en los días del cine paleosonoro español, que gozaba del derecho a rechazar las películas cuya calidad sonora no fuera a su juicio satisfactoria»<sup>333</sup>. Por tanto, es probable que el film no pasara este control de calidad de las empresas norteamericanas y abocara a Vitores a tener que presentar su película de modo ambulante, llevando su equipo de proyección sonoro de una localidad a otra.

El estreno se produjo en la tierra de Vitores, Burgos, en el Coliseo Castilla el 11 de enero de 1930. Aunque obtuvo una buena recaudación los dos días que se exhibió, Vitores, según Medardo Amor, sólo pudo exhibir su película desde una camioneta en Zamora, Ciudad Real y algunos pueblos, y en Madrid sólo en una sesión en el Ateneo madrileño<sup>334</sup>. En las hemerotecas locales hemos podido localizar una proyección en el Monumental de Alicante<sup>335</sup> y una autorización para exhibirse en Soria junto a *Trece onzas de oro*<sup>336</sup>, por lo que no es descartable que la película se proyectara en más ocasiones. En cualquier caso, esas proyecciones en poco cambiarían la percepción que tenemos de su escasa difusión.

Juan de Orduña interpretaba a Pompeyo Pimpollo, linotipista del *Heraldo de Madrid*, cuyo sueño de convertirse en estrella del cine comparte con su compañero Rodolfo Bambolino (Antonio Barber). Ambos acuden a una prueba realizada por el director norteamericano Edward S. Carawa (Jack Castello). Mientras esperan su oportunidad, Pompeyo intenta ligar con la famosa actriz Lia de Golfi (Nita Moreno). Cuando son rechazados en la prueba por no ser famosos deciden que para alcanzar esa fama deberán inventar un

---

<sup>333</sup> GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977, pág. 18.

<sup>334</sup> AMOR, Medardo, «El misterio de la Puerta del Sol, una recuperación finalizada», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero 1996, nº 22, pág. 56.

<sup>335</sup> *El Luchador*, Alicante, 24 de abril de 1930.

<sup>336</sup> *Boletín Oficial de la Provincia de Soria*, Soria, 17 de enero de 1930, nº 8.

crimen. Así que fingen el asesinato de Pompeyo y este se oculta fuera de Madrid a la espera de regresar cuando sean famosos para librar del castigo a su amigo. Como estaba previsto Rodolfo es acusado de asesinato y condenado a muerte. Mientras el crimen salta a las portadas de los periódicos, Pompeyo se encuentra en Barcelona con Lia de Golfi y es asesinado por el celoso Carawa, lo que pone en peligro a Rodolfo. Sin embargo, los remordimientos impulsan a Carawa y Golfi a coger un avión hacia Madrid para aclarar lo sucedido y evitar que ejecuten a Rodolfo. No llegan a tiempo pero se salva del garrote vil porque Rodolfo despierta y descubrimos que todo ha sido un sueño. Se había dormido mientras esperaban su turno en la prueba cinematográfica. En la última escena Pompeyo logra seducir a Lia de Golfi y Rodolfo a una bailaora.

Aunque el personaje de Rodolfo es el motor de la acción, el que tiene la ocurrencia principal y el que sueña los acontecimientos, es el personaje de Orduña el que tiene más protagonismo. Vuelve a encarnar un galán, si bien en esta ocasión es un galán cómico. Sus armas de seducción son las gracias verbales y los juegos de manos. En cierto modo es la parodia del papel que ha venido interpretando en el cine, al igual que la película parodiaba otros elementos cinematográficos. Parece estar a gusto en ese papel pero el defectuoso sonido nos transmite una voz distorsionada, demasiado aguda, lo que desluce su interpretación. El propio Orduña reconocía en la entrevista del mencionado programa *Así fue* que no le gustó su voz y temió no poder triunfar en el cine sonoro como lo había hecho en el mudo.

Tampoco la fotografía era digna de elogio. Tanto el personaje de Lia de Golfi como el galán de Orduña, distaban mucho de ser las bellezas que el guión pretendía que fueran. La inadecuada iluminación hace patente la difícil fotogenia de Orduña, disimulada en otras películas gracias a operadores más

preparados como Albert Duverger en *Boy*, o posteriormente Enrique Guerner en *Nobleza baturra*.

La escasa difusión de la película hizo que pasara al olvido casi inmediatamente. Los temores de Orduña sobre la microfonía de su voz no pudieron volver a ponerse a prueba inmediatamente ante la paralización de la producción en España y, a la espera de que las condiciones mejoraran, prosiguió su carrera teatral entre 1930 y 1935. En esos cinco años de paréntesis en su carrera cinematográfica hubo tiempo para que la débil industria española del cine empezara a despegar gracias a la creación de estudios capacitados para el rodaje de películas sonoras.

## **6.5. *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935)**

Hasta finales de 1933 no se abrieron auténticos estudios sonoros en Madrid, pero una vez abiertos la producción de películas españolas habladas se elevó pronto hasta alcanzar la cifra de 37 producciones en 1934, y 51 en 1935<sup>337</sup>. Esto fue posible gracias a la aparición de nuevas casas productoras con unas estructuras empresariales más sólidas que las que existían en el cine mudo. Empresas que no nacían improvisadamente para realizar una película concreta sino que pretendían lograr una producción continuada con planes a largo plazo, algunas de ellas sustentadas en los beneficios de su rama de distribución de películas extranjeras. Una de ellas fue Cifesa, creada en Valencia el 15 de marzo de 1932 y encargada de la distribución en España del material de Columbia Pictures. El éxito de una cinta española que Cifesa distribuyó, *El agua en el*

---

<sup>337</sup> HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C., *Catálogo del cine español: Volumen F3: Films de ficción 1930-1940*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2009.

*suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), animó a esta empresa a iniciar también la producción de películas<sup>338</sup>. Los éxitos de estas entre 1934 y 1936 la convirtieron enseguida en la principal productora española de la República, siendo *Nobleza baturra* una de las películas que contribuyeron a ese éxito.

Florián Rey, director de *Nobleza baturra*, había progresado notablemente en su carrera desde su debut con Orduña en *La revoltosa*. Había continuado su trayectoria como director artístico en los estudios Atlántida, donde dirigió las cinco últimas películas de esta empresa, y gracias a ellas, y a las siguientes que rodó en esos años, se convertiría en uno de los directores más activos del cine mudo, y también más prestigiosos gracias a *La aldea maldita* (1930), aunque esta en realidad se exhibiera sonorizada. Afectado también por el parón de la producción debido a la llegada del sonido, Florián Rey se trasladó a París, donde aprendió las técnicas del cine sonoro supervisando las versiones en español de las películas que Imperio Argentina protagonizó en los estudios Joinville. Cuando vuelve a España rueda dos películas, *Sierra de Ronda* (1933) y *El novio de mamá* (1933), antes de realizar la primera película de Cifesa, *La hermana San Sulpicio* (1934). Constituyó un éxito de público y crítica tan grande que la empresa valenciana no dudó en seguir por este camino y en confiar a Florián Rey sus siguientes producciones.

*Nobleza baturra* fue la siguiente de esas producciones, cuya ambición se vio reflejada en el elevado coste de 450.000 pesetas. Tras recorrer Aragón en el mes de mayo con Imperio Argentina para ambientarse y buscar los escenarios<sup>339</sup>, Florián Rey rodó el film entre julio y agosto de 1935, primero en los pueblos de Bisimbre y Borja, y finalmente en los estudios

---

<sup>338</sup> FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pág. 26.

<sup>339</sup> *Mundo Gráfico*, Madrid, 22 de mayo de 1935, nº 1.229.



CEA<sup>340</sup>. A la hora de elegir los actores, Florián Rey no olvidó a su amigo Juan de Orduña para brindarle la oportunidad de volver al cine con una obra que el actor conocía perfectamente. Como sabemos, la obra teatral de la que partió para escribir el guión Florián Rey era una adaptación de la película de 1925, y había sido estrenada en Zamora por Cinema-Teatro el 4 de octubre de 1927<sup>341</sup>. Juan de Orduña interpretaba en el escenario a Marcos, el villano de la función, mientras que el papel de Sebastián, el galán protagonista, lo encarnaba Felipe Fernansuar, que también lo había hecho en la película muda. En esta nueva versión Florián Rey le encomendó a Orduña el papel de Sebastián, más acorde con la imagen de galán que Orduña se había labrado en el cine.

El argumento de la película sitúa la acción en un pueblo de Aragón. María del Pilar (Imperio Argentina), hija de Eusebio (Pepe Calle), un rico propietario, es pretendida por Marco (Manuel Luna), al que su padre ve con buenos ojos por su buena posición económica. Sin embargo, Pilar está enamorada de Sebastián (Juan de Orduña), peón de su padre, al que oculta la relación por temor a su reacción ante un pretendiente tan modesto. Marco, rechazado por Pilar una vez más, lleva a cabo una treta para deshonorarla ante todo el pueblo: se introduce en la casa y se descuelga desde el balcón de Pilar al mismo tiempo que pasa por la calle un grupo de mozos. Se corre la voz rápidamente y una copla difunde la injuria en todo el pueblo: «A eso de la medianoche / dicen que vieron saltar / a un hombre por la ventana / de María del Pilar». Sebastián también

---

<sup>340</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Op. cit.*, pág. 197-198.

<sup>341</sup> Toda la bibliografía consultada da equivocadamente el 21 de diciembre de 1927 y el Teatro Circo de Zaragoza como la fecha y el lugar de estreno porque la edición de *Nobleza baturra* en la colección *El Teatro Moderno*, nº 191, así lo dice. Pero la realidad es que Cinema-Teatro representó la obra en diversas plazas antes de recalar en Zaragoza, siendo el Nuevo Teatro de Zamora la primera etapa de la gira.

duda de su novia pero, ante la admonición del padre Juanico (Juan Espantaleón), decide acabar con la calumnia entrando él mismo en la habitación de Pilar para fingir un robo. Su sacrificio sirve para limpiar la deshonra de Pilar pero le lleva a la cárcel. Marco le visita porque cree que lo ha hecho para proteger su amor secreto con Pilar, pero finalmente acepta que Sebastián lo hizo sólo para defender la honra de Pilar y que merece el amor de ella más que él. Cuando María del Pilar jura por su inocencia ante la Virgen del Pilar para tranquilidad de su padre y de Sebastián, y a petición del padre Juanico, Marco decide confesar que él provocó la calumnia, y además regalar unas tierras a Sebastián para que se case en buenas condiciones con Pilar.

El peso de la película recaía sobre Imperio Argentina, pues no sólo interpretaba el personaje principal sino que tenía la oportunidad de cantar varias canciones inexistentes en la obra original. Orduña quedó supeditado a ella porque su personaje fue aligerado dramáticamente respecto al texto de Joaquín Dicenta. Ya no tiene una antigua novia celosa, Andrea, que en la película se limita a inventar la copla infamante sin más motivo que la mera envidia; ni tampoco aparece su madre, Tomasa, cuyo tormento por la suerte de su hijo cumplía un papel importante en el desenlace de la obra. Sin estos elementos, el personaje de Orduña se limitaba a ser un galán sin más conflicto que superar la barrera social que le impide pedir la mano de María del Pilar. También la realización de Florián Rey favoreció el estrellato de Imperio Argentina frente a Orduña al recaer sobre ella la mayoría de los primeros planos. Sin embargo, Orduña, lejos del porte elegante al que estaba acostumbrado en sus otras películas, aprovecha bien sus momentos y logra ser natural como aldeano pobre con acento baturro. Cuando está libre de la presencia de Imperio Argentina puede dar lo mejor de sí mismo. Su escena con Pilar Muñoz, cuando apenas puede contener las lágrimas al conocer el rumor

infamante y sin decir palabra alguna expresa sus sentimientos, es probablemente el mejor momento de su carrera cinematográfica. Aunque hemos perdido muchas de sus películas como actor, parece poco probable que contuvieran un momento tan inspirado, sin duda fruto de la especial labor de Florián Rey con sus actores.

En este mismo año de 1935 en el que Hernández Girbal ponía en duda la valía de Orduña como actor teatral<sup>342</sup>, *Nobleza baturra* hacía patente que en el cine podía alcanzar mayores cotas en su oficio. A pesar de esto, y como hemos dicho, su labor quedó infravalorada o ignorada ante la preponderancia del estrellato de Imperio Argentina. Esta es la causa de que en el balance global de la película el resultado no fuera satisfactorio del todo para Orduña, que diría lo siguiente durante el rodaje de su siguiente película: «No obstante, en *Nobleza baturra* no quedé del todo satisfecho. Yo quería haber hecho más»<sup>343</sup>.

Las críticas, tras el estreno en el cine Rialto de Madrid el 11 de octubre y a partir del día siguiente -día de la Virgen del Pilar- en otras 35 ciudades, fueron unánimemente excelentes. Expresaban la convicción de que el cine español había obtenido uno de sus mayores logros, con el valor añadido de haberlo hecho con un tema netamente español, con autenticidad, sin caer en las nefastas “españoladas” de antaño. Sin embargo, en cuanto a los actores, Orduña quedaba en segundo plano tras Imperio Argentina y, lo que es más significativo, tras Miguel Ligeró, cuyo papel era intrascendente respecto a la trama principal pero destacaba como contrapunto cómico del drama. Cuando se dignan nombrar a Orduña las alusiones son

---

<sup>342</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «En torno al cinema nacional. Los autores teatrales en el cine», en *Cinegramas*, Madrid, 24 de febrero de 1935, nº 24.

<sup>343</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Tras la cámara. Viendo filmar *El cura de aldea*», en *Cinegramas*, Madrid, 8 de marzo de 1936, nº 78.

positivas pero muy breves. Se reconoce que volvía al cine «con más bríos que antes»<sup>344</sup>, que hacía una «soberbia actuación»<sup>345</sup>, que estaba «sobrio, justo y mejorado con relación a sus anteriores películas»<sup>346</sup>, o que simplemente estaba «discreto»<sup>347</sup>, sin que los comentaristas entraran en mayores honduras. Sólo Xavier de Echarri, en *La Época*, se extendió un poco más: «...logra también destacar por su justeza, su ponderación y su adaptación, siempre adecuada a la figura que interpreta. Vuelve Orduña a la pantalla española con un éxito que nos complacemos en señalar»<sup>348</sup>.

La película también fue un éxito de público sin precedentes en el cine sonoro. Se mantuvo cinco semanas en el cine Rialto, y el 14 de noviembre se reestrenó en el cine Salamanca. A partir de entonces *Nobleza baturra* sería una presencia constante en los cines españoles gracias a sucesivos e incontables reestrenos. Todavía en 1966 seguía explotándose y lograba recaudar más de 1.000 pesetas en el primer mes de ese año<sup>349</sup>.

Aunque a Juan de Orduña no le satisficiera del todo su participación en la película, *Nobleza baturra* le puso otra vez bajo el foco de atención y confirmaba que podía dar el salto desde el cine mudo al sonoro con plenas garantías, hasta el punto de dejar el teatro en segundo término. Como dijimos, Orduña volvió a la compañía de Casimiro Ortas tras rodar *Nobleza baturra*, pero desde el momento en que se estrenó y conoció el éxito de la película, Orduña dejó de aparecer en los escenarios, salvo en actos benéficos o para interpretar a Jesucristo en

---

<sup>344</sup> *La Nación*, Madrid, 12 de octubre de 1935.

<sup>345</sup> *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de octubre de 1935.

<sup>346</sup> *El Día*, Madrid, 11 de octubre de 1935.

<sup>347</sup> *Popular Films*, Barcelona, 17 de octubre de 1935, nº 478.

<sup>348</sup> *La Época*, Madrid, 12 de octubre de 1935.

<sup>349</sup> «3 películas de antes de 1936 siguen proyectándose en España», en *Fotogramas*, Barcelona, 3 de marzo de 1966, nº 920.

Semana Santa. Es probable que fuera en este momento de alejamiento del teatro cuando Cifesa le contrató como actor en exclusiva, condición que, a falta de los contratos, sólo podemos alegar por la publicidad que Cifesa insertó en la prensa<sup>350</sup>. De este modo, Orduña iniciaba una nueva etapa de su carrera bajo la protección de la mayor empresa cinematográfica del momento. La siguiente película iba a ser una nueva versión de *Boy* dirigida por Antonio Calvache, siguiendo la línea de la empresa de reeditar en el cine sonoro los éxitos mudos del pasado, pero el proyectó se retrasó y acabó protagonizando *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936), cuya suerte sería muy distinta a la de *Nobleza baturra*.

## 6.6. *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936)

*El cura de aldea* se realizó en base al drama en verso del valenciano Enrique Pérez Escrich, estrenada el 24 de diciembre de 1858 en el Teatro del Príncipe. El éxito de esta obra animó a su autor a convertirla en novela, prolongando la acción en un folletín de miles de páginas que el público leyó con avidez atraído por su extensa galería de personajes y aventuras, siempre dentro de una estricta moralidad católica. El propio autor confesaba en el prólogo que los Evangelios eran su fuente de inspiración, tanto en el drama como en la novela<sup>351</sup>.

Florián Rey había hecho una adaptación en 1926, parece ser que con escaso acierto<sup>352</sup>. Ahora Cifesa, empresa cuya orientación católica es bien sabida, compró los derechos de la

---

<sup>350</sup> En un poster desplegable en la revistas *Proyector* (julio-octubre de 1936, nº 9, 10, 11 y 12), Orduña aparecía como artista de Cifesa junto a Miguel Ligeró, Imperio Argentina, Rosita Díaz Gimeno, Antonio Vico y Raquel Rodrigo.

<sup>351</sup> PÉREZ ESCRICH, Enrique, *El cura de aldea*, París, Garnier Hermanos, 1923, pág. 2.

<sup>352</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Op. cit.*, pág. 76.

obra a comienzos de 1935, junto a *La mujer adúltera* del mismo autor<sup>353</sup>, y encargó la nueva adaptación a Francisco Camacho, ayudante de dirección de Florián Rey en *Nobleza baturra*.

Camacho, cuyo prestigio se cimentaba en su *Zalacaín el aventurero* de 1929, todavía no había podido debutar en el cine sonoro. Estaba confiado en que obtendría una expresión bella y cinematográfica a pesar de los excesivos recursos melodramáticos del folletín y lo convencional del tema<sup>354</sup>, pero el resultado final no pudo ser peor. Desde el mismo rodaje surgieron problemas de los que se hizo eco la revista *Super Cine*<sup>355</sup>: el operador Goesta Kottula tuvo que ser sustituido a mitad de rodaje por Fred Mandel y Camacho tuvo diez ayudantes diferentes sin encontrar el adecuado. La revista culpaba a la ineptitud de dichos ayudantes, pero también pudo deberse a discrepancias debidas a la inexperiencia de Camacho con el sonido, según aseguran Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo<sup>356</sup>. Estas dificultades provocaron un rodaje más largo de lo normal. Comenzó en noviembre de 1935 en el pueblo salmantino de Villavieja de Yentes, para posteriormente recrearse parte de ese pueblo, con algunos de sus habitantes originales de figuración<sup>357</sup>, en los estudios Roptence, donde se finalizó la filmación en febrero de 1936.

La película sigue esencialmente la trama de la obra de teatro, pero se añadió en la primera media hora de película los antecedentes que se narraban en la novela. En esta, después de llegar al mismo final que el drama, continuaba la acción

---

<sup>353</sup> *Popular Film*, Barcelona, 7 de marzo de 1935, nº 446.

<sup>354</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Tras la cámara. Viendo filmar *El cura de aldea*», en *Cinegramas*, Madrid, 8 de marzo de 1936, nº 78.

<sup>355</sup> «"El Capitán Veneno" visita los estudios», en *Super Cine*, Madrid, 15 de enero de 1936, nº 48; y «"El Capitán Veneno" cuenta algo de lo que sabe», en *Super Cine*, Madrid, 15 de febrero de 1936, nº 50.

<sup>356</sup> HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C., *Op. cit.*, pág. 88.

<sup>357</sup> LOWERS, E. M., «El realizador de *El cura de aldea*», en *Popular Film*, Barcelona, 28 de mayo de 1936, nº 510.

durante miles de páginas con otras enrevesadas aventuras de sus personajes principales, desvaneciéndose un tanto el cariz religioso-moralista original. Al prescindirse de esas aventuras la película conserva totalmente ese cariz y centra su discurso en la influencia benéfica del clero entre los integrantes de la sociedad rural.

La acción del film transcurre en un pueblo de Salamanca a mediados del siglo XIX. Gracias a la mediación del Padre Juan (Valentín González), Ángela (Pilar Muñoz) es contratada como bordadora por Gaspar (Manuel Arbó), con el que termina casándose para evitar la pobreza en la que viven ella y su madre enferma (Cándida Folgado). Ángela oculta a su marido que su hermano (Pablo Álvarez Rubio) es el conocido bandido Salamanquino, incluso cuando mata a su suegro. Sin embargo Gaspar se entera de la verdad por el propio bandido, que al ser abatido, y antes de morir, lo confiesa. Desde ese momento Gaspar rechaza a su mujer y a su hijo Diego, aunque sigue viviendo con ellos. Pasados muchos años, Diego (Juan de Orduña) se ha convertido en estudiante de Derecho en Salamanca pero su vida disipada y sus deudas de juego impulsan a su padre a echarle de casa, lo que provoca la muerte de su madre. Su novia secreta, María (Mary del Carmen), sobrina del cura, le pide que se reconcilie con su padre, pero Diego, orgulloso, no quiere y la pareja acaba enfadándose. Por otro lado, Roque (Ángel Moreno), un huérfano que vive desde que nació en casa del Padre Juan, también está secretamente enamorado de María.

El día que llega un oficial del ejército con el fin de reclutar jóvenes para la guerra carlista, María y Diego se reconcilian e intentan conseguir que Gaspar pague un sustituto para evitar que Diego tenga que incorporarse a filas. Como Gaspar se niega, el Padre Juan intenta ir a Salamanca en busca de limosnas suficientes para pagar el sustituto, pero tiene un accidente y no lo consigue. Al final alguien paga la cantidad. El

Padre Juan piensa que ha sido Gaspar, por fin reconciliado con su hijo, pero luego descubren que ha sido Roque, que ha sustituido a Diego en el ejército, sacrificándose por la felicidad de María.

Juan de Orduña no aparece hasta transcurrida media hora de película pese a ser el protagonista, ya que hasta ese momento no se producía la elipsis temporal que trasladaba la acción al momento en que Diego tiene 20 años. La película no decía la edad, pero así consta en la obra de teatro y es la edad lógica de un estudiante universitario. Lo que no parece tan lógico es que un actor de 35 años, que es la edad real que tenía Orduña –aunque él sólo admitiera 29–, encarnara este personaje tan joven. El error de casting no lo disimuló adecuadamente la caracterización, por lo que quedó en evidencia que su porte de galán empezaba a declinar. El traje de charro no le sentaba tan bien como el de baturro sólo unos meses antes, y mostraba bien a las claras que su físico ya no era igual de estilizado que antes. Aunque tuviera otra intención, también la publicidad de la película recordaba a los espectadores que Orduña no era una joven promesa:

«...el galán español que más merecidos éxitos obtuvo en la época del cine mudo, y que reincorporado recientemente a la pantalla en *Nobleza baturra* entra de lleno con esta producción en un período de actividad merecidísima por su arte sobrio y digno y que ha de permitirle reverdecer todos los éxitos conseguidos en una época ya heroica para el cine español...»<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> *Celuloide Madrileño*, Madrid, 14 de marzo de 1936, nº 3.



Cuando la película fue estrenada el 16 de marzo de 1936 en el cine Rialto el fracaso fue absoluto si se compara con las otras películas que Cifesa tenía en cartel. Mientras que *El cura de aldea* sólo permaneció siete días en dicho local, *Nobleza baturra* y *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), estrenadas meses antes, seguían su éxito comercial en los circuitos secundarios<sup>359</sup>.

Quizá arrastrados por la maquinaria publicitaria de Cifesa, las críticas no fueron tan malas como cabría esperar vista hoy en día la tosquedad de la película. El crítico de *La Voz*, aunque reconocía que era descabellada la idea de llevar al cine la obra de Pérez Escrich, calificaba al film de sensacional, con una fotografía modélica, y que su director había sabido hallar «imágenes de calidades extraordinarias, que revelan la existencia de un director mal avenido con lo que hasta ahora es nervio y vida triste de nuestro cine»<sup>360</sup>. En *La Libertad* se destacaba «la fidelidad de la copia de ambientes, y más aún que respeto, el cariño puesto en la reproducción de usos y tipos regionales»<sup>361</sup>. En *La Época*, reconociendo que el asunto era monótono y pasado de moda, elogiaban la labor de Camacho, realizada «con absoluta dignidad artística» y sabiendo «extraer escenas de una alta calidad cinematográfica»<sup>362</sup>. Juan Antonio Cabero, quizá influido también por su relación personal con Camacho llegaba a decir en *Heraldo de Madrid* que «*El cura de aldea* es una prueba más de su ingenio y un éxito más que apuntarse en su historial limpio y digno»<sup>363</sup>. *El Sol* insistía en la imposibilidad de encontrar equivalencias visuales a la obra de Pérez Escrich, y aunque admitía defectos en la película,

---

<sup>359</sup> MARTÍN CAMACHO, Francisco Javier, *Retrato de un espejismo. El cineasta Francisco Camacho*, Cáceres, Universidad de Extremadura / Filmoteca de Extremadura, 2008, pág. 161.

<sup>360</sup> *La Voz*, Madrid, 17 de marzo de 1936.

<sup>361</sup> *La Libertad*, Madrid 17 de marzo de 1936.

<sup>362</sup> *La Época*, Madrid, 18 de marzo de 1936.

<sup>363</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de marzo de 1936.

reconocía en ella «la huella de una sensibilidad, de un realizador, que calibra el valor de la luz y se siente ganado por preocupaciones de belleza y originalidad»<sup>364</sup>. En el mismo sentido fueron los comentarios de las revistas cinematográficas *Popular Film*, *Cinegramas*, *Films Selectos* y *Cine Sparta*<sup>365</sup>, que también se esforzaron en destacar lo positivo del film y en obviar sus evidentes carencias cinematográficas.

En cuanto a Orduña, los comentarios fueron más escuetos todavía que los relativos a *Nobleza baturra*, pero siempre benévolos pese a la inadecuación de su personaje. En el diario *La Libertad* se decía: «Juan de Orduña, otro actor del cine mudo, ya destacado en *Nobleza baturra*, reafirma su derecho a ocupar un primer puesto en el cine sonoro»<sup>366</sup>. *La Época* destacaba a Orduña por tener un papel nada fácil<sup>367</sup>. *Heraldo de Madrid* concedía que había «...realizado una buena labor, digna de su talento y de su fama»<sup>368</sup>. *La Vanguardia* decía que lograba «una interpretación feliz», que le acreditaba «como un buen actor»<sup>369</sup>. *Cinegramas* repetía que «...en otro cometido difícil», acreditaba «sus grandes facultades de actor»<sup>370</sup>, y finalmente *Celuloide Madrileño*, con más entusiasmo, proclamaba: «...tiene buenos aciertos de expresión en la interpretación de su "role" de hijo desdeñado y hace vivir al espectador momentos admirables al influjo de las pasiones que parecen dominarle»<sup>371</sup>.

Si Orduña pensaba que en *Nobleza baturra* podía haberlo hecho mejor, tampoco con *El cura de aldea* sentía que hubiera

---

<sup>364</sup> *El Sol*, Madrid, 18 de marzo de 1936.

<sup>365</sup> *Popular Film*, Barcelona, 28 de marzo de 1936, nº 510; *Cinegramas*, Madrid, 22 de marzo de 1936, nº 80; *Films Selectos*, Barcelona, 6 de junio de 1936, nº 294; y *Cine Sparta*, Madrid, 28 de marzo de 1936, nº 33.

<sup>366</sup> *La Libertad*, Madrid, 17 de marzo de 1936.

<sup>367</sup> *La Época*, Madrid, 18 de marzo de 1936.

<sup>368</sup> *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de marzo de 1936.

<sup>369</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de mayo de 1936.

<sup>370</sup> *Cinegramas*, Madrid, 22 de marzo de 1936, nº 80.

<sup>371</sup> *Celuloide Madrileño*, Madrid, 1 de abril de 1936, nº 4.

mejorado: «...aún no estoy plenamente satisfecho de mi trabajo en esa película, a pesar de (...) ser, en general, una producción muy digna»<sup>372</sup>. En esta ocasión no contaba con un director que le ayudara a salvar sus resabios teatrales, muy al contrario. La dirección de actores de Camacho resulta manifiestamente teatral, a tono con una puesta en escena igualmente teatral, donde en ocasiones los actores se ven obligados a actuar en largos y amplios planos generales que abarcan todo el decorado, como si el espectador estuviera ante un escenario. Tanto los movimientos de los actores como el recitado de las frases resultan morosos y artificiales. Orduña no pudo ser la excepción y estuvo a tono con el resto del reparto.

Tras este fracaso Orduña podría haber interpretado otra vez su personaje más recordado, *Boy*, en el que tenía puestas sus esperanzas para volver a lucir sus mejores galas, o también repetir su personaje de *Estudiantes y modistillas*, como se decía en *Mundo Gráfico* días antes de comenzar la Guerra Civil<sup>373</sup>, pero dicho conflicto apartó estos proyectos durante tres años<sup>374</sup>. La familia Casanova huyó a la zona franquista y desde Sevilla continuaron su actividad, mientras que en Madrid Cifesa no produjo ningún film. Orduña tampoco participó en ninguna película de las que se realizaron en Madrid durante la guerra y se refugió en el teatro en espera de tiempos mejores.

---

<sup>372</sup> SANTOS, Mateo, «Estrellas en Valencia. Segunda jornada de un reporter», en *Film Selectos*, Barcelona, 27 de junio de 1936, nº 297.

<sup>373</sup> *Mundo Gráfico*, Madrid, 8 de julio de 1936.

<sup>374</sup> Otros proyectos que Orduña esperaba realizar son *El genio alegre*, junto a Rosita Díaz Gimeno, un film titulado *Espías en España*, y otro de gansters sin título (ÁLVAREZ, M., «De nuestros artistas al público. Juan de Orduña o la vehemencia», en *Celuloide Madrileño*, Madrid, 1 de abril de 1936, nº 4).

## 6.7. *Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1939)

Al hablar de su carrera teatral dijimos que, tras la guerra, Orduña pudo incorporarse sin problemas a la industria cinematográfica por no haberse implicado políticamente aunque pasara todo el conflicto en la zona republicana. Así pues, cuando la situación permitió que se volviera a rodar en Madrid, a Orduña le ofrecieron protagonizar uno de los primeros largometrajes realizados después de la Guerra Civil, *Leyenda rota*, rodada entre agosto y noviembre de 1939 bajo la dirección de Carlos Fernández Cuenca en los Estudios Roptence. Con esta película se iniciaba la etapa franquista de estos estudios gracias a que no se había paralizado del todo su actividad durante la guerra, y a que sus instalaciones no habían sufrido daños.

Cuando se emprende la realización de *Leyenda rota* el nuevo edificio legislativo que regirá la industria cinematográfica no estaba concluido del todo. Eso permitió comenzar la producción sin pasar por la censura previa de guiones, trámite que sería ineludible para toda película poco tiempo después. De todos modos, sin necesidad de ese primer filtro censor, el ambiente político evitaba por sí solo que pudiera surgir una película contraria a los principios del nuevo régimen. *Leyenda rota* no lo haría, por supuesto, pero tampoco resultó ser una obra que respondiera eficazmente a las necesidades del nuevo estado. El film, bajo la apariencia de una comedia ligera, era fruto del sempiterno debate sobre la españolidad de nuestro cine, de cómo lograr que la películas fueran auténtica y esencialmente españolas, y que no recayeran otra vez en la "españolada", vago concepto que describía aquel cine, español o extranjero, que daba una imagen de España tópica y pintoresca que degradaba nuestra imagen en el

exterior<sup>375</sup>. *Leyenda rota* afrontaba esa controversia directamente a través de sus personajes –unos extranjeros mal informados de nuestra singularidad y unos españoles dispuestos a darles una lección–, y de una trama argumental que denunciaba la falsa imagen que se tenía de España en el extranjero. Como veremos, el balance final, según los comentaristas del momento, fue precisamente lo contrario a lo pretendido porque volvía a recaer en los mismos errores que pretendía denunciar.

El insólito argumento fue servido por el escritor y crítico de arte Manuel Abril, uno de los hombres inmortalizados por José Gutiérrez Solana en el cuadro *La Tertulia del Café Pombo*, pues era uno de los fundadores de la famosa tertulia de Gómez de la Serna. Sus intereses artísticos eran muy variados, siendo *Leyenda rota* una prolongación de su veta humorística, en la que había destacado con la novela *La Salvación. Sociedad de Seguros del Alma* (1926) y la comedia teatral *La princesa que se chupaba el dedo* (1917).

*Leyenda rota* también reflejaba su preocupación por defender lo español manifestada en ocasiones anteriores. Desde su posición de crítico de arte había colaborado en la introducción y difusión de las vanguardias en España, defendiéndolas contra las posturas académicas y cerriles que dominaban la crítica de nuestro país, pues entendía que el arte español mejoraría gracias esas influencias. También, poco antes de la guerra, expresaba su malestar ante los que se avergonzaban de lo español y admiraban lo europeo sin ningún criterio razonado, olvidando que había unos pocos artistas españoles que hacían mucho por España al seguir las

---

<sup>375</sup> Véase un estudio completo sobre el tema en NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la española*, Madrid, Quiasmo, 2009.

tendencias europeas sin renunciar a su idiosincrasia<sup>376</sup>. A la hora de opinar sobre el cine nacional siguió la misma línea de defensa de lo español sin caer en el patriotismo de negar los beneficios de la influencia externa:

«Debe hacerse España en el Cine. Pero debe hacerse algo universal que no sea españolismo. Las españolerías de cierto orden no son, como pretenden, patrióticas, sino todo lo contrario. Por patriotismo y por amor a España y a su verdadera y hondísima significación, debemos precisamente protestar de esas ofensas hipócritas que buscan el dinero al socaire del españolismo, haciendo, en realidad, alcahuetería de la Patria»<sup>377</sup>.

Con su *Leyenda rota* pretendía precisamente separar el grano de la paja, y denunciar ese españolismo del cine nacional que tanto daño hacía a la patria por emitir al exterior una imagen muy lejana de nuestra realidad. Como no tenía experiencia cinematográfica su argumento fue convertido en guión por Mauricio Torres, periodista cinematográfico que antes de la guerra había aportado a Benito Perojo el argumento de *Crisis Mundial* (1934), y los guiones de *Paloma de mis amores* (Fernando Roldán, 1936) y *Don Floripondio* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936). En base a su texto Rafael Gil y Carlos Fernández Cuenca elaboraron el guión técnico que permitió realizar la película.

Como el film se considera desaparecido hoy en día, sólo conocemos el argumento gracias a su publicación en el número

---

<sup>376</sup> MALMIERCA HERNÁNDEZ, Almudena, *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX? Manuel Abril. Primer director de la S.A.I. Crítico de Arte en Prensa: 1910-1936*, Barcelona, Carroggio de Editores, 2008, pág. 275-276.

<sup>377</sup> «Manuel Abril, autor de *La leyenda rota*, habla para *Radiocinema*», en *Radiocinema*, La Coruña, 30 de diciembre de 1939, n° 43.

15 de la colección *Biblioteca Films Nacional*: Un señorito andaluz, José María de Velayos (Juan de Orduña), diplomático en París, se indigna en una feria parisina ante la visión que se da de España a los extranjeros, en parte por culpa de gente como Faraón (Fernando Freyre de Andrade), un pintor gitano en cuyas obras incide en los tópicos más nefastos sobre la cultura española, repleta de flamenco, toros y bandoleros. Cuando conoce al matrimonio Dupont (Manuel Arbó y María Luisa Moneró) y a su hija Marta (Mari Paz), admiradores de esa cultura y convencidos del atraso de España, decide invitarles a su cortijo y gastarles una broma que les sirva de lección. Convince a la gente del pueblo, con el marqués (Pedro Fernández Cuenca) a la cabeza, para que transformen la villa en consonancia con lo que esperan ver los invitados franceses<sup>378</sup>. Cuando estos llegan son recibidos por Don Quijote y Sancho Panza (Ángel Álvarez), Don Juan Tenorio (Raúl Cancio), Las Meninas, etc., sin que noten que son los habitantes de Hijares disfrazados. En el camino sufren el asalto de unos bandoleros, en el cortijo aceptan incomodidades propias del siglo XV, y finalmente son testigos de una pelea durante el banquete de bienvenida que acaba con la detención de José María por el Santo Oficio.

En el momento de la ejecución en la horca, cuando Monsieur Dupont clama contra la barbarie de países como España, José María desvela el engaño y deja en ridículo al matrimonio francés y su hija. Molestos en un inicio por la broma, acaban aceptando las disculpas y una fiesta en su honor. En ella se resuelve la subtrama sentimental al descubrir José María que Marta no está enamorada de él, sino que sólo está interesada en tener aventuras, por lo que decide rechazar sus

---

<sup>378</sup> Situación que recuerda inevitablemente a *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953).

coqueteos en favor de Mari Luz (Maruchi Fresno), la hija del marqués que está enamorada de él desde el principio.

Como vemos, la película coincide con el discurso victimista que será habitual en el franquismo durante décadas. La imagen que de España se tiene en el extranjero sería, según ese victimismo, producto de la calumnia de países que no comprenden su grandeza. En ese sentido resulta de singular interés la parte de la película que introduce el visionado de un documental. Para demostrar al matrimonio Dupont que España está lejos del atraso que imaginan en Europa, les llevan al cine para ver *Luces de España*, una película de propaganda que les convence de su error.

Con estos mimbres es lógico que la película fuera aprobada totalmente por la Junta de Censura, pues Carlos Fernández Cuenca les ofrecía una antiespañolada y una burla de la actitud condescendiente de los extranjeros. Sin embargo, los cronistas de la prensa sí tuvieron objeciones que hacer a la propuesta. Tras su estreno en el Teatro Lírico de Valencia el 22 de enero de 1940, y el 4 de marzo en el cine Callao de Madrid, las críticas fueron positivas respecto a sus intenciones, pero unánimes en resaltar que la parte final recaía en la España de pandereta que pretendía criticar: «¡Lástima que un afán último de lucro haga recaer la acción de *Leyenda rota* en el reverso de la pandereta que quiso criticar»<sup>379</sup>. Se refería el cronista a la parte de la fiesta final, donde había bailes flamencos y coplas que en poco se podían diferenciar de las que eran propias de las “españoladas”. El crítico del diario *Ya* también lo decía bien claro: «El resto es, inexplicablemente, una recaída en el tópico que quiere desvanecer y una extemporánea y larga derivación sentimental que ni interesa ni entristece»<sup>380</sup>. Estas reacciones demuestran lo difícil que era precisar la línea que separaba la

---

<sup>379</sup> *Las Provincias*, Valencia, 23 de enero de 1940.

<sup>380</sup> *Ya*, Madrid, 5 de marzo de 1940.



“españolada” del auténtico cine español que parte de la prensa cinematográfica esperaba ver.

De Orduña poco se dijo en las críticas, al menos nada negativo, destacando sólo el comentario de Miguel Rodeñas: «suelto de ademanes y de gesto, desempeña su papel con absoluta seguridad»<sup>381</sup>. Volvía a interpretar al galán protagonista, pero la subtrama amorosa estorbaba en la comedia más de la cuenta. El disparatado humorismo de la propuesta casaba mal con la historia sentimental, por otro lado demasiado simple. Para Orduña únicamente fue otra película más que no pasaría a la historia y que sólo se mantuvo una semana en el cine Callao<sup>382</sup>.

## **6.8. *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940)**

Mientras Orduña rodaba *Leyenda rota*, Vicente Casanova tomaba las riendas de Cifesa dispuesto a que su empresa fuera beneficiaria de la protección estatal. Por primera vez se estaban organizando desde el Estado instrumentos para proteger al cine español y, por tanto, controlarlo de cualquier desviación política. Cifesa, deseosa de colaborar, puso todos sus medios a disposición de Franco y reorganizó su producción para que fuera más efectiva según los patrones de los grandes estudios alemanes y estadounidenses. El objetivo era incrementar la producción de películas para abastecer los cines con películas nacionales ante el descenso de la importación de películas extranjeras debido a la situación de autarquía en que se sumía el país. Para lograrlo se creó el 17 de agosto de 1939 Cifesa

---

<sup>381</sup> ABC, Madrid, 5 de marzo de 1940.

<sup>382</sup> Estuvo otra semana en el cine San Miguel desde el 23 de marzo, y otra en el cine Bilbao desde el 10 de junio, para posteriormente reaparecer varias veces en salas de sesión continua hasta finales de 1942.

Producción que, como su nombre indica, se encargaría exclusivamente de las labores de producción, dejando la distribución de las películas en manos de la Cifesa original<sup>383</sup>.

La empresa inició la producción de películas el mismo verano de 1939 con un proyecto anterior a la guerra, *Los cuatro robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), y sus películas siguientes fueron encargadas a realizadores que ya había trabajado con Cifesa, como si quisiera dar continuidad a su etapa republicana: Florián Rey (*La Dolores*, 1940), Eusebio Fernández Ardavín (*La Marquesona*, 1940), y Fernando Delgado (*La gitánilla*).

Ignoramos si el contrato que pudiera tener Juan de Orduña con Cifesa seguía vigente pero, al igual que los directores mencionados, fue recuperado para continuar su labor de galán en la empresa. Para empezar protagonizó una ambiciosa película, *La gitánilla*, adaptación de una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes. Era el primer intento de Cifesa de ofrecer una película bajo el paraguas de un autor de prestigio, con los alicientes de la fastuosidad del vestuario y los decorados, con un presupuesto muy alto que alcanzó 1.226.595 pesetas<sup>384</sup>. La insuficiente rentabilidad que alcanzó la película hizo descartar a Cifesa proyectos de ese tipo por el momento. Sólo a finales de la década de los cuarenta sería Juan de Orduña, precisamente, el que dirigirá ese género de películas con mejor fortuna. En ese sentido, es sintomático que el guión técnico de *La gitánilla* estuviera escrito por Rafael Gil y el propio Orduña, pues los éxitos que ambos tuvieron respectivamente con *Reina Santa* (1947) y *Locura de amor* (1948) pondrían de moda las películas de «barba y cartón piedra», de las que *La gitánilla* era un temprano precedente.

---

<sup>383</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 75-80.

<sup>384</sup> CABERO, Juan Antonio, *Op. cit.*, pág. 438.

La adaptación de Antonio Guzmán Merino seguía literalmente la acción de la novela según el argumento publicado en la colección *La Novela Semanal Cinematográfica* en mayo de 1940, fuente a la que tenemos que acudir al considerarse también perdida esta película<sup>385</sup>. *La gitanilla* cuenta la historia de don Juan de Cárcamo (Juan de Orduña), joven noble y apuesto caballero, que acepta por amor dejar su cómoda vida para ir a vivir entre gitanos durante dos años, tal y como le ha pedido la gitana Preciosa (Estrellita Castro) como condición para ser desposada. Juan adopta el nombre de Andrés Caballero, pero no es capaz de aprender el oficio de ladrón y paga los hurtos a sus víctimas para presentarlos a los gitanos como producto de sus fechorías. En un mesón Andrés rechaza las ofertas amorosas de Juana (Pilar Soler), hija y única heredera de la mesonera. Furiosa por el rechazo, Juana se venga fingiendo un robo y acusando a Juan ante la justicia. Al ser abofeteado por un soldado, Juan se defiende y lo mata, por lo que acaba en prisión también acusado de asesinato. La casualidad hace que Preciosa suplique ante el Corregidor (Manuel González) y su mujer doña Guiomar (Concha Catalá) y resulten ser sus auténticos padres, de los que fue robada por la vieja gitana Garduña (Rafaela Satorres), según confiesa ella misma. A su vez, un paje (Antonio Vico), amigo de Juan, logra que Juana diga la verdad y que, por tanto, el Corregidor pueda dejar libre a Juan para que se case con su hija.

---

<sup>385</sup> Según Fernando Fernán Gómez, el periodista José Altabella escribió esta novelización: «Muchas veces estuve en su casa de la plaza de la Morería, donde le vi escribir varias cuartillas de *La gitanilla* de Cervantes, en su versión de película novelada. Por él supe cómo se elaboraba ese curioso género, pues le acompañé a la proyección en la que una taquígrafa tomaba al oído los diálogos, y posteriormente él rellenaba todas las partes que correspondían a la acción y los ambientes» (FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas* (1921-1997), Madrid, Editorial Debate, 1998, pág. 271).

A pesar del indiscutible prestigio del autor, cuando el guión fue presentado a censura en enero de 1940 se encontraron con una larga lista de enmiendas y tachaduras, incluso con la inicial prohibición de dos de las canciones previstas<sup>386</sup>. Aprobado el guión una vez hechos los cambios solicitados, y con el beneplácito del más reconocido cervantista del momento, Francisco Rodríguez Marín<sup>387</sup>, se rodó en los Estudios de Aranjuez entre enero y abril. Debido a la categoría universal del autor, y como estrategia publicitaria de legitimación cultural del proyecto, Cifesa invitó al rodaje a miembros de la Real Academia de la Lengua, entre ellos José María Pemán, presidente de la Academia, Eduardo Marquina, Ricardo León o Joaquín Álvarez Quintero<sup>388</sup>, que posteriormente alabaron «el escrupuloso respeto con que se había tratado la obra cervantina y la calidad con que Delgado hizo el film»<sup>389</sup>. Acabado este, fue aprobado por la censura el 8 de mayo de 1940, dos días antes de estrenarse en el cine Palacio de la Música en una función de gala que incluía la lectura, por parte de Francisco Fernández de Córdoba, de un proemio de Francisco Rodríguez Marín. Aunque se mantuvo tres semanas en dicho cine<sup>390</sup>, más que muchos films españoles de la época, se puede considerar un

---

<sup>386</sup> Ha sido imposible analizar el guión con las tachaduras manuscritas porque, aunque sabemos de su existencia por Juan B. Heinink, que pudo verlo hace más de 15 años, parece ser que se extravió en el traslado de Filmoteca Española a la sede de la calle Magdalena.

<sup>387</sup> *Informaciones*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

<sup>388</sup> «La Real Academia de la Lengua española en los Estudios cinematográficos de Aranjuez», en *Radiocinema*, La Coruña, 30 de abril de 1940, n° 51. Juan de Orduña trabajaría posteriormente en adaptaciones de obras de los cuatro académicos mencionados.

<sup>389</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de Fernando Delgado*, Madrid, Suplemento al programa de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, marzo 1949, sin pág.

<sup>390</sup> Se reestrenó el 26 de septiembre de 1940 en el cine Salamanca durante dos semanas más, y en el Bilbao desde el 15 de octubre otras dos semanas. En noviembre pasó al circuito de sesión continua donde reapareció varias veces hasta junio de 1944.

fracaso ante el elevado coste que había supuesto y que, por lo tanto, dificultaba su amortización.

Las críticas no dejaron de apreciar favorablemente el intento de dar lustre a nuestro cine con la obra de nuestro mayor genio literario, pero los elogios fueron dirigidos principalmente a aspectos técnicos como los decorados de Sigfrido Burmann y la fotografía de Enrique Gaertner, que demostraban que el cine español era capaz de mayores logros, pero se veían frustrados parcialmente por la deficiente labor de Delgado. Así lo consideraba José de la Cueva, sólo satisfecho por ser una película cien por cien española «por su asunto, por su director, por sus intérpretes, por su espíritu y por la devoción» con que se había puesto «la mano en algo tan sagrado como la obra de Cervantes»<sup>391</sup>. Luis Gómez Mesa decía de Fernando Delgado que estaba «más preocupado de atinar en la parte técnica que en la amena y distraída»<sup>392</sup>, y el diario *Ya* acusaba «la premiosidad y falta de fantasía habituales en el realizador (...) Si los primeros fotogramas de la cinta son perfectos, en seguida languidece la conducción de los planos, hay monotonía en los encuadramientos (...) y constante desaprovechar oportunidades de ángulos atrevidos y de imprimir superior movilidad a la cámara»<sup>393</sup>. Igualmente Miguel Rodeñas consideraba la película «premiosa en su ritmo general y demasiado lenta en algunas escenas»<sup>394</sup>, y el diario *Madrid* precisaba los mismos defectos de dirección:

«La música tiene sabor y garbo, pero está excesivamente repetida, en una situación que es la misma siempre. Muy repetidos también algunos

---

<sup>391</sup> *Informaciones*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

<sup>392</sup> *Arriba*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

<sup>393</sup> *Ya*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

<sup>394</sup> *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1940.

planos, lo que da monotonía en algunos momentos al desarrollo de la cinta, a la que falta esa audacia de visión, ese ritmo diverso, inquieto y ágil que caracterizan al buen cinema moderno»<sup>395</sup>.

En defensa de la dirección de Fernando Delgado salió Antonio Román en la revista *Radiocinema*, atreviéndose a contradecir a tantos críticos y a achacar el fracaso de la propuesta a la elección de la obra original con estos razonables argumentos:

«La falta radica -no nos engañemos- en la elección del sujeto cinematográfico; pero el tabú que supone para todo escritor enjuiciar una obra de Cervantes hizo que nadie se atreviera a lanzar esa afirmación, sin parar mientes en que, de un modo terminante, es la galanura de tal autor la causa de un espejismo inadmisibile.

»Cautivado por la joya literaria que es *La Gitanilla*, alguien lanzó la idea de adaptarla al cinema, y no se dio cuenta de que para ello era preciso dejar a la obra desprovista de toda frondosidad retórica, en esquema -si se nos permite el símil-, vista a rayos X.

»De esta guisa, privada *La Gitanilla* de la sal del estilo de su autor, queda reducida a una anécdota inocentona y repetida en novelas y comedias desde el siglo XVI hasta nuestros días. (...)

»Errores como el que nos ocupa subsistirán mientras el sentido del cinema -que no se adquiere, sino que se tiene de manera innata, al igual que el

---

<sup>395</sup> *Madrid*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

de la pintura o la música- sea cualidad desconocida entre los seleccionadores de argumentos, quienes ignoran que cualquier noticiario Ufa encierra más valores cinematográficos que la mejor novela ejemplar»<sup>396</sup>.

En el caso de Joaquín Romero-Marchent, en las mismas páginas de *Radiocinema*, su defensa fue más directamente dirigida al realizador y a las dificultades que tuvo que afrontar, si bien sus argumentos no parecen tan convincentes al achacarlo a una falta de medios técnicos que sabemos no eran pocos en este caso:

«En la dirección de este film Fernando Delgado ha tenido que luchar con graves dificultades de espacio, puesto que ha tenido que mover grandes masas en un espacio muy reducido. Sobre todo en los exteriores, donde hay que dar la sensación del tiempo y del espacio, casi sin sitio, lo que, indudablemente, ha entorpecido los movimientos de cámara. (...)

»Esta falta de espacio se aprecia también en los interiores, donde la cámara, frente a grandes masas, ha tenido que actuar lentamente para recoger el contenido, con falta esencial de continente.

«Teniendo en cuenta la falta de recursos técnicos de nuestros medios y teniendo en cuenta también los medios para juzgar la realización, nos atreveríamos a decir que Fernando Delgado ha vencido, lucidamente, unas dificultades que Frank Capra y King Vidor no han conocido jamás»<sup>397</sup>.

---

<sup>396</sup> *Radiocinema*, 30 de junio de 1940, n° 53.

<sup>397</sup> *Radiocinema*, 30 de julio de 1940, n° 54.

En cuanto al guión de Orduña y Gil, nadie puso reparos, y según Antonio Román era hábil y conseguía animar, en parte, la poca consistencia de la acción. De hecho, en *La gitanilla* Orduña logró mayor reconocimiento como guionista que como actor.<sup>398</sup> El diario *Ya* decía que acertaba «a traducir –sin traicionar– en imágenes la acción sobremanera sabrosa que imaginó Cervantes, sin concesiones ni detonancias (sic), sino con una escrupulosidad admirable». En cuanto al papel que interpretó Orduña sólo decía que era «expresivo en la difícil gama de matices»<sup>399</sup>. Una vez más, Orduña, en su habitual rol de galán, quedaba eclipsado por la estrella femenina, Estrellita Castro, y sus canciones. Pese a ser el protagonista sólo se le mencionaba de pasada en la mayoría de las críticas, excepto en *Heraldo de Aragón* («muy identificado con el galán que le corresponde») <sup>400</sup>, en *ABC* («un poco fríos los dos galanes, Orduña y Vico, en las reacciones que origina toda pasión») <sup>401</sup>, o en el semanario *Signo* («se muestra todo lo comedido y enamorado que la situación requiere») <sup>402</sup>. Su labor tampoco fue bien apreciada por comentaristas posteriores. Méndez-Leite ponía como únicos peros a la película las interpretaciones de Estrellita Castro y Juan de Orduña <sup>403</sup>, y Luis Quesada remachaba que «resultaba muy poco convincente Juan de Orduña, galán ya maduro en exceso» <sup>404</sup>.

En verdad Juan de Orduña había cumplido 39 años durante el rodaje de *La gitanilla*. Aunque ocultara su edad era evidente que su época de galán estaba acabando. Esto se hizo

---

<sup>398</sup> Según la revista *Cámara* ganó el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor guión (*Cámara*, Madrid, 15 de abril de 1951, nº 199).

<sup>399</sup> *Ya*, Madrid, 11 de mayo de 1940.

<sup>400</sup> *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de octubre de 1940.

<sup>401</sup> *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1940.

<sup>402</sup> *Signo*, Madrid, 18 de mayo de 1940.

<sup>403</sup> MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Op. cit.*, p. 401.

<sup>404</sup> QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986, pág. 38.



patente para él cuando Cifesa se dispuso a reflotar un proyecto anterior a la guerra y que era muy querido por Orduña: la nueva versión de *Boy*. Pese a que había sido desde el comienzo el principal candidato para repetir su personaje de 1925, y haber sido contratado por Cifesa en octubre de 1935 para hacer esta película<sup>405</sup>, fue sustituido por Luis Peña, diecisiete años más joven que él.

La decepción sufrida, unido al consejo de Vicente Casanova para que reorientara su carrera hacia la dirección, le decidió a abandonar la interpretación. Desde el año anterior había demostrado interés por otras labores cinematográficas, produciendo los cortometrajes *Ya viene el cortejo...* y *Luna gitana* (Rafael Gil, 1940). Ahora le tocaba a él ponerse tras las cámaras con una serie de cortometrajes que le sirvieran de ensayo para mayores empresas que le permitieran apartasen de la interpretación.

Sin embargo, para el público Juan de Orduña todavía se encontraba entre sus actores españoles preferidos. Una encuesta entre los lectores del semanario *Dígame* le ponía en el tercer lugar (2.255 votos), detrás de Miguel Ligeró (6.210) y Antonio Vico (3.063)<sup>406</sup>. Lo que significaba también, dadas las características cómicas de Ligeró y Vico, que Orduña era todavía el principal galán español, por delante del joven Julio Peña, y antes de que irrumpiera la figura de Alfredo Mayo. Por este motivo no es de extrañar que todavía protagonizara en 1941 otra película fuera de Cifesa, la última de su carrera: *Flora y Mariana*.

---

<sup>405</sup> *Popular Film*, Barcelona, 19 de septiembre de 1935, nº 474.

<sup>406</sup> *Dígame*, Madrid, 13 de agosto de 1940, nº 13.

## 6.9. *Flora y Mariana* (José Buchs, 1941)

La última película como actor de Orduña supuso el reencuentro con José Buchs, para el cual había trabajado en *Pilar Guerra* y *El rey que rabió*, y que tras la guerra había reiniciado su actividad cinematográfica con el mismo ímpetu que antes. Las empresas productoras seguían contando con él, por lo que pudo estrenar dos películas en 1940 producidas por sendas empresas: *En poder de Barba Azul*, y una nueva versión de *El rey que rabió*.

Un tercer productor, Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey, conocido por haber gastado más de un millón de pesetas en 1934 para producir la mítica *La traviesa molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934), le permitió rodar su siguiente película entre febrero y abril de 1941, aunque con medios bastante menores. Se trataba de la adaptación de la obra teatral *El orgullo de Albacete*, de Antonio Paso y Joaquín de Abati, ya filmada por Luis R. Alonso en 1928, y que Juan de Orduña había representado durante la guerra en el teatro Barral, muy posiblemente en el mismo papel que ahora se le encomendó.

El enrevesado guión, que es la fuente que usamos como referencia al estar perdida la película<sup>407</sup>, cuenta la doble vida de Flora (Blanca de Silos), prometida en Madrid con el pintor bohemio Gerardo (Juan de Orduña), mientras que en Albacete se la conoce como Mariana y tiene una reputación intachable. Sus misteriosas ausencias hacen flaquear en Gerardo su amor hacia ella por lo que, cuando Flora vuelve a irse de Madrid, corteja a Paulita (Pastora Peña), la prometida de su primo Fabio (Antonio Riquelme), profesor de matemáticas. Aburridas del novio, Paulita y su madre Casilda (María Luisa Moneró) acogen con agrado a Gerardo, y acuerdan la boda con él en sustitución

---

<sup>407</sup> El guión se conserva en el Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04547.

de Fabio, con la complicidad de Correa (Manuel Arbó), el amigo juerguista de Gerardo.

La víspera de la boda coinciden todos los personajes en la casa de Casilda en Albacete, donde se descubre la verdadera personalidad de Flora, la traición de Gerardo, y además que Correa es el marido de Casilda, oculto en Madrid por mandato de su mujer mientras todo el mundo piensa que tiene negocios en Canarias. Por tanto, Correa resulta ser el futuro suegro de Gerardo. El enredo, como era previsible, se desenreda al final con la reconciliación de los personajes y las consiguientes bodas: Flora-Mariana con Gerardo y Paulita con Fabio.

El guión seguía fielmente la acción de la obra teatral a excepción de algunos matices y diálogos adicionales que poco aportaron a una comedia de por sí bastante convencional. Lo más destacable fue cierta rebaja en el tono libertino de la obra, al reducirse las situaciones de acoso sexual del personaje de Correa. Gracias a esto la película fue aprobada por la censura sin problemas el 1 de septiembre de 1941.

La película se estrenó con retraso el 20 de febrero de 1942 en Barcelona, y el 25 de mayo en Madrid, cuando Juan de Orduña ya había estrenado sus dos primeras películas como director y poco importaba ya el resultado comercial de esta película para su carrera actoral. De todos modos tuvo una escasa repercusión y sólo permaneció una semana en el Palacio de la Música.

El excesivo lastre teatral que llevaba la película fue el defecto más acusado por la crítica, provocando comentarios en el mismo sentido que los de R. M. Gandía en el diario *Pueblo*:

«una cosa es transformar una comedia introduciendo en ella todos los cambios y modificaciones necesarios para que adquiera línea y ritmo cinematográfico y otra muy distinta fotografiar escenas teatrales tal y como fueron

concebidas por el autor. Esto último (...) es lo que se ha hecho con *Flora y Mariana*»<sup>408</sup>.

Además el material de origen tampoco era muy prometedor, como entendía Antonio Mas Guindal, futuro guionista de Orduña: «...de nada sirven los esfuerzos honrados de su adaptador, Joaquín Goyanes de Osés, que lucha con la mediocridad del tema y con el pie forzado de unas situaciones de vodevil barato y unos personajes puro patrón teatral»<sup>409</sup>. Sólo la labor de los actores en su conjunto recibió alguna aprobación, pero sin que a Orduña se le mencionara especialmente.

Otros dos comentarios certificaron contundentemente el fracaso de la película: «No es película para estrenarla en un salón de primera categoría. Mejor diríamos que no es película para estrenarla en ningún salón», sentenciaba José de la Cueva<sup>410</sup>; y «la virtud principal (...) es el acierto de la casa productora de lanzarla al estreno silenciosamente, casi sin propaganda, rasgo de pudor que debiera ser imitado por otros productores españoles en circunstancias semejantes», decía con sorna José Juanes<sup>411</sup>.

Al contrario que en las últimas películas, el personaje de Orduña se adaptaba mejor a su edad y físico, pues había líneas de diálogo que directamente hacían mofa de su edad, un tanto elevada para ser el novio de la protagonista. Pero ese matiz no cambiaba la sustancia. Volvía a ser el galán de comedia que salvaba los obstáculos que se le presentaban antes de obtener su premio en forma de mujer. Su escasa repercusión entre la crítica confirma que su despedida de las pantallas se produjo con una

---

<sup>408</sup> *Pueblo*, Madrid, 27 de mayo de 1942.

<sup>409</sup> *Primer Plano*, 31 de mayo de 1942, nº 85.

<sup>410</sup> *Informaciones*, Madrid, 26 de mayo de 1942.

<sup>411</sup> *Arriba*, Madrid, 26 de mayo de 1942.

película rutinaria que no significaba un gran colofón a su carrera actoral.

## 6.10. Últimas interpretaciones y balance de su carrera interpretativa

Después de *Flora y Marina* Orduña no volvió a interpretar papel alguno en las pantallas hasta pasadas tres décadas.<sup>412</sup> Fue de la mano de Gonzalo Suárez, un joven director con intereses artísticos aparentemente divergentes a los de Orduña, pero que en ese momento buscaba el éxito popular gracias al tirón musical de Ana Belén y Víctor Manuel, protagonistas del film. Se trataba de un musical de aventuras titulado *Al diablo, con amor* (1972), donde Gonzalo Suárez quiso homenajear a Orduña, representante del cine popular que admiraba el realizador asturiano, ofreciéndole un pequeño papel en una secuencia<sup>413</sup>. En ella interpretaba a un farero que recibía a los protagonistas caracterizado de lobo de mar, con gorra, camiseta a rayas horizontales y barba sin bigote, rematado con el sempiterno puro que el propio Orduña solía blandir en la realidad. No era un papel memorable y además su voz fue doblada por otro actor, pero nos deja una imagen de Orduña afable y plena de sentido del humor, y nos señala que estaba dispuesto a relacionarse con los nuevos cineastas españoles.

En los años trascurridos entre *Flora y Mariana* y *Al diablo, con amor*, Orduña apareció en dos películas más, pero no se

---

<sup>412</sup> Orduña estuvo cerca de interpretar un papel en *Cuidado con las personas formales* (Agustín Navarro, 1961), para lo cual había pasado una prueba, pero problemas de agenda lo impidieron (GARCÍA, Valentín, «Definitivo: Orduña no protagonizará *Cuidado con las personas formales*», en *Primer Plano*, Madrid, 26 de febrero de 1961, nº 1.063).

<sup>413</sup> «Los directores cuentan sus películas. *Al diablo, con amor* habla Gonzalo Suárez», en *Fotogramas*, Barcelona, 21 de julio de 1972, nº 1.240.

puede considerar que interpretara un papel en ellas. En la primera, *Fin de curso* (Ignacio F. Iquino, 1943), hacía un cameo como artista y director de cine, entre otros muchos famosos, en una sala de fiestas. Su mención por parte del presentador oficializaba su reconocimiento como director estrella del momento. En la segunda se interpretaba a sí mismo entrevistando a Pío Baroja en su adaptación de *Zalacaín el aventurero* (1954), en la que nos detendremos más adelante.

Lo que sí se pueden considerar interpretaciones, en cierto sentido, fueron las locuciones que realizó en diversas películas y que pueden verse como una prolongación de su faceta recitadora. En una época en la que este arte estaba en franco retroceso en los escenarios, Orduña pudo volver a desplegar sus dotes en diversos documentales. En un capítulo posterior hablaremos de los que produjo y dirigió él mismo. Ahora nos detendremos en dos documentales en los que trabajó para otras empresas en 1944.

De uno de ellos, el cortometraje *Aquel Madrid de Goya*, dirigido por Manuel Hernández Sanjuan, poco podemos decir con certeza porque las condiciones en que se conserva en Filmoteca Española hacen imposible su visionado, pero es fácil imaginar el tono exaltado que Orduña pudo imprimir a la loa que el film hace del Madrid del 1800 retratado por Goya y su pervivencia en la actualidad, con palabras como estas que cerraban la película: «Pero de aquellas jornadas madrileñas, de aquel gran despertar de la ciudad naciente, de su bautismo de sangre, proviene su moderno encumbramiento. Madrid es capital por derecho propio. Y no olvida jamás, que en el Salón del Prado, existe un monumento que mira al Cielo con puntal de piedra»<sup>414</sup>.

---

<sup>414</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03218.

El otro documental fue un ambicioso proyecto de Arturo Pérez Camarero que el director calificaba de «charlas cinematográficas», dedicado a «la exposición y loa de los diversos aspectos de la realidad del Marruecos español»<sup>415</sup>. El largometraje, titulado simplemente *Marruecos* (1944), constaba de nueve partes y le fue concedido el premio de Película de Interés Nacional. Se estrenó el 19 de diciembre de 1944 en una función de gala en el cine Capitol, pero se consideró que para su explotación comercial era mejor separar los capítulos y exhibirlos como cortometrajes, ya que difícilmente el público acudiría a los cines para ver un largometraje de esas características. La locución de todo el texto corrió a cargo de Orduña pero sólo ha llegado hasta nosotros uno de los cortometrajes, titulado *Tetuán, la blanca*. Sobre planos generales del paisaje y la arquitectura de esta ciudad, Orduña imparte la «charla cinematográfica» que pretende resaltar su antigua cultura y su actual prosperidad, sin respiro, con perfecta dicción y mucha expresividad, con una intensidad propia de sus recitales de poesías.

Por último, y como veremos al hablar una a una de sus películas, Orduña interpretó las locuciones introductorias de muchas de sus películas. De este modo su faceta declamatoria no dejó de estar presente en su filmografía, como un rescoldo de su carrera interpretativa.

Dicha carrera, que se había prolongado durante 17 años, había dado la oportunidad a Juan de Orduña de interpretar un tipo de papel muy determinado y estructurado por las prácticas teatrales. Si exceptuamos *La casa de la Troya*, donde tenía un papel muy secundario, y *Las estrellas*, siempre interpretó el galán que luchaba ante las dificultades que se le presentaban para obtener el amor de la chica en cuestión. Dentro de ese

---

<sup>415</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03214.

esquema podríamos diferenciar dos tipos de personajes. Por un lado, los galanes de comedia, cuyas obstáculos a salvar son la excusa para deleitar al público con problemas de fácil resolución, como serían el caso de las zarzuelas *La revoltosa*, *La chavala* y *El rey que rabió*, junto a *Los vencedores de la muerte*, *El misterio de la Puerta del Sol*, *Leyenda rota*, *La gitanilla* y *Flora y Mariana*. Por otro lado, estaría los galanes de tono melodramático, cuyos conflictos son más problemáticos psicológicamente y, por tanto, su interpretación exigía otros matices de los que Orduña no parece que saliera airoso, excepto en el caso de *Boy* y *Nobleza baturra*, cuando fue dirigido por dos directores especialmente preocupados por el apartado interpretativo. Los otros melodramas, *Pilar Guerra*, *Rocío Dalbaicín* y *El cura de aldea*, que además podemos ver hoy en día, demuestran su incomodidad en este tipo de registro.

Parece claro que su labor teatral tuvo que influir en sus maneras ante la pantalla, sobre todo en una época inicial de nuestro cine donde los realizadores buscaban excesiva inspiración en los escenarios, pero creemos injusta la rotunda opinión de comentaristas como Joaquín Romero-Marchent, que achacaban su fracaso a esa perniciosa influencia al hablar de *Boy*:

«Su protagonista, Juan de Orduña, se nos muestra como una revelación. Dura poco; aquel triunfo de *Boy*, lo hace saltar al teatro y en el teatro no pasa de ser una medianía muy mediana. Cuando vuelve al cine, ya no se parece nada a sí mismo, ha adquirido todos los vicios del teatro y ninguna de sus virtudes, y ha olvidado todas las virtudes del cinema, sustituyéndolas por vicios del teatro»<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> ROMERO-MARCHENT, Joaquín, «La Producción y los Directores II», en *Radiocinema*, La Coruña, 15 de abril de 1938, nº 2.



El comentario manifiesta un claro desconocimiento de la carrera de Orduña, ya que esta comenzó en el teatro antes de rodar *Boy*, y luego alternó cine y teatro sin dejar uno por otro excepto cuando las circunstancias hicieron muy difícil hacer películas (llegada del sonoro y Guerra Civil). Y si bien es cierto que en el teatro no triunfó, en el cine su labor fue requerida por los realizadores más reconocidos porque veían en él virtudes suficientes para encarnar a sus galanes protagonistas.

La valoración de su calidad interpretativa, de todos modos, siempre quedará incompleta ante la pérdida de nueve de sus largometrajes, y gran parte de otros dos (*Boy* y *Rocío D'Albaicín*), quedando sólo seis para fundamentar nuestra opinión. Pero de lo que no hay duda es de la popularidad que mantuvo durante tan largo tiempo, entre 1925, año de *Boy*, y 1940, cuando aparecía en la encuesta de *Dígame* como uno de los preferidos del público. Difícilmente se podrá encontrar en el cine español un intérprete masculino de tal popularidad durante las décadas de los años veinte y treinta.

La fama es efímera, y su nombre como actor será pronto barrido por un *star-system* de postguerra más acorde con su tiempo, en el que Orduña difícilmente podía tener un hueco destacado. Tuvo la certera decisión de abandonar a tiempo y reciclarse como director cinematográfico, aunque difícilmente podría imaginarse que su fama como realizador superaría a la que había disfrutado como actor.



## 7. DIRECTOR CINEMATOGRAFICO

«La mayor ilusión de mi carrera cinematográfica es ser director. Es más, como creo que la carrera de actor es corta, trabajo y practico mucho en el anónimo (sic), para el día de mañana dirigir con todas sus consecuencias. En el cine mudo dirigí una película, que se estrenó en el Palacio de la Música, manteniéndose en el cartel durante semana y media, coincidiendo con la Semana Santa, y el crítico más severo, el juez más temible entonces de la crítica madrileña, Focus, de *El Sol*, no sólo la elogió, sino que puso mi labor por encima de todo. Creo que éstos son motivos suficientes para sentirme complacido»<sup>417</sup>.

Con estas palabras Juan de Orduña recordaba en 1936 su primera experiencia como realizador y mostraba su disposición para volver a intentarlo. *Una aventura de cine* no había obtenido el reconocimiento esperado nueve años antes, pero él prefería acordarse del único crítico que le defendió y prepararse para dar ese giro a su carrera cuando la edad le obligara a dejar su labor de galán. Pasada la Guerra Civil ese momento llegó. Aunque protagonizó las tres películas que ya hemos comentado, Orduña comenzó al mismo tiempo a poner los cimientos de su carrera al otro lado de la cámara produciendo y/o dirigiendo una serie de cortometrajes entre 1939 y 1941 con los que ganar confianza para emprender mayores empresas y convencer a productores como Vicente Casanova de que podían contar con él como director.

---

<sup>417</sup> ÁLVAREZ, M., *Art. cit.*

## 7.1. Los cortometrajes poéticos

Los cortometrajes que Juan de Orduña produjo y dirigió en la inmediata postguerra deben verse como la prolongación de su actividad como rapsoda en el teatro. En los escenarios de las variedades había obtenido cierto reconocimiento con sus actuaciones poéticas acompañadas de música y baile. Cuando se incorporó a la industria cinematográfica tras la guerra, su pretensión fue hacer esa misma fusión poético-musical en las pantallas, mediante la repetición del esquema teatral, caso de *Suite granadina*, o mediante la exploración de otras vías de plasmación fílmica del sentir poético, como haría en *Nostalgia* (1941). El resultado fue una serie de cortometrajes que no han sido tenidos muy en cuenta hasta ahora para analizar sus inicios como realizador pese a resultar interesantes por su condición de experimentos fílmicos y anticipar ciertas tendencias de su cine.

### 7.1.1. *Ya viene el cortejo...* (Carlos Arévalo y Juan de Orduña, 1939)

El primer paso en su búsqueda de la fusión poético-cinematográfica se produjo en 1939 con el cortometraje *Ya viene el cortejo...*, propuesta que vino lastrada por el especial momento político en que se produjo y, quizá, por la necesidad de demostrar su adhesión al régimen. Por su origen social y su catolicismo, Orduña parece ajustarse al perfil de los vencedores, pero ya hemos visto que no tuvo reparos en actuar en compañías de propaganda republicana y en espectáculos benéficos a favor de los resistentes de Madrid. Si produjo el cortometraje para despejar cualquier duda sobre su compromiso con el nuevo régimen o simplemente para manifestar su satisfacción con la victoria franquista tras haber tenido que ocultar sus simpatías durante los tres años vividos

en la zona republicana, es cosa que difícilmente sabremos algún día con total certeza. No obstante, lo más probable, por el entusiasmo puesto en la empresa y por su trayectoria futura, es que su adhesión fuera sincera.

Lo evidente es que *Ya viene el cortejo...* se incardina dentro de las celebraciones de la victoria franquista que se sucedieron durante el Año de la Victoria, término con el que los vencedores bautizaron a 1939; pero, al contrario que otras producciones que glosaban el triunfo, Orduña y Arévalo esquivaron el estricto formato del documental de actualidad para intentar revestir el discurso de un mayor sentido trascendente. El poema *La marcha triunfal*, de Rubén Darío, se ajustaba perfectamente a ese propósito.

Publicado dentro de *Cantos de vida y esperanza* en 1905, aunque escrito diez años antes, *La marcha triunfal* había sido un encargo del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre para conmemorar en el Ateneo de Buenos Aires el 85º aniversario de la Revolución de Mayo, acaecida en 1810 como preámbulo a la independencia argentina de la monarquía española en 1816. Por tanto, el motivo original del poema distaba mucho de ser la celebración de un acontecimiento favorable a España, según el imaginario imperial del franquismo<sup>418</sup>. Sin embargo, el poema en sí no hacía referencias explícitas a ningún acontecimiento concreto y esa abstracción favorecía su uso en cualquier tipo de celebración patriótica o cultural, como así ha sucedido hasta nuestros días a costa de su absoluta banalización<sup>419</sup>. Olvidado el

---

<sup>418</sup> Ramiro de Maeztu calificaba a Rubén Darío como «el más antiespañol de los escritores de América» antes de que cambiara de opinión después del desastre de 1898 (DE MAEZTU, Ramiro *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006, pág. 125).

<sup>419</sup> «Rubén Darío dedicaría hoy su marcha triunfal a los héroes balompédicos que luchan en la tierra de Chaka y Cetiwayo» (ANSÓN, Luis María, *La marcha triunfal* [Opinión], en *El Mundo*, 18 de junio de 2010), en referencia al Mundial de Fútbol que se disputaba en Sudáfrica.

motivo original para casi todo el mundo, el poema fue recitado por Fernando Fernández de Córdoba en Radio Nacional el día del Desfile de la Victoria el 19 de mayo de 1939<sup>420</sup>. Con el mismo sentido Orduña y Arévalo quisieron celebrar la reciente victoria franquista ilustrando esas palabras con imágenes que dieran un nuevo sentido histórico y trascendental al acontecimiento. En *Ya viene el cortejo...* se comparan literalmente a los ejércitos victoriosos del presente con los ejércitos de un pasado medieval inconcreto que remite a hazañas legendarias de la Historia de España, cuya gloriosa culminación nos da a entender el cortometraje que se ha producido con la victoria de Franco. Ese pasado medieval, como han dicho Sánchez-Biosca y Tranche en su análisis del cortometraje, «anticipa los films históricos de cartón-piedra que Juan de Orduña y Cifesa nos ofrecerían una década más tarde»<sup>421</sup>, en los cuales se elaborará un discurso sobre la Historia de España de similares connotaciones.

*La marcha triunfal*, recitada con exaltada emoción por Juan de Orduña e ilustrada de modo un tanto primario en ocasiones, pero eficaz en su cometido, culminaba con la efigie de Francisco Franco y el acompañamiento musical del himno nacional. El autodesignado caudillo, por tanto, se erigía como héroe victorioso, personificando en su figura los históricos anhelos de grandeza de España. Este «espejismo histórico» que el cortometraje plasma en imágenes proviene, como ha explicado Sánchez-Biosca, del «mito palingenésico de la muerte y resurrección de la patria» propios del proyecto fascista, y del nacionalcatolicismo definido por Menéndez y Pelayo como

---

<sup>420</sup> TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 295.

<sup>421</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R., *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2011, pág. 389.

consustancial a España<sup>422</sup>. Es decir, se recoge una tradición mitológica que Orduña debía de conocer debido a su educación jesuita, y lo recubre, como hará en el futuro en sus largometrajes históricos, de un barniz cultural –el poema de Rubén Darío– que lo legitime y haga más digerible para un público saturado de documentales propagandísticos alejados en general de toda inspiración poética.

El éxito comercial de un cortometraje es difícil de medir por los inestables canales de distribución a los que se veía abocado como complemento de un largometraje o como parte de un programa de actualidades junto a otras muchas obras cortas. En el caso de *Ya viene el cortejo...* Cifesa se encargó de su distribución estrenándolo como acompañamiento de la película *La marquesona* el 23 de marzo de 1940, con la que compartió su suerte comercial durante tres semanas en el cine Rialto. Pero el éxito del cortometraje, como producto propagandístico en sí mismo, estribó más bien en la favorable acogida que tuvo entre las autoridades del Estado, a las que Cifesa estaba interesado en agradar. Prueba de ello es que diversas instituciones no dejarían durante años de recurrir al cortometraje en actos patrióticos, celebraciones falangistas o conmemoraciones de la victoria<sup>423</sup>. Según el propio Orduña, este éxito «decidió a Vicente Casanova, gerente y propietario de Cifesa, a sugerirme que mi camino podía ser la dirección»<sup>424</sup>. Aunque no disponemos de

---

<sup>422</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista», en BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pág. 78.

<sup>423</sup> En 1970 todavía era recordado como un cortometraje paradigmático de la postguerra y la exaltación franquista por Carlos Saura, pues lo recreó en su película *El jardín de las delicias*. Aunque las imágenes son otras, la voz que recita *La marcha triunfal* imita deliberadamente la voz de Orduña. Dicha locución fue prohibida por la censura al considerar que las imágenes por sí solas tenían «la fuerza y verdad que señalan los guionistas». Es decir, en 1970 era considerada excesiva la locuacidad de Orduña.

<sup>424</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 292.

datos suficientes para afirmarlo, esta declaración parece confirmar que Orduña intervino en la realización del film mucho más que como mero productor y recitador, como parece probable ante la concepción poético-musical que presenta la cinta, semejante a la de los cortometrajes que a continuación dirigió. Si añadimos a esto que Luis Lucia adjudicaba rotundamente su dirección a Orduña<sup>425</sup>, creo que al menos hay que admitir la codirección junto a Arévalo.

El estreno se produjo mientras Orduña rodaba *La gitanilla*, su última película como actor para Cifesa. El éxito del cortometraje selló el fin de su carrera como actor y el inicio de la intermitente pero provechosa colaboración entre Cifesa como distribuidora y Orduña como productor. En el futuro, gracias a esta relación pudo disfrutar de la seguridad financiera que proporcionaban los adelantos de distribución a la hora de financiar sus películas. En el caso de los cortometrajes Cifesa se limitó a distribuirlos sin adelanto alguno, pero al menos Orduña consiguió mayor visibilidad para un género de películas que no tenía demasiadas oportunidades de ser contemplado en las pantallas cinematográficas.

### **7.1.2. *Luna gitana* (Rafael Gil, 1940)**

Enseguida, antes de estrenarse *Ya viene el cortejo...*, y, por tanto, de que se decidiera a ponerse definitivamente detrás de la cámara, Orduña produjo otro cortometraje, *Luna gitana* (1940), dirigido por Rafael Gil, y distribuido por Cifesa. El hecho de que el guión fuera presentado a la censura en enero de 1940 directamente por Cifesa, aunque en los títulos del

---

<sup>425</sup> Mesa redonda del Simposium sobre Cifesa celebrado en la 2ª Mostra de Cinema Mediterrani en 1981 transcrito en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 - febrero 1990, nº 4.



cortometraje se diga «Un film Juan de Orduña», nos plantea la duda sobre quién era el auténtico productor de estos cortometrajes. Todo hace pensar que, puesto que Juan de Orduña no constituiría su productora hasta 1941, Cifesa cubría legal y administrativamente la situación mientras Orduña corría con los gastos de estos cortometrajes. Situación que se repetiría con los dos siguientes, *Suite granadina* y *Feria en Sevilla*, ambos de 1940; pero no con los demás a partir de 1941, realizados cuando la experiencia adquirida ya le había decidido a formalizar su situación como productor.

*Luna gitana*, basado en un argumento de José González de Ubieta, es un paso más de Orduña –aunque delegara la dirección en Rafael Gil–, hacia el documental poético-musical que tenía en mente en base a los espectáculos presentados en los teatros de variedades. Al contrario que en estos, en *Luna gitana* todavía fue necesaria una excusa argumental que introdujera la poesía y los números musicales. La excusa consistía en la llegada de un charlatán (Manuel Arbó) a un pueblo andaluz de comienzos del siglo XX, y su demostración de un nuevo invento: el fonógrafo. El aparato produce sorpresa e incredulidad al comienzo, pero enseguida las gentes disfrutaban de un vals que da pie a unas imágenes de baile en un patio andaluz, con la actuación de las Pharry Sisters. Estas hermanas alemanas habían sido una atracción habitual en las variedades antes, durante, y después de la guerra, y aquí tuvieron la ocasión de recrear para el cine un número en el que una ellas vestía de hombre para componer la pareja de baile. Como sucedía en las variedades, una mínima excusa introducía el número musical sin una clara conexión con lo que se había visto hasta ahora en el cortometraje.

Acabado este número, Juan de Orduña, que interpreta a un galán que ve la escena del charlatán desde la verja de una mujer (Carmen Diadema) a la que corteja, se enfrenta al intruso cuando este se atreve a menospreciar la guitarra frente a los

avances del progreso. Orduña coge el disco y lo lanza al cielo, cayendo en la punta de una luna realizada con dibujos animados. A continuación, y tras despejar la plaza de gente, pide a la chica de la verja que salga a bailar «para limpiar de impurezas el aire». Ella pide música y Orduña mira al cielo, donde la luna empieza a girar el disco y a hacerlo sonar con la otra punta<sup>426</sup>. Es un elemento sorpresivo que también remite a las variedades, donde se intercalaban otros números cómicos o de magia antes de dar paso al siguiente número musical. En este caso pasamos a uno dividido en dos partes. Primero recita Juan de Orduña el poema *Córdoba*, de su hermano Eduardo de Orduña y de A. Giménez, sobre imágenes de la ciudad andaluza que ilustran su belleza –y que preludian las imágenes de *Suite granadina*–, para luego dar paso a Carmen Diadema. Ella, también veterana artista de las variedades desde los años veinte, despliega su arte sobre un escenario minimalista, fuera del espacio que hemos visto hasta ahora. El recitado de Orduña y el baile de Carmen siguen el esquema del número que Orduña realizaba con Mari Paz en los *Mosaicos Internacionales* del teatro de la Zarzuela. Las posibilidades técnicas del cine permitieron, sin embargo, una conclusión más visualmente imaginativa: cuando el baile finaliza Carmen se funde en un beso con Orduña mientras la luna se come el disco y se transforma en un corazón atravesado por una flecha.

---

<sup>426</sup> Esta luna personificada nos recuerda al poema *Luna gitana* de García Lorca: «En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño».

### 7.1.3. Suite granadina (1940)

Como hemos visto, baile y poesía son los dos polos sobre los que gravitan los cortometrajes de Juan de Orduña. *Suite granadina*, el primero de ellos dirigido en solitario por él, profundiza en esos dos motivos de inspiración. Lamentablemente *Suite granadina* es el único cortometraje dirigido en solitario por Orduña que ha sobrevivido al paso del tiempo, por lo que no podemos saber a ciencia cierta cómo evolucionó Orduña en este mini-género. Sólo tenemos a nuestra disposición este primer logro, en el que tuvo mucha importancia para su génesis el compositor de la música, Juan Quintero.

Durante la guerra, en la casa que Orduña tenía en la calle Ventura de la Vega, cercana al teatro Calderón donde actuaba, se producían tertulias y veladas artísticas a las que asistían gentes del teatro y la música. Según Álvarez Caballero, a su casa acudieron Pastora Imperio y Manolo Caracol para escuchar la nueva zambra *Gitana blanca*, que Villán y Albelda habían compuesto para ella. Al oírla, en Caracol germinó la idea de sus famosas *Estampas escenificadas*, que era un intento similar al de Orduña con la poesía de romper la esclavitud escénica a la que estaba reducido el flamenco, y que sólo pudo poner en práctica después de la guerra<sup>427</sup>. En ese ambiente de efervescencia artística es donde Orduña conoció a Juan Quintero. Las hermanas Muñoz Sampedro, compañeras de Orduña en el teatro Barral, y a la vez vecinas de Quintero, propiciaron el encuentro entre el músico y el actor<sup>428</sup>. Posteriormente, en una de esas reuniones musicales, Orduña

---

<sup>427</sup> ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 218-219.

<sup>428</sup> LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, "Aproximación a Juan Quintero Muñoz: La banda sonora musical en la posguerra española", en *Revista de Musicología*, Madrid, 2005, Vol. XXVIII, nº 2, pág. 1.035.

quedó fascinado al escuchar la *Suite granadina* de Quintero, compuesta para piano entre 1938 y 1939, por lo que acabada la guerra le pidió al músico que realizara su orquestación para realizar un cortometraje.

Este afortunado encuentro profesional entre Quintero y Orduña se desarrollaría durante diecinueve largometrajes y sería decisivo en el desarrollo de la música compuesta para cine en España. Pero antes de que eso sucediera los cortometrajes poéticos de Orduña sirvieron a Quintero de ensayo, pues hasta ese momento desconocía el medio cinematográfico. Orduña le dio sus primeras oportunidades encargándole la música de *Ya viene el cortejo...* y *Luna gitana*, antes de abordar la adaptación de su suite como Orduña deseaba.

La *Suite granadina* de Quintero, compuesta de cuatro movimientos, se desarrolla en el cortometraje también en cuatro bloques marcados con sus correspondientes fundidos a negro. El primero, *Introducción*, se desarrolla durante los breves títulos de crédito, a modo de síntesis de los temas musicales de todo el cortometraje. El segundo bloque, *Nocturno*, se inicia con planos de nubes en el cielo, motivo frecuente en la filmografía de Juan de Orduña para simbolizar cierta inspiración divina. A continuación baja a la tierra para mostrar en diversos planos generales la belleza de las murallas de La Alhambra, algunas calles del Sacromonte, los jardines del palacio, y el atardecer sobre la ciudad de Granada. Los encuadres, muy cuidados, pretenden atrapar la belleza del panorama en ese atardecer, si bien algún salto de *raccord* de luz desentona en el conjunto. El tercer bloque, *Las fuentes*, se inicia con unas imágenes de gotas de agua que salen de las fuentes de un modo que da la impresión de ser ellas mismas las que emiten las notas musicales del piano. Es en este movimiento, cuando aparece en imagen la famosa fuente de los leones, cuando Orduña inicia el recitado del poema *Las fuentes de Granada*. En realidad se trata de un fragmento de la obra teatral *El Alcázar de las perlas*, escrita

en verso por Francisco Villaespesa, y estrenada en Granada el 8 de noviembre de 1911. El poema, recitado por uno de los personajes al Emir de Granada, toma su nombre de los versos iniciales: «La fuentes de Granada... ¿Habéis sentido, en la noche de estrellas perfumada, algo más doloroso que su triste gemido?». Las imágenes de Orduña ilustran el poema, unas veces con motivos explícitos (la cruz aparece recortada sobre el cielo cuando el poema dice: «el agua es guzla donde Dios sus misterios canta») (FIG. 1), otras veces con soluciones más sutiles (enfoque del agua en primer plano para pasar a enfocar el fondo de la ciudad al decir: «el agua es como el alma de la ciudad») (FIG. 2), pero, en definitiva, Orduña experimenta con las imágenes sin salirse nunca de los renglones del texto, lo que resta espontaneidad a una propuesta que se ajusta de ese modo a su ampuloso estilo declamatorio. Este proceder lo aleja del cine poético preconizado tradicionalmente por los intelectuales, donde la palabra era un estorbo para encontrar la verdadera esencia poética de la imagen cinematográfica<sup>429</sup>.

La parte final del poema habla de la música que produce el agua, del efecto de ella sobre nuestro espíritu, y del inevitable llanto como consecuencia. Momento que es aprovechado para introducir en la banda sonora el cante jondo y dar paso al último bloque, *Bulerías*. Como su nombre indica, sobre la música de Quintero escuchamos unas bulerías al tiempo que se repiten los motivos ya vistos: fuentes, calles, el paisaje del Albaicín, para acabar con unas gitanas bailando en el

---

<sup>429</sup> Un resumen de las opiniones sobre esta cuestión de los intelectuales españoles antes de la Guerra Civil puede verse en PÉREZ BOWIE, José Antonio, «El cine poético como opción vanguardista en España», en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, Málaga, 2003, nº 235, pág. 144-156. Véase también GUBERN, Román, «Cine de poesía y cine de prosa», en CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores), *Op. cit.*

Sacromonte (FIG. 3). Un fundido encadenado nos lleva de esas gitanas hasta Mari Paz, que despliega su arte de bailarina flamenca sobre un escenario exterior (FIG. 4) hasta culminar el cortometraje, tal y como hacía en el teatro de la Zarzuela tras el recitado de Orduña. De este modo el realizador parece querer expresar cómo el arte flamenco nace del gemido y el llanto que emana de las fuentes de la Alhambra. *Suite granadina* sería así una evocadora visión del origen mítico del flamenco, donde el esquema poema-baile que Orduña y Rafael Gil habían ensayado en *Luna gitana* encuentra un sentido más unitario que en este último.



FIG.1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4

*Suite granadina* se estrenó el 20 de octubre de 1940 en el cine Actualidades junto a otros cortometrajes y noticiarios, en lo que era un programa habitual en dicha sala. Al contrario que la

mayoría de películas cortas que se sucedían en cines como este, en los que la programación cambiaba cada semana, *Suite granadina* disfrutó de cierto reconocimiento<sup>430</sup>. Sirva de ejemplo las palabras de Carlos Fernández Cuenca:

«Si la calidad que nutre los trescientos y pico de metros de *Suite granadina* apareciese a menudo, incluso diluida, en los films españoles de larga duración, podríamos estar orgullosos de nuestra cinematografía. Porque nos encontramos ante una pequeña joya de la pantalla, capaz de equipararse con las mejores películas cortas de los países en que el lenguaje del celuloide llegó a más exquisita madurez»<sup>431</sup>.

O las palabras de José Antonio Nieves Conde:

«*Suite granadina* se aparta de todo lo hasta ahora realizado en España en films de corto metraje. *Suite granadina* puede ser el principio, el punto de partida de una nueva concepción cinematográfica. Concepción cuyas promesas son las que dan singularidad y trascendencia artística a este film. Nunca hasta hoy hemos visto en tan poco metraje una cantidad tan numerosa de buen cinema. Si la dirección, que acusa una sensibilidad y sentido poco común por lo que son los medios expresivos en esta

---

<sup>430</sup> *Suite granadina* se proyectó en la Exposición Bienal de Venecia de 1941, fuera de concurso por llegar con retraso (*Primer Plano*, Madrid, 28 de septiembre de 1941, n° 50).

<sup>431</sup> *Ya*, Madrid, 23-10-1940.

clase de películas, es francamente buena, la fotografía y la música están a su altura»<sup>432</sup>.

Y también las de Carlos Serrano de Osma:

«Hay en *Suite granadina* una excelente unidad de valores: imagen, palabra, luz y música caminan hermanadas a través de un desarrollo cinematográfico rigurosamente clásico y perfecto. Pocas veces puede lograrse en el cine una afinidad semejante entre sus componentes más sustanciales; ahí es, precisamente, donde reside la dificultad del éxito: en la subordinación de los elementos artísticos fundamentales a un interés estético superior»<sup>433</sup>.

A este último comentarista, sin embargo, no agradaba la parte final correspondiente al baile de Mari Paz, no por ella sino por la realización del baile mismo, «simplista y teatral». Serrano de Osma quizá desconocía el origen escénico del cortometraje, pero vio claro que en esa parte final Orduña se limitaba a seguir las evoluciones por el escenario de la bailarina, quizá por temor a adulterar el baile si utilizaba un montaje más elaborado. En 1944 Orduña reconocería que sólo la primera parte del cortometraje le satisfacía plenamente porque en ella había logrado «la armonía de imagen, de verso y de música que soñaba»<sup>434</sup>.

*Suite granadina* fue incluida en la sesión cinematográfica que Radio Mediterráneo Valencia organizó con motivo del «Día del Cinema 1941». El Cine-Club Mediterráneo que estaba detrás de la iniciativa había sido fundado, entre otros, por José Val del

---

<sup>432</sup> *Pueblo*, Madrid, 25-10-1940.

<sup>433</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de octubre de 1940, nº 57.

<sup>434</sup> *Marca*, Madrid, 5 de abril de 1944.



Omar<sup>435</sup>. Aunque los cronistas mencionados parece que lo desconocían o habían olvidado, precisamente Val del Omar había realizado *Vibración de Granada* en 1935 con un afán experimentador y unos motivos temáticos similares a la *Suite granadina* de Orduña. No sabemos si este lo conocía, si la parte inicial centrada también en las fuentes de La Alhambra le sirvió de inspiración, pero el dinamismo de la cámara de Val del Omar y el retrato humano que presenta en su segunda parte, además de la carencia de sonido, alejan esta singular propuesta del preciosismo poético de Orduña.

*Suite granadina* anticipa dos constantes en la filmografía de Orduña. Por un lado hemos visto que desde esta primera realización Orduña encontró su inspiración en el teatro, dándole una dimensión cinematográfica a lo practicado sobre las tablas que paradójicamente no pretendía ocultar su origen escénico, igual que hará en el futuro mediante una evidente concepción teatral de la puesta en escena incluso cuando no esté adaptando una obra de teatro. Por otro lado, *Suite granadina* anticipaba la preocupación de Orduña por dar legitimidad cultural a un folklore andaluz denostado por ciertas instancias oficiales, preocupadas por alejarse de una visión tópica de España donde el flamenco siempre estaba bien representado. Volveremos sobre el tema al hablar de *Leyenda de feria* (1945), *Serenata española* (1946) y *La Lola se va a los puertos* (1947), las tres películas que desarrollarán ese discurso legitimador más a fondo.

---

<sup>435</sup> GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista*. Granada, Diputación de Granada, 2004, pág. 38.

#### 7.1.4. *Feria en Sevilla* (Rafael Gil y Juan de Orduña, 1940)

Al mismo tiempo que *Suite granadina* se estrenaba, Orduña producía otro cortometraje poético, *Feria en Sevilla*, que al igual que *Luna gitana* no tuvo mucha repercusión<sup>436</sup>. La autoría de este cortometraje también plantea dudas ya que Rafael Gil aparece como director en el cortometraje, pero Juan de Orduña figura en el expediente de censura como argumentista y director en solitario<sup>437</sup>, por lo que es muy posible que estemos ante una colaboración similar a la que debió de tener con Carlos Arévalo en *Ya viene el cortejo...*

Esta vez el cortometraje respondía a una concepción distinta del documental poético donde la dimensión documental tenía mayor protagonismo. La poesía elegida en esta ocasión, de Luis Fernández Ardavín, de tintes descriptivos, servía perfectamente al propósito de mostrar diversos aspectos de la Feria de Sevilla: la llegada de la primavera, la selección del ganado para las corridas, la alegría en las casetas, la hermosura de la ciudad, la corrida de toros, los bailes flamencos, los faroles en la noche, etc. La voz de Orduña es omnipresente en este caso durante todo el cortometraje y muestra una mayor variación de tonos en consonancia con los cambios de registro que se suceden en la descripción de la feria. Su recitado sólo se veía interrumpido por una canción de Manolita Morán, escenificada en primeros planos. La propuesta, por tanto, tenía menor interés cinematográfico que *Suite granadina*, y es que Rafael Gil, como demostraría en otros cortometrajes realizados sin la colaboración de Orduña, parecía más interesado en el documental informativo que en la poesía.

---

<sup>436</sup> Pasó censura en noviembre de 1940 pero no se estrenó hasta el 26 de mayo de 1941.

<sup>437</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03171.

### 7.1.5. *Nostalgia* (1941) y otros cortometrajes de dudosa conclusión

A comienzos de 1941 Orduña formalizó su situación como productor a efectos legales, pero desconocemos más detalles específicos ante la inexistencia de datos en los Registros Mercantiles de Madrid. Con su productora P.O.F. (Producciones Orduña Films) produjo ese año una serie de cortometrajes cuya exacta catalogación plantea algunos problemas. Ni se conserva ninguna copia de ellos ni existe una fuente fidedigna, ni siquiera a través de los expedientes administrativos, que aclararen qué cortometrajes se acabaron efectivamente y si se llegaron a estrenar. Es un problema que se extiende a toda la producción de cortometrajes de la época y que la historiografía no ha conseguido solucionar<sup>438</sup>.

En el caso de Juan de Orduña, y aparte de los cortometrajes ya analizados, sólo sabemos con certeza que concluyó *Nostalgia*, ya que existen críticas publicadas tras su estreno el 21 de diciembre de 1942 en el cine Rialto como complemento de *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942)<sup>439</sup>. De los demás sólo podemos deducir que se rodaron pero nos queda la duda de si llegaron a tirarse copias acabadas. Un cartel de Cifesa publicado en la revista *Primer Plano* el 2 de noviembre de 1941 anunciaba que en breve se presentaría en los cines *Nostalgia*, *La isla dorada*, *Serenata del mar*, *La mejor copla* y *Castilla*, todos ellos dirigidos por Juan de Orduña. Y efectivamente, los guiones de estos cinco cortometrajes fueron aprobados por la censura el 16 de enero de 1941, y los rodajes autorizados el 21 de abril de ese año. Sin embargo, el único cortometraje

---

<sup>438</sup> TRANCHE, Rafael R., «El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)», en MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (coordinadores), *Historia del Cortometraje Español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pág. 79-80.

<sup>439</sup> Completaban el programa *La Marina os llama*, de Luis Suárez Altamirano, y *El barbecho*, documental del Ministerio de Agricultura.

presentado a la censura para obtener el permiso de exhibición fue *Nostalgia*.

Aunque no se concluyeran, podemos afirmar que los otros cuatro cortometrajes fueron rodados gracias a unos documentos sin catalogar encontrados en una caja de Filmoteca Española. Entre ellos hay un recibí de 5.000 pesetas a favor del operador Enrique Barreyre por su trabajo en *Nostalgia*, *La isla dorada* y *La mejor copla*; y un recibí de 157 pesetas a favor de Julián de la Flor por 30 minutos impresionados de *Castilla*, incluido su revelado, positivado, y las dietas de viaje y comida. Respecto a *Serenata del mar* no hay documento alguno que pruebe su rodaje pero el hecho de que se solicitara el permiso de rodaje en la misma fecha que los otros tres y que formara parte de un tríptico sobre Chopin junto a *Nostalgia* y *La isla de oro*, nos hace pensar que se rodó conjuntamente a los otros, lo que estaría refrendado por su inclusión en un listado de cortometrajes editados en 1941 aparecido en la revista *Radiocinema*<sup>440</sup> que, por otro lado, no es una prueba concluyente de que se finalizaran. Veamos a continuación lo que sabemos de *Nostalgia*, y lo que hubieran sido los demás cortometrajes si se hubieran finalizado.

*La isla de oro* era descrito en su guión como un «documental poético-musical de las bellas Islas Baleares», acompañadas sus imágenes por una poesía de Luis Fernández Ardavín<sup>441</sup>. El motivo de inspiración del poema era la estancia en Mallorca de Chopin y su amante George Sand en el invierno de 1838-1839, y describía románticamente los paisajes de la isla y la relación entre ambos artistas. A diferencia de *Suite granadina*, las imágenes que acompañaban a la poesía, junto a la música de Chopin arreglada por Quintero, no consistían sólo en

---

<sup>440</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de diciembre de 1941, nº 71.

<sup>441</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04547.

bellas postales de los lugares que menciona el poema, sino que exigía una puesta en escena en decorados y, aunque no hablaran, la actuación de dos actores en los papeles de Chopin (Luis Peña) y George Sand (Maruchi Fresno). Además completaba el cuadro la danza de una polonesa por parte de la bailarina y coreógrafa Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas)<sup>442</sup>. Las anotaciones manuscritas de Orduña en los márgenes del poema revelan su preocupación por ser fiel a la literalidad del texto, pues endosa imágenes, grabados o fotografías a cada verso o conjunto de ellos, dejando poco espacio para la inventiva. Incluso el baile de Mariemma responde a unos versos metafóricos sobre las pasiones de la vida representados como una danza «de sus amores, de sus desilusiones y sus pesares», que le resultarían difíciles de plasmar de otro modo. Las partes de interpretación de Maruchi Fresno y Luis Peña, en cambio, exigieron una mayor planificación para dramatizar sin diálogos la relación tormentosa que tuvieron en la Cartuja de Valldemosa. En cuanto a la producción, sólo sabemos que los interiores se rodaron en los estudios Ballesteros, iluminados por Enrique Barreyre, y los exteriores en Mallorca tomados por Cecilio Paniagua.

*Nostalgia* fue rodado con un presupuesto reconocido de 18.250 pesetas los días 10 y 11 de abril de 1941 en los estudios Ballesteros, probablemente en los mismos decorados que *La isla de oro*. En la solicitud del permiso de rodaje se presentaba el cortometraje como una «descripción fílmica del sentimentalismo y nostalgia de la música de Chopin y su

---

<sup>442</sup> Poco tiempo después, Mariemma y Orduña protagonizaron un fin de fiesta con motivo de la 150ª representación de la zarzuela cómica *Yola*, de Juan Quintero. Ella bailó unas composiciones de Granados y él volvió a recitar *La marcha triunfal* (ABC, Madrid, 7 de junio de 1941).

influencia en la época»<sup>443</sup>. Para desarrollar ese tema el guión de tres páginas describía los instantes de intimidad y recuerdos de amor de una mujer del siglo XIX (Maruchi Fresno), que quizá remitiera de nuevo a George Sand aunque no se explicitara. Desde la ventana mira al jardín, frío y lluvioso, mientras suena el *Estudio n° 3* de Chopin. Cuando acaba esta composición y comienza a sonar una mazurca, imágenes de árboles en flor, de mieses doradas y de ella jugando con las flores, evocan un tiempo de felicidad y pureza ya pasado. De la mazurca pasamos al *Nocturno n° 9*, ilustrado con un *flashback* de ella con su amado (Luis Peña), que acaba con un beso de los enamorados. Al volver al presente, la mujer se acerca al piano y canta (con la voz de Esmeralda de Seslavine) al tiempo que suena otra vez el *Estudio n° 3*. A continuación, el tiempo en el exterior empeora. La fuerza del viento abre las ventanas violentamente y desperdiga la partitura en la oscuridad hasta acabar en un charco mientras llueve sobre el papel.

Este paso más de Orduña en pos de la poética fílmica tiene la singularidad de renunciar a la palabra, al baile y a la declamación para dejarse llevar solamente por la música, quizá logrando una obra más sugerente. Las críticas encontradas dan pocas pistas sobre el contenido. Inciden en su «espléndida belleza plástica y emotiva»<sup>444</sup> o, como dice Antonio Mas Guindal, en que su detallismo le daba un carácter de miniatura<sup>445</sup>.

*Serenata del mar*, tercera pieza del tríptico sobre Chopin, era descrito en la solicitud del permiso de rodaje con estas palabras: «Documental sobre la belleza del mar, glosando imágenes marinas un fondo musical, compuesto sobre vals, un

---

<sup>443</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04547.

<sup>444</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de enero de 1943, n° 84.

<sup>445</sup> *Primer Plano*, Madrid, 27 de diciembre de 1942, n° 115.

nocturno y un estudio de Federico Chopin»<sup>446</sup>. Nada más sabemos sobre su contenido y forma, pero parece que profundizaba en la línea minimalista de *Nostalgia*, sin palabras, sólo con el aditamento de la música y unas bellas imágenes marinas. Probablemente se rodó en Mallorca aprovechando el rodaje allí de *La isla de oro*, razón por la que su presupuesto sólo estaba estimado en 15.000 pesetas.

Para el siguiente documental poético, titulado *Castilla*, Orduña acudió a un fragmento de una novela que en 1961 adaptaría completa, *El amor de los amores* (1907), de Ricardo León. Desconocemos la plasmación fílmica que Orduña hubiera hecho del paisaje descrito por el autor en el capítulo primero de su obra, pero todo indica que declamaría el texto sobre las imágenes rodadas en Ávila en el mes de mayo. La retórica exaltada de Ricardo León responde a la misma mitología histórica de *Ya viene el cortejo...* y se adaptaba al gusto declamatorio de Orduña como se hace evidente en el primer párrafo:

«Sagrada tierra de Castilla, grave y solemne como el mar, austera como el desierto, adusta como el semblante de los antiguos héroes; madre y nodriza de pueblos, vivero de naciones, señora de ciudades, campo de cruzadas, teatro de epopeyas, coso de bizarrías; foro y aula, templo y castillo; cuna y sepultura, cofre y granero, mesa y altar; firme asiento de la cruz y del blasón, del yelmo y la corona; crisol de oro, yunque de hierro: ¡salve!»<sup>447</sup>.

---

<sup>446</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04547.

<sup>447</sup> LEÓN, Ricardo, *El amor de los amores*, Madrid, Victoriano Suárez, 1939, pág. 43.

Con *La mejor copla* –rodada en el mes junio según se deduce de los documentos de la citada caja de Filmoteca Española–, Orduña hubiera ofrecido otro cortometraje poético pero alejándose un tanto del romanticismo de los anteriores para recaer en soflamas patrióticas menos sutiles que en *Ya viene el cortejo...* El poema *La mejor copla*, de los hermanos Álvarez Quintero, evoca el descanso de los soldados tras una batalla, y cómo estos cantan coplas en recuerdo de sus amores, de su familia, o simplemente para distraer la penas. En Filmoteca Española se conservan dos guiones que coinciden en enmarcar la acción principal entre dos batallas, si bien en una versión se limita a un montaje de imágenes de guerra, y en la segunda se detalla con precisión la acción de los soldados en la trinchera. Desconocemos cual se rodó finalmente, aunque la segunda parece poco probable por su complejidad y el escaso presupuesto previsto, 17.700 pesetas. El añadido patriótico del que carecía el poema fue introducido por Orduña en la conclusión del guión, cuando al reiniciarse la batalla se sobreimpresiona la bandera de España, y sobre ella la Virgen del Pilar, mientras suena una jota: «Mientras haiga (sic) un Zaragoza / no hay cuidiao (sic) que España muera / dice Aragón: ¡Viva España!... / y vive aunqui (sic) Dios no quiera».

Por tanto, aunque fuera otro poema el motivo de inspiración, en este cortometraje Orduña entraba más en el terreno narrativo, quizá anticipando momentos de la posterior *¡A mí la legión!* (1942), pero, perdido el cortometraje, no podemos hacer más que suposiciones. Entre los intérpretes sólo conocemos con seguridad la participación de Maruchi Fresno y Fortunato Bernal.

Aparte de estos cinco cortometrajes anunciados por Cifesa, Orduña produjo otro más titulado *Salamanca*. Un recibí a favor del operador Tomás Duch aparecido en la caja de Filmoteca Española nos confirma que se rodó en julio de 1941. El argumento presentado a la censura nos hace pensar que esta



vez estamos ante un documental en sentido estricto, sin poesía. La excusa argumental de la boda de dos mozos aldeanos sirve para describir primero el campo salmantino y las faenas de la siega, para a continuación retratar la vida en la ciudad de Salamanca, donde se celebra la boda. Para concluir se recuerda la significación histórica del lugar por haber sido donde se proclamó a Francisco Franco Jefe del Estado Español.

### **7.1.6. *Ensayo de otoño* (C. Paniagua, 1941) y *Luz de levante* (R. Gil, 1940)**

Hasta aquí hemos visto los cortometrajes producidos y dirigidos por Juan de Orduña sin ningún género de duda, aunque algunos de ellos no se finalizaran. Aparte de estos, hay otros dos cortometrajes no dirigidos por él pero que probablemente produjera. Se tratan de *Ensayo de otoño* (1941), realizado por Cecilio Paniagua, y *Luz de Levante* (1940), dirigido por Rafael Gil.

Del rodaje en Aranjuez de *Ensayo de otoño*, y de su pérdida en un incendio en los laboratorios Madrid Film, da fe el testimonio del propio director<sup>448</sup>. Sin embargo, no figura en las bases de datos del Ministerio de Cultura ni de la Filmoteca Española, ni existe expediente administrativo alguno, por lo que no existe una fuente oficial que ayude a precisar qué empresa lo produjo. El hecho de que Cecilio Paniagua hubiera sido el operador de la mayoría de los cortometrajes que hemos analizado, de que hubiera sido rodado el mismo año que estos, y de que se tratara de un documental musical y poético –en base a un texto de José María Hernández-Rubio<sup>449</sup> nos hace pensar que se produjo en la mismas condiciones que aquellos. De otro modo no se explicaría que el propio Juan de Orduña se

---

<sup>448</sup> LLINÁS, Francisco, *Op. cit.* (1989), pág. 342.

<sup>449</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de marzo de 1941, nº 62.

atribuyera la producción del cortometraje en la entrevista, tantas veces citada, de Antonio Castro<sup>450</sup>, si admitimos que se refiere al mismo cortometraje cuando habla de uno titulado simplemente *Otoño*. Por otro lado, desconocemos si llegó a estrenarse ni cómo era realmente, aunque Fernández Colorado afirma, al hablar de Paniagua, que «pretendía ser una sucesión de instantáneas próximas a su trabajo fotográfico anterior a la Guerra Civil»<sup>451</sup>.

Sobre *Luz de Levante* sabemos que fue producido por Orduña en mayo de 1940 gracias a otro documento de la citada caja de Filmoteca Española. Se trata de un estado general de las cuentas de Juan de Orduña fechado el 25 de junio de 1941, donde figuran seis partidas correspondientes a *Luz de Levante*, entre ellas 201,60 pesetas correspondientes al sueldo de Cecilio Paniagua como director de fotografía. También desaparecido, el cortometraje, según Castro de Paz, «reconstruía el ya “mítico” punto de vista de José Antonio Primo de Rivera desde su prisión alicantina»<sup>452</sup>. Sin embargo, a juzgar por la escueta sinopsis de Rafael Gil que José González de Ubieta presentó como guión a la hora de solicitar la autorización de la censura el 12 de marzo de 1940, el cortometraje parece más otro documental descriptivo de las riquezas de España como serían *Isla de Tenerife* (1941) o *Fiesta Canaria* (1941), dirigidos también por Rafael Gil, aunque quizás tuviera algunas pinceladas poéticas:

---

<sup>450</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 292.

<sup>451</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, *Cecilio Paniagua. Arquitectura de la luz*, Almería, Diputación de Almería, 2000, pág. 46.

<sup>452</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, «Cuerpo(s) para nuestras letras. Rafael Gil y Cifesa (1940-1947)», en *Rafael Gil y Cifesa*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes y Ciencias Cinematográficas, Filmoteca Española, 2007, pág. 55.

«La película aspira a ser una exaltación lírica y plástica de Levante y el Mediterráneo. No hay, pues, argumento. Lo que sí habrá, en cambio, es una idea que unifique la totalidad del documental: la idea de lo pródigo, de lo abundante. Todo alcanza en Levante proporciones deslumbradoras: la tierra, el mar, la industria, el sol... se nos muestran en una plenitud realmente extraordinaria. Dar esta sensación es, justamente, lo que se pretende con *Luz de Levante*»<sup>453</sup>.

En conclusión, esta serie de cortometrajes poéticos supuso una etapa de aprendizaje para Orduña en el terreno de la producción, y una fase experimental en la dirección que a la hora de afrontar el salto al largometraje hubo de abandonar para transitar por territorios menos arriesgados. La ausencia de narrativa y las evocaciones poético-paisajísticas podían ser desarrolladas en un formato de bajo coste, pero debió abandonarlas para incorporarse a la industria cinematográfica de largometrajes, donde cualquier experimentación era improcedente ante la prioridad de encontrar un público suficiente que garantizara el beneficio económico de la película. Pese a ello, veremos que seguirán deslizándose en sus largometrajes efluvios poéticos con alguna frecuencia.

---

<sup>453</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04541.

## 7.2. La Guerra Civil como contexto del melodrama

Es un hecho objetivo que la Guerra Civil está presente en los tres primeros largometrajes dirigidos por Orduña en esta nueva etapa de su carrera cinematográfica. Hay que destacarlo porque, contra lo que parecería lógico por la proximidad del conflicto, el cine español de la postguerra evitó generalmente tocar tan peliagudo tema. Las películas que se acercaban al asunto corrían el peligro de no acertar plenamente con el gusto o la visión de las autoridades franquistas y, por tanto, podían ser censuradas en parte, caso de *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939); ser retiradas de la cartelera prematuramente, caso de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942); o ser prohibidas y destruidas totalmente, caso de *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941). Orduña se atrevió a hacerlo en tres ocasiones, más que ningún otro realizador de la época, pero su tratamiento de la Guerra Civil no le supuso ningún problema porque no era el tema principal de sus películas, sino sólo un recurso argumental desde donde desencadenar el melodrama (*Porque te vi llorar*), concluir una historia de amor (*¡A mí la legión!*), o servir de marco a un melodrama de la retaguardia (*El frente de los suspiros*).

El denominado «cine de cruzada»<sup>454</sup> que fue realizado entre 1939 y 1942, en el apogeo de la influencia falangista en el Estado, abordó la guerra desde el punto de vista de los vencedores con claras intenciones de exaltar la victoria

---

<sup>454</sup> El calificativo «cruzada» tiene su origen en la carta pastoral del 30 de septiembre de 1936 titulada *Las dos ciudades*, donde el Obispo de Salamanca, Enrique Pla y Deniel, explicaba la Guerra Civil con estas palabras: «...hay ocasiones en que la sociedad puede lícitamente alzarse contra un gobierno que lleva a la anarquía y (...) el alzamiento español no es una mera guerra civil, sino que sustancialmente es una cruzada por la religión, por la patria y por la civilización, contra el comunismo» (PLA Y DENIEL, Enrique, *Las dos ciudades*, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Calatrava, 1936, pág. 35).

franquista, pero la nómina final de películas se redujo a tan solo ocho, según el recuento hecho por Román Gubern en el que se incluyen las tres problemáticas películas ya mencionadas: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) y *Porque te vi llorar*<sup>455</sup>. Otros films habían sido considerados en el pasado parte de este ciclo, como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o *Legión de héroes* (Juan Fortuny, 1942)<sup>456</sup>, pues eran exaltaciones del ejército franquista, pero no estaba justificada su inclusión en el grupo ante la ausencia de la Guerra Civil en sus argumentos.

La selección de Gubern sólo recoge una de las tres películas de Orduña que toca la Guerra Civil, sin que veamos un motivo claro para hacer esta distinción entre ellas. Como veremos, *Porque te vi llorar* se aleja de los presupuestos propagandísticos que animan a las otras películas del ciclo y que pensamos son esenciales para adscribirlas a él. Para Orduña la Guerra Civil sólo es una excusa argumental que desencadena los hechos emotivos. No se hacen soflamas antimarxistas, no se plasman discursos antidemocráticos explícitos, no se deslizan argumentos xenófobos, como sí hacen las otras películas «de cruzada». El otro melodrama de Orduña que toca la guerra, *El frente de los suspiros*, nunca se ha considerado parte de ese ciclo de películas a pesar de ser un film similar a *Porque te vi llorar* en cuanto a su utilización de la

---

<sup>455</sup> GUBERN, Román, «Cine de Cruzada», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 261. Para un análisis más detallado cada película véase GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 81-103.

<sup>456</sup> HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao, Zero, 1976, pág. 15. También incluían en la nómina *¡A mí la legión!*

Guerra Civil como contexto de la narración, y a que incluso asistamos en él a una celebración de la toma de Teruel por el ejército franquista. Por otro lado, en *¡A mí la legión!*, aunque es una película de propaganda en su origen y asoma la Guerra Civil en su conclusión, el conflicto tiene una presencia tan pequeña que impide su inclusión en el «cine de cruzada», como también debió entender Román Gubern al no incluirla en el grupo.

Aunque estos melodramas no puedan considerarse cine de propaganda, es claro que transmiten los valores dominantes en ese momento histórico. La aceptación del público de un género en apariencia insustancial, centrado en la explotación del sentimiento del espectador, los convierte en un instrumento eficaz de transmisión de la concepción ideal que de la sociedad preconizaba el franquismo. Una sociedad sin conflictos sociales ni políticos, y una moral ultracatólica como solución de todos los problemas. Las películas de Orduña responden a este esquema, sobre todo en el aspecto religioso, pero también presentan fisuras en su discurso por donde se escapan inquietudes inesperadas, no sabemos si conscientemente por parte de sus autores.

Las tres películas son obras de aprendizaje con evidentes defectos, pero sin duda son precursoras de los grandes melodramas que Orduña realizó a finales de la década. Circunstancias externas a sus intenciones le impidieron desarrollar más esta vía porque después de esta trilogía debió incorporarse a la infraestructura de Cifesa para realizar una larga serie de comedias que estaban en las antípodas de sus intereses iniciales. La maquinaria de hacer películas de Cifesa sepultaría durante unos años la vertiente más fructífera de la filmografía de Orduña, la melodramática, cuyo ejemplos que ahora vamos a ver, son una primera y singular muestra.

### 7.2.1. *Porque te vi llorar* (1941)

Según los expedientes administrativos y los documentos relativos a los cortometrajes hallados en la caja de Filmoteca Española que ya mencionamos, Juan de Orduña se había gastado alrededor de 100.000 pesetas en la producción de sus cortometrajes. Dado que sólo se estrenaron con seguridad tres de ellos, y que en 1941 todavía no existían ayudas oficiales para realizar cortometrajes, parece difícil que recuperara la inversión. Sin embargo, eso no impidió que Orduña produjera su primer largometraje con sus propios medios, con un presupuesto de 500.000 pesetas que hace patente su holgada situación económica, aunque Cifesa cubriera parte del presupuesto con sus adelantos de distribución. Producir una película era una empresa arriesgada en aquellos momentos, y parecería lógico que Orduña hubiera debutado como director a las órdenes de Cifesa como antigua estrella de la casa que era. El hecho de que no fuera así quizá responda a que Vicente Casanova, aunque le había animado a dirigir películas, no confiaba todavía en que pudiera hacerlo con solvencia, por lo que Orduña tuvo que asumir la producción de *Porque te vi llorar* para demostrarlo.

El origen argumental de *Porque te vi llorar* ha sido motivo de confusión en la bibliografía consultada sobre la película. La causa quizás sean los propios títulos de crédito del film, donde se puede leer que está basado en un argumento de Jaime de Salas Merlé. De este modo, un reciente catálogo sobre las fuentes literarias de nuestro cine<sup>457</sup> descarta acertadamente que estuviera basado en una novela, como dicen muchos autores anteriores, pero cae en el error de considerarlo un

---

<sup>457</sup> FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio, *Biblioteca del cine español: fuentes literarias 1900-2005*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2010, pág. 35.

argumento original en base a la solicitud del permiso de rodaje que presentó Producciones Orduña Films. Ciertamente dicho permiso coincide con lo expresado en los títulos de crédito, y además especifica que es un guión original, pero el dato no se corresponde con la realidad. El film está basado en una obra de teatro<sup>458</sup>, pero al ser inédita en los escenarios y no haber sido publicada se consideró que era un argumento original a la hora de pedir el permiso. Antes de entrar en más detalles, veamos quién era su autor.

Jaime de Salas Merlé, abogado de familia aristocrática, había sido Inspector del Puerto de Bilbao en los años veinte, y había conseguido estrenar algunas obras de teatro con escasa fortuna crítica en 1929 y 1930. Una de ellas fue la escenificación de *Pequeñeces* escrita en colaboración con Luis Francisco de Espés, Barón de Mora, en base a la misma novela de Luis Coloma que Orduña adaptaría en 1950<sup>459</sup>. Su interés por el cine también le llevó a dirigir la empresa Atlantic Films, con la que distribuyó, entre otras, las películas *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934) y *Patricio miró a una estrella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1934); y con la que produjo *Una mujer en peligro* (José Santugini, 1935) y *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1935)<sup>460</sup>.

Al estallar la Guerra Civil se encontraba en Madrid, donde permaneció 15 meses hasta que logró evadirse y pasarse a la zona sublevada tras haber sido perseguido y encarcelado. Instalado en Sevilla, e influido por su traumática experiencia en Madrid, Jaime de Salas escribió *Porque te vi llorar* en 1938, con la pretensión de estrenarla en Bilbao con la compañía de María Bassó y Nicolás Navarro. Sin embargo, el 2 de febrero de 1939

---

<sup>458</sup> Magí Crusells también recoge este origen teatral pero no hace más precisiones (*Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006, pág. 181).

<sup>459</sup> ABC, Madrid, 5 de diciembre de 1929.

<sup>460</sup> GUBERN, Román, *Op. cit.* (1994), pág. 245. Catorce títulos de Atlantic Films figuran en HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C, *Op. cit.*



la censura prohibió la obra por considerarla inmoral y atrevida. La documentación conservada en el Archivo General de la Administración no nos permite saber más detalles de las causas de esa prohibición, pero se puede suponer que la violación de la protagonista y el rechazo que el hijo sufría por parte de la sociedad se juzgaron excesivos. Sin embargo, los siguientes argumentos del autor consiguieron la revocación de la prohibición:

«Con todo respeto me permito manifestar a Vd. el profundo dolor que tal decisión me produce, no sólo por el perjuicio material, sino principalmente por el bochorno moral que me causa el que se puedan tachar mis escritos de inmorales y atrevidos, después de toda una vida de colaborar en la prensa más acendrada y rigurosa. Precisamente, la obra de que se trata me fue inspirada por unas declaraciones a la Prensa de nuestro glorioso Caudillo y la escribí en el propósito de contribuir a los fines expuestos en aquellas declaraciones. Creo, sinceramente, que el Sr. Censor ha interpretado erróneamente algunas frases y situaciones de la obra y que bastaría tachar algunas palabras o parlamentos, aunque, repito, que no contiene una sola letra que no responda a la más correcta ortodoxia religiosa y política, sino todo lo contrario. Me propongo suplicar a Vd. someta a nuevo examen la susodicha comedia pues con su prohibición injustificada se me priva de unos ingresos que me son imprescindibles en mi actual situación de evadido de Madrid...»<sup>461</sup>.

---

<sup>461</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura teatro, caja 73/08147.

La aprobación definitiva de la obra no llegó hasta el 27 de julio de 1939, acabada ya la guerra. Era demasiado tarde para que se pudiera estrenar con la compañía prevista y, por tanto, quedó inédita en los escenarios. Es un ejemplo más de cómo desde el comienzo la censura franquista podía llegar a perjudicar incluso a los más partidarios de la sublevación.

La obra tampoco fue publicada, por lo que Orduña debió de conocerla de manos del propio autor o de algún amigo común, ya que se movían en los mismos círculos sociales<sup>462</sup>. Además ambos compartían su interés por el teatro y el cine, y habían padecido la guerra en Madrid. Orduña no había sufrido persecución como la familia Salas Merlé, pero su hermano Alejandro había sido asesinado por las fuerzas republicanas al comienzo de la guerra y podía identificarse con los dramáticos acontecimientos que narraba la obra<sup>463</sup>.

La primera versión del guión, escrito por Rafael Gil y presentado a la censura para su aprobación en marzo de 1941, antes incluso de que hubiera rodado sus cortometrajes inspirados en Chopin, fue desechado posteriormente por Orduña. El guión definitivo lo firmó él mismo con la única colaboración en los diálogos de Santiago de la Escalera. El 9 de agosto se concedió el permiso de rodaje e inmediatamente salió el equipo hacia Ribadesella, en Asturias<sup>464</sup>. El día 12 iniciaron el trabajo sin tener contratado todavía al actor protagonista, ya

---

<sup>462</sup> Antes de la guerra un primo de Orduña, Rafael Fernández-Shaw, había sido padrino de boda de Juan de Salas, hermano de Jaime, cuando se casó con la hija de los marqueses de Jaral del Barrio (*El Siglo Futuro*, Madrid, 2 de septiembre de 1935).

<sup>463</sup> En su familia también se reflejó la división entre hermanos que había sido la guerra, ya que otro de sus hermanos luchó en el bando republicano (DE ORDUÑA, Lourdes, «La canción del olvido», en *Nickelodeon*, Madrid, invierno de 2000, nº 21).

<sup>464</sup> También se rodó en el puerto, la plaza del mercado, y la capilla de la Madalena de Llanes, según VILAREYO Y VILLAMIL, Xaviel, *Op. cit.*, pág. 184.

que Orduña no conseguía ponerse de acuerdo con Enrique Guitart<sup>465</sup>. Para sustituirle acudió al actor con el que había trabajado en sus cortometrajes, Luis Peña, lo que provocó la curiosa situación de que el actor interpretara una relación amorosa con su hermana en la vida real, Pastora Peña. Acabado el trabajo en Asturias, entraron el 9 de septiembre en los estudios Roptence de Madrid para rodar los interiores hasta el 4 de octubre. Después de tres meses de postproducción se obtuvo la primera copia el 1 de diciembre, cuyo paso por la censura no tuvo ningún problema, aunque sólo fue aprobada para mayores de 14 años dados los «escandalosos» hechos desencadenantes del drama.

La película cuenta cómo, al iniciarse la guerra, se quiebra la acomodada vida de los marqueses de Luanco (Manuel Arbó y Eloísa Muro) cuando su hija María Victoria (Pastora Peña) es violada por los milicianos y su prometido José Ignacio (José María Seoane) es asesinado<sup>466</sup>. Acabada la guerra tienen que vivir con la vergüenza de un nieto no deseado, al que sólo su madre puede querer pese al rechazo social que sufre debido a su existencia. La solución se presenta inesperadamente cuando aparece el presunto padre, José Valdés (Luis Peña), dispuesto a remediar su crimen casándose con ella. Pero María Victoria le rechaza y accede a casarse con un pretendiente que le ha buscado su padre a cambio de dinero, y al que no llega a conocer hasta el preciso instante en que da el «sí, quiero». Su sorpresa es enorme al descubrir que se ha casado con el propio José Valdés, su violador. Sin embargo, el paso del tiempo y el comportamiento irreprochable de su marido, además de otras pistas, hacen sospechar a María

---

<sup>465</sup> *Primer Plano*, Madrid, 24 de agosto de 1941, n° 45.

<sup>466</sup> En la obra teatral José Ignacio no muere pero María Victoria no accede a casarse con él por orgullo, al temer que solo lo haga por compasión y que pueda en el futuro echarle en cara su deshonra.

Victoria sobre su verdadera identidad. Interrogado por ella, José revela finalmente que no es el miliciano que la violó porque aquel día estaba en Oviedo luchando en las filas franquistas, y que además tiene la condición de «caballero mutilado». Había suplantado la personalidad del miliciano porque la vio en la iglesia llorar ante la virgen, y esperaba ganarse la paternidad moral del hijo, limando con amor la muralla de odio que ella tenía hacia el verdadero padre.

El hecho de que el film esté escrito, producido y dirigido por Orduña y que, por tanto, no sea un encargo, nos da la seguridad de que la película es representativa de unos intereses cinematográficos que sólo desarrollará en su filmografía posterior cuando tenga libertad de elección, y que podríamos resumir con el calificativo de catolicismo melodramático. Catolicismo porque desde *Porque te vi llorar* los conflictos dramáticos se ofrecen bajo una luz católica, donde los conceptos de culpa, castigo y redención sirven para clausurar sus películas y restablecer el orden perturbado por los resortes del melodrama. Y melodramático no sólo por eso mismo, sino también porque desde este primer largometraje se evidencia una preocupación en potenciar los elementos más melodramáticos por encima de cualquier otra consideración, incluso a costa de la verosimilitud de la trama. Las escasas referencias políticas se deben leer, por tanto, en clave melodramática, ya que sólo aparecen como marco y desencadenante de ese melodrama.

Pese a lo dicho, *Porque te vi llorar* ha sido habitualmente encuadrada en la escueta nómina del denominado «cine de cruzada», que, en definición de Román Gubern, engloba a «las películas realizadas desde 1939 para legitimar y glorificar aquella sublevación»<sup>467</sup>. El propio Gubern precisa que las

---

<sup>467</sup> GUBERN, Román, «Cine de Cruzada», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 261.

películas «de cruzada» tenían una intención de adoctrinamiento explícito, eran cine de propaganda que no ocultaba su rostro en contraposición al cine de mero entretenimiento<sup>468</sup>. Aunque *Porque te vi llorar* da una visión de la Guerra Civil acorde con la visión de los vencedores, como no podía ser de otro modo, su armazón melodramático predomina sobre los elementos propagandísticos, tan diluidos que la película fue percibida por los espectadores y críticos como un mero entretenimiento. Los elementos de contenido político que la obra teatral contenía fueron rebajados conscientemente para evitar que la película fuera muy explícita en ese sentido. Por ejemplo, desaparecen las referencias al asesinato de Calvo Sotelo «por orden del Gobierno», o la justificación que el protagonista daba a sus acciones: «El Caudillo ha mandado que no haya en España un hombre sin pan ni un hogar sin lumbre. Yo creo que tampoco quiere que queden desgracias como esta sin remediar». Tampoco la presentación que se hace de los milicianos encajaría plenamente en el modelo del cine de propaganda. Su comportamiento es sorprendentemente cívico para tratarse de revolucionarios. Irrumpen en la fiesta pero no destrozan nada ni asesinan a nadie más que a José Ignacio, objeto de la ira de los milicianos a causa de un hecho del pasado. Quizá no esté bien narrado, pero si se presta atención la película nos dice que José Ignacio es ingeniero de minas y que escapó por poco de la revolución asturiana de 1934, sin dar más explicaciones. Por tanto, las nefastas premoniciones que el personaje expresa se refieren a un conflicto latente del pasado que resurge a manos de los vengativos milicianos. Venganza que se hace extensible a su novia pero no al resto de invitados. Es decir, hay una motivación muy distinta a la revolucionaria o de lucha de clases. La barbarie de la «horda roja», por usar la terminología

---

<sup>468</sup> GUBERN, Román, *Op. cit.* (1986), pág. 81-82.

de la «cruzada», se reduce en este film a un elemento tan melodramático como es la venganza. Por tanto, la alegoría de la violación de una España honrada y noble por parte de los revolucionarios, y la consigna fascista de reconciliación de las clases sociales, son dos interpretaciones sugerentes de Román Gubern<sup>469</sup> que no creemos estuvieran en la mente de Orduña. Tanto las violaciones como las uniones interclasistas -lo segundo también presente en *¡A mí la legión!* y *El frente de los suspiros*- responden a claves narrativas habituales en el melodrama, y que la acción trascurra en la Guerra Civil poco aporta en ese sentido, excepto por la mayor identificación que el espectador pudiera sentir antes unos hechos tan recientes. El propio Orduña parecía lamentarse de haber escogido esa opción, aunque no quisiera molestar a nadie, porque podía ser malinterpretada, cuando lo que le interesaba era conseguir un éxito comercial sin más<sup>470</sup>. Por todo lo dicho la película encaja mejor en la categoría de melodrama de guerra que en el cine de propaganda, como tantos otros que proliferarán en el cine americano a causa de la Segunda Guerra Mundial. ¿Acaso no se considera hoy en día *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) simplemente un melodrama romántico pese al alto contenido propagandístico que posee?

Las críticas tras su estreno en el cine Fantasio de Barcelona el 18 de diciembre, y el 29 de ese mismo mes en el Palacio de la Prensa de Madrid, confirman que la película fue recibida como un folletín para entretener a un público esencialmente femenino, y no como un servicio a la patria que ensalzara los valores del bando vencedor, como así fueron recibidas *Frente de Madrid*, *El crucero Baleares*, *Escuadrilla*, *Raza*, *Rojo y negro* y *Boda en el infierno*, es decir, todo el «cine de cruzada» menos *Porque te vi llorar*. El buen recibimiento por

---

<sup>469</sup> *Ibíd.*, pág. 92.

<sup>470</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 292.

parte del público permitió mantener la película dos semanas en el cine donde se estrenó, y disfrutar de sendos reestrenos en el cine Salamanca (22 de marzo) y el cine Bilbao (4 de abril), donde se proyectó nueve días más en cada uno. El 14 de mayo pasó al circuito de sesión continua donde reaparecería varias veces hasta inicios de 1944. En definitiva, no parece que Orduña obtuviera un éxito extraordinario con la película, pero sí el suficiente como para pensar que no fue mal negocio.

Esperada con interés por los críticos ante la buena acogida que tuvieron sus cortometrajes, los comentarios fueron benévolos con Juan de Orduña aunque no dejaron de resaltar defectos en su labor, como la desacertada elección de Pastora Peña como protagonista. Los que más se detuvieron en el film fueron Carlos Fernández Cuenca y José de la Cueva. El primero achacaba como principal defecto el argumento de Jaime de Salas, «inferior al crédito de Orduña», por lo que *Porque te vi llorar* resultaba ser «un folletín, tan artificioso y tan efectista como suelen serlo casi todos los folletines». En cuanto a la dirección de Orduña se mostraba más entusiasmado pero sin dejar de notar algún desajuste:

«La realización es pulcra, delicada, finísima; todas las secuencias del mar como “leit-motiv” definidor de estados de ánimo constituyen, además de rotundo acierto de concepción, testimonio de una técnica refinada. Sin insistencias se consigue irradiar de cada situación su exacta temperatura, y hay un preciosismo en la elección de ángulos y en los movimientos de cámara pocas veces logrado por nuestros animadores. Algún momento, sin embargo, abusa Orduña de su preocupación por los valores plásticos, intercalando con exceso escenas

ambientales más propias del documental que de la película de argumento»<sup>471</sup>.

José de la Cueva también destacó el uso del mar como metáfora visual, pero veía errores e ingenuidades propias de un principiante como Orduña. Lo que más daño hacía a la película, según él, eran las abundantes situaciones ilógicas del guión<sup>472</sup>, aunque las disculpaba por el público a quien iba dirigido el film, no sin cierto machismo:

«*Porque te vi llorar* es una película que tendrá su mayor y mejor público entre aquel femenino sensible sin razonamiento, que pone el corazón a flor de piel para sentir en sus fibras el arañazo de la emoción, sin preocuparse de cómo ni por dónde viene y que es fácil a los motivos elementales.

El asunto de la película se presta a la sensiblería y al patetismo un poco ñoño, pero como eso está tan a la vista, no ha podido escaparse a sus autores, que tal vez lo han hecho así deliberadamente para contentar a ese extenso sector del público antes señalado y que merece la consideración de que se le den películas de su agrado»<sup>473</sup>.

Si dejamos de lado el exceso de sensiblería acorde con su consideración como folletín, la película resulta interesante como un intento de Orduña de aplicar en una narración convencional lo aprendido en los cortometrajes poéticos. Como en aquellos, la naturaleza cobra gran importancia, realizada por la enfática

---

<sup>471</sup> *Ya*, Madrid, 31 de diciembre de 1941.

<sup>472</sup> Un ejemplo evidente es que el hijo aparezca todavía como un bebé en su cuna cuando han transcurrido tres años desde la violación.

<sup>473</sup> *Informaciones*, 1 de enero de 1942, pág. XX.



música de Juan Quintero. El inicio del film nos introduce en una Asturias bucólica representada por la vida campesina al son de *Asturias, tierra querida*<sup>474</sup>, mientras que el mar embravecido sirve de metáfora de las pasiones desatadas, premonitorias de la tragedia que desencadenará la guerra. El mar en calma también representa la tranquilidad de la vida antes y después de la guerra. En ese sentido, no es casualidad que la playa, presentada como un remanso de paz, sea el escenario de dos momentos claves en la felicidad de María Victoria. Primero cuando pasea con su novio José Ignacio, cuando todavía no ha comenzado la tragedia; luego cuando pasea con José Valdés, cuando la guerra ya queda lejos y ve por primera vez en su marido y supuesto violador a la persona que puede sustituir al fallecido José Ignacio.



FIG. 5



FIG. 6

El consciente uso de los espacios por parte de Orduña sirve en varias ocasiones como metáfora de la situación social y anímica de los personajes. Por ejemplo, cuando María Victoria accede a citarse con José Valdés por primera vez, el encuentro se escenifica mediante su bajada por unos escalones que la llevan hasta donde él está esperándola (FIG. 5) De ese modo se representa el descenso por la escala social de María Victoria en

---

<sup>474</sup> Nótese que no es *Asturias, patria querida*, pues sólo España podía ser patria en el contexto franquista.

busca de la felicidad que su propia clase le niega. En correlación con esto también destaca la diferencia entre los dos espacios familiares de la película. En la casa de los marqueses los espacios enormes crean una frialdad consecuente con la separación anímica de sus moradores, remarcado con planos generales muy abiertos como el que presenta la amplia mesa del comedor donde los tres comensales, padre, madre e hija, se encuentran excesivamente separados (FIG. 6). En contraposición, la humilde casa de José Valdés y su madre respira felicidad, como la propia María Victoria reconoce al entrar en ella. La presencia en dicho hogar de un altar con la virgen y un crucifijo da a entender que la felicidad de ese hogar se encuentra en la paz con Dios. En la casa de los marqueses, sin embargo, no hay símbolos religiosos, sólo el vacío y la superficialidad de los amplios salones y los lujosos muebles. Por esa razón, María Victoria acude a la iglesia en busca del consuelo que en su casa no encuentra. El espacio eclesiástico resulta más acogedor que su hogar y además le brinda la solución al conflicto. Es allí donde el electricista José ve llorar a María Victoria y se le ocurre la idea de ayudarla, al mismo tiempo que, en una metáfora hartamente ingenua e inesperada, se ilumina el altar de la Virgen por acción de las propias tareas del electricista. Esa luz esperanzadora contrasta con la iluminación tenebrista que Alfredo Fraile despliega en la boda resultante de esa esperanza, celebrada en la casa de los marqueses. El uso de las sombras junto al oscuro vestuario de los personajes, y la solemnidad de la puesta en escena, establece una paradoja efectiva al crear un ambiente más propio de un funeral que de una boda, en coherencia con el estado anímico de María Victoria (FIG. 7)<sup>475</sup>.

---

<sup>475</sup> Alfredo Fraile, que estaba comenzando su carrera como director de fotografía en estos momentos, conocía a Orduña desde el rodaje de *La revoltosa* en 1924. En esa película comenzó a trabajar con sólo 12 años de edad

El espacio claustrofóbico de la casa de los marqueses también es mostrado en una escena exterior, aquella en la que la criada, con el nieto en brazos, ve pasar a través de la verja a los mozos y mozas cantando (FIG. 8). La verja del palacio se convierte así en una metonimia de la cárcel en la que se encuentran reclusos y separados de la felicidad que disfruta la gente humilde. Gente que es representada estereotipadamente como un grupo de coros y danzas regionales, en unos planos de raíz documental que no casan bien con el resto de la película, pero que, en contraste con la visión lúgubre de la familia aristocrática que está dando el film, parece traslucir una insatisfacción, quizá una crítica velada, por la rigidez e insensibilidad social de las clases altas, puesta en evidencia por la intervención desinteresada de Luis, un miembro de la clase trabajadora.



FIG. 7



FIG. 8

Aunque son notables estos usos metafóricos del espacio, la película adolece en otros momentos de cierta teatralidad. Si bien el conjunto no se resiente de su origen escénico gracias al dinamismo en la sucesión de escenarios, hay ejemplos de puesta en escena que recuerdan al teatro filmado, agravado por la interpretación teatral de los actores. Ejemplo de esto es la

---

como aprendiz y chico de los recados (LLINÁS, Francisco, *Op. cit.* (1989), pág. 164).

escena de la fiesta previa al ataque de los milicianos. En ella proliferan los planos estáticos, generales y excesivamente largos en su duración, donde los actores dicen sus frases como si se encontraran en el escenario, incluso con apartes dirigidos a la comprensión del espectador y verbalizaciones excesivas de sentimientos íntimos. La dirección de actores por la que en el futuro Orduña será reconocido todavía no ha encontrado el tono adecuado que le permitirá hacer admisible en el medio cinematográfico algunas convenciones teatrales.

La siguiente película de Orduña supondrá un retroceso en el sentido formal y estético, incómodo en un film de género bélico ajeno a sus intereses, pero resultará temáticamente más interesante que *Porque te vi llorar*. Se repite el uso de la Guerra Civil como recurso narrativo en un género más proclive a la propaganda como son las aventuras militares, pero Orduña escapa otra vez de las fáciles clasificaciones para ofrecernos inesperadamente una historia de amor homosexual sin que la censura se percatara de ello.

### 7.2.2. *¡A mí la legión!* (1941)

Antes de que Vicente Casanova pudiera comprobar sus aptitudes como director de largometrajes y la recepción que tenía entre el público *Porque te vi llorar*, Orduña se embarcó en la preparación de su segunda película, producida por UPCE (Unión de Productores Cinematográficos), una unión temporal de inversionistas cuya identidad los historiadores no han sido capaces de determinar<sup>476</sup>. Lo único que sabemos es que Cifesa participó con el 30% de la financiación y se encargó de su

---

<sup>476</sup> RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, «UPCE (Unión de Productores Cinematográficos Españoles)», en *Op. cit.*, pág. 784-785.

distribución<sup>477</sup>. Por tanto, parece ser que Orduña no fue todavía contratado por Cifesa, ni lo sería en la siguiente película, también de UPCE, sino que habría que esperar a su cuarta película para que se integrara plenamente en la empresa valenciana.

¡A mí la legión! era en su inicio un proyecto de Luis Marquina en base a un argumento de los actores Jaime García Herranz y Raúl Cancio. El primero había militado en la Legión durante la guerra, según Esteve Riambau<sup>478</sup>, pero para documentarse mejor vivieron durante dos meses encuadrados como legionarios en la 6ª Bandera de la Legión, bajo el mando del comandante Iniesta<sup>479</sup>. Con el aval de los oficiales de la Legión con los que compartieron la experiencia y que garantizaba la ortodoxia del proyecto, el manuscrito pasó a manos de Luis Lucia para convertirlo en guión antes de presentarlo a la aprobación del mismísimo fundador de la Legión, el general Millán Astray<sup>480</sup>. Con su aprobación y la de la censura en noviembre de 1941, Orduña, al que ya habían ofrecido la película en sustitución de Marquina, pudo rodar los interiores del film entre diciembre de 1941 y enero de 1942 en los estudios Trilla-Orpheus de Barcelona. Para los exteriores se trasladaron a continuación a Marruecos, a los escenarios auténticos de Dar Riffen donde la Legión tenía su cuartel, y allí finalizaron el rodaje el 28 de febrero.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un proyecto que no parte de la iniciativa de Juan de Orduña, cuya intención inicial parece responder a la estrategia de adular a las instituciones del régimen franquista para obtener el favor estatal. En ese sentido

---

<sup>477</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 102.

<sup>478</sup> RIAMBAU, Esteve, «Jaime G. Herranz», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 451.

<sup>479</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «La Legión tendrá pronto su película», en *Primer Plano*, Madrid, 7 de septiembre de 1941, nº 47.

<sup>480</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de noviembre de 1941, nº 70.

¡A mí la legión! responde mejor que *Porque te vi llorar* al esquema del cine propagandístico. Incluso un artículo en *Primer Plano* de aquel mismo año<sup>481</sup> incluía la película entre el cine «de cruzada» a pesar de la escasa presencia de la Guerra Civil en su narración y al hecho de que, como veremos, transite por terrenos extraños, combinando aventuras militares, opereta vienesa, comedia y romanticismo, en una fusión que inscribe al film en la tradición folletinesca tan cara a Orduña. Bajo la apariencia de un film bélico nos encontramos con un melodrama de sugerentes lecturas, donde la guerra y la Legión se presentan, en palabras de Méndez-Leite, «como un paraíso de virtudes abstractas y valores románticos desligados de cualquier motivo político o ideológico concreto»<sup>482</sup>.

Concebida como homenaje a la Legión, según expresan los títulos iniciales, la película desarrolla la relación fraternal entre dos legionarios, El Grajo (Alfredo Mayo), veterano héroe admirado por sus compañeros, y Mauro (Luis Peña), novato con un pasado misterioso. En un ambiente de relajación llamativo para ser un cuerpo tan disciplinado, se suceden bromas y situaciones jocosas, la mayoría protagonizadas por Curro (Miguel Pozanco), un legionario perezoso y bromista. Pronto, sin embargo, una acción de guerra les enfrenta con la muerte. El Grajo y Mauro se conocen y se hacen inseparables cuando el segundo salva al primero de perecer. Hasta ese momento la película traspasaba por los derroteros más convencionales, con escenas bélicas de gran torpeza técnica, quizá producto del desinterés de Orduña por este género; pero desde el encuentro entre El Grajo y Mauro, transcurridos ya 23

---

<sup>481</sup> LUJÁN, Adolfo, «Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español», en *Primer Plano*, Madrid, 19 de julio de 1942, nº 92. En cambio, y de acuerdo con nuestra argumentación, *Porque te vi llorar* quedaba fuera de su relación de películas propagandísticas.

<sup>482</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español en cien películas*, Madrid, Guía del Ocio, 1975, pág. 35.

minutos de película, da la sensación de que comienza la película que de verdad interesaba a Juan de Orduña, en la que se desarrolla una subterránea historia de amor entre El Grajo y Mauro.

Concluida la primera parte con ese encuentro de los protagonistas, la narración abandona el género bélico para adentrarse en una intriga criminal cuya resolución reforzará el vínculo entre los dos hombres. Vínculo que se muestra y verbaliza sin tapujos en la primera escena de esta segunda parte del film. Convaleciente en el hospital, El Grajo confiesa a Mauro lo siguiente: «No tengo a nadie en el mundo, mi única familia los compañeros, y entre ellos tú, mi mejor amigo ya». Ninguna mención a su novia Leda (Pilar Soler), a la que recibe con un simple apretón de manos sin el menor atisbo de cariño. Poco después Mauro se ve involucrado injustamente en un crimen por el que es condenado a muerte. El Grajo descubre, con la ayuda de Leda al verdadero culpable, el judío Isaac (Arturo Marín), con lo que salva a su amigo de la muerte devolviéndole el favor que le hizo en el campo de batalla.

En el tercio final de la película se produce otro giro, el más sorprendente, donde ya directamente entramos en el terreno del melodrama romántico. Mientras la relación con Leda se asemeja a la que tiene con los demás camaradas, participando de las borracheras y bromas legionarias sin la menor señal de erotismo, las expresiones de afecto de El Grajo hacia Mauro aumentan de tono. Cuando Mauro es obligado a licenciarse al ser descubierta su verdadera personalidad por las autoridades, la despedida de los dos amigos es tan emotiva, y El Grajo queda tan abatido, que Curro dice con sorna: «Aquí nos la echamos de muy duros, que luego semos (sic) unas sensitivas». Es una frase llamativa porque, aunque se considere una simple broma, se atreve a dudar de la virilidad de los legionarios y, de paso, sembrar la sospecha sobre el verdadero trasfondo de los sentimientos de El Grajo.

Con la separación de los protagonistas se inicia la parte más disparatada del guión, donde el film se reviste externamente de opereta vienesa. Trascurridos diez años, descubrimos a Mauro incorporado a su verdadero puesto en la vida como Príncipe Oswaldo de Slonia. Mientras, El Grajo deambula por los bajos fondos de ese mismo país imaginario, al que ha acudido, no por casualidad, por ser el único dato que conoce del pasado de Mauro. El destino hace que los dos amigos se reencuentren y El Grajo pueda advertirle de un atentado contra su vida. Reanudan la relación interrumpida, recuerdan el pasado, cantan («Adelante la Legión, porque en ella está el amor, y en el amor la eternidad»), y hablan de las mujeres de antaño. Mauro explica que se fue a la Legión al no poder casarse con una mujer que no era noble, lo que nos confirma su heterosexualidad no puesta entredicho en ningún momento. Sin embargo, la explicación de El Grajo es más ambigua. No volvió a España, donde está Leda, a causa de una mujer anterior. No explica nada más, sólo que es un sinvergüenza. ¿A qué se está refiriendo? ¿A que ha tenido dos relaciones a la vez? ¿A que abandonó a la primera mujer para irse a la Legión? Una ambigüedad calculada que permite varias lecturas, entre ellas la imposibilidad de satisfacer a esas mujeres ante su verdadera inclinación.

A continuación, una invitación por escrito deja clara la fecha en que estamos, el 18 de julio de 1936. La Guerra Civil estalla y El Grajo debe volver a España porque antes que nada es un caballero legionario. Se separan pero pronto vuelven a encontrarse en la Legión. Mauro también se considera legionario y aparece por sorpresa para incorporarse a la lucha. ¿O quizá ha vuelto inconscientemente para reencontrarse con su amado?<sup>483</sup>

---

<sup>483</sup> La renuncia de Mauro a su estatus real también puede leerse como una conminación a las decadentes monarquías para que se entreguen al fascismo



Si bien es cierto que la literalidad de la historia, a pesar de lo dicho, no permite afirmar rotundamente que exista una relación homosexual entre El Grajo y Mauro, es evidente que se respira una atmósfera homo-erótica en todo el film. La insatisfacción que ambos muestran en sus relaciones con las mujeres deja abierta la puerta a la imaginación del espectador más proclive a leer entrelíneas o a buscar dobles sentidos a unas imágenes nada inocentes en su composición. Aunque el doble sentido sea producto de la lectura del espectador, no todas las películas que giran en torno a la camaradería masculina dentro del ejército permiten hacer esta lectura tan claramente como en *¡A mí la legión!* Aunque es un tópico habitual del cine militarista que los personajes pongan el deber a la patria por encima de sus deberes familiares o amorosos<sup>484</sup>, y, por tanto, la exaltación de la hermandad legionaria obligue a estos a renunciar a sus relaciones fuera de la Legión, basta ver *La bandera* (Julien Duvivier, 1935), por citar la mejor película sobre la Legión, para comprobar que ese homo-erotismo no es consustancial a un género casi misógino por necesidad. Tampoco *Truhanes de honor* (Eduardo García Maroto, 1950), escrita también por Jaime García Herranz, se acercaba a estos ambiguos límites, por lo que parece lógico pensar que en *¡A mí la legión!* son producto de la sensibilidad del director. La visión homo-erótica tiene que tener un asidero donde agarrarse, y Orduña los ofrece con claridad, en base a matices de puesta en escena e interpretación que el guión de Luis Lucia nunca habría podido explicitar. La versión que pudimos consultar, fechada un día antes del comienzo de

---

para su salvación, como sugiere Julio Pérez Perucha («Cifesa [11] *¡A mí la legión!*», en Folleto de programación de Filmoteca Española, Madrid, 8-13 de febrero de 1983).

<sup>484</sup> Sirvan de ejemplo las películas italianas *Lo squadrone bianco* (*El escuadrón blanco*, Augusto Genina, 1936), *Aldebarán* (Alessandro Blasetti, 1936), o la alemana *Ritt in die freiheit* (*Los húsares de la muerte*, Karl Hartl, 1937), sólo por mencionar títulos nacidos en regímenes fascistas.

rodaje, lleva encima anotaciones manuscritas con las fechas de rodaje de cada plano, por lo que asumo que fue el utilizado finalmente. Pero la película presenta notables cambios respecto a él, la mayoría producidos para facilitar la marcha del rodaje o simplificar las escenas de acción. Sin embargo, la escena final es retocada ex profeso para potenciar el emocionado reencuentro de los dos amigos. No sólo se incide en la soledad y abatimiento del Grajo desde que se ha reincorporado a la Legión (FIG. 9), llamativo por sí mismo cuando sabemos que se ha presentado voluntario y que la Legión es lo que más le importa; sino que el contacto físico entre los dos amigos al reencontrarse pasa de un escueto «le coge el brazo» del guión a un estrecho abrazo en la película que culmina con un beso en la mejilla bastante prolongado y cercano a la boca, que remite a los *happy end* del cine romántico (FIG. 10) Tal efusividad no se ha visto en el film entre los demás legionarios, ni se ha visto en su relación con su novia Leda, pero entre ellos la unión tiene como consecuencia una apoteosis “orgásmica” de escenas de batalla que concluye con la sobreimpresión de los dos héroes desfilando con la bandera de España plenamente felices de su unión.



FIG. 9



FIG. 10

Esta relación homo-erótica dentro de la vida militar se podía intuir en otra película anterior, *¡Harka!*, donde también Alfredo Mayo y Luis Peña interpretaban a dos oficiales que establecían una camaradería y entrega al ejército que excluía a

las mujeres. Ambientada en África, la aclimatación a la cultura árabe del personaje de Alfredo Mayo, y su vestuario, remitían a un Lawrence de Arabia de cuya homosexualidad ya se sospechaba en aquella época. Su personaje lleva la voz cantante de la relación y padece un ataque de celos cuando su amigo decide volver a España para casarse. Sólo con su muerte, el personaje de Luis Peña toma conciencia de su misión y abandona a su mujer para incorporarse al puesto que ha dejado su amigo. Era un final de connotaciones necrófilas, lejos del optimismo y la vitalidad de *¡A mí la legión!*<sup>485</sup>

Si estas lecturas homo-eróticas fueron percibidas por los espectadores de 1942 es difícil de decir. La homosexualidad era un tema tabú, tolerado en ambientes artísticos como el cinematográfico, pero que era difícil mencionar explícitamente. Sin embargo, entrelíneas podemos descubrir que algunos comentarios se referían al hecho desaprobándolo. El cronista del diario *Pueblo* parece hablar veladamente de ello cuando dice: «Este argumento encierra algunas ingenuidades de procedimiento que desvirtúan en alguna ocasión lo pujante y viril del tono general del film...»<sup>486</sup>. O cuando en el diario *Madrid* se lamenta la «quiebra de la línea amorosa» con la desaparición del personaje de Pilar Soler<sup>487</sup>. Y sobre todo cuando Antonio Mas Guindal parece estar hablando en clave cuando dice, después de quejarse de que el vigor natural del argumento se había desvirtuado «con preocupaciones nimias o con elucubraciones tan totales» que restaban sinceridad, que la película trataba «un tema breve, emotivo, respondiendo a un afán heroico y con matices que recuerdan algunas

---

<sup>485</sup> Véase un análisis sobre *¡Harka!* que incluye interesantes consideraciones sobre fascismo, homofobia y homosexualidad en ANDREU, Albert, «El héroe amado: Criptohomosexualidad en el cine fascista español», en *Orientaciones, revista de homosexualidades*, Madrid, primer semestre 2002, nº 3.

<sup>486</sup> *Pueblo*, Madrid, 13 de mayo de 1942.

<sup>487</sup> *Madrid*, Madrid, 14 de mayo de 1942.

disquisiciones de Lawrence»<sup>488</sup>. Precisamente T.E. Lawrence, del que acabamos de hablar como referencia icónica en *¡Harka!* ¿A qué matices o disquisiciones del famoso aventurero inglés se refería de modo tan críptico? Si acudimos a su obra más famosa, *Los siete pilares de la sabiduría*, nos encontramos con una disquisición sobre la convivencia militar que quizás fuera una de las que mencionaba Mas Guindal:

«Los hombre eran jóvenes y robustos; y su cálida carne y sangre inconscientemente clamaban por sus fueros y atormentaban sus vientres con extraños deseos. Nuestras privaciones y peligros atizaban aún más este calor viril, en medio de un clima tan torturante como pueda imaginarse. No disponíamos de lugares cerrados donde aislarnos, ni de espesas ropas con que esconder nuestra naturaleza. El varón en todos los sentidos convivía cándidamente con el varón.

»El árabe era por naturaleza continente; y el uso universal del matrimonio había abolido casi por completo las relaciones irregulares en el interior de sus tribus. Las mujeres públicas de los escasos asentamientos con que nos tropezábamos en nuestras correrías apenas hubieran bastado a contentar a todo nuestro grupo, ni aun cuando sus carnes pintadas de almagre hubieran sido del gusto de hombres sanos y enteros. Horrorizados por tan sórdido comercio, nuestros jóvenes empezaron a satisfacer entre sí sus escasas necesidades, haciendo uso de sus propios y limpios cuerpos, frío recurso este que, por comparación, parecía asexual y hasta

---

<sup>488</sup> *Primer Plano*, Madrid, 17 de mayo de 1942, nº 83.

puro. Posteriormente, algunos comenzaron a justificar tan estéril relación, y juraban que los amigos que compartían en la acogedora arena el estremecimiento que el íntimo y cálido entrelazo de los miembros provoca, hallaban oscuramente oculto en ello un correlato sensual de la pasión mental que soldaba nuestras almas y espíritus en un solo y llameante esfuerzo»<sup>489</sup>.

Aparte de este posible guiño dirigido a lectores “entendidos”, Mas Guindal consideraba que esta película no le iba a Orduña porque era «un realizador de matices, de sugerencias, no de perfiles», que tendía «a la derivación poética y al juego de la sensibilidad». Calificativo este, el de director de la sensibilidad, que ya se estaba convirtiendo en un lugar común a la hora de hablar de Orduña, probablemente como eufemismo de su condición homosexual, y que acabará utilizándose como slogan publicitario de sus películas.

Como estamos en el terreno de la sugerencia y los sobreentendidos se comprende que la película pasara sin problemas la censura, ciega a tales matices, aunque sólo consiguió ser clasificada en 2ª categoría a efectos de conseguir licencias de importación de películas extranjeras. A la censura le interesó más fijar la atención, al igual que la mayoría de las críticas de la prensa cinematográfica, en la, según ellos, fidedigna representación que se hacía de la vida legionaria, aunque la realidad es que *¡A mí la legión!* era una idealización de esa vida que distaba mucho de la verdad.

Como film de propaganda que es en parte, con matices antisemitas y antimarxistas, representados respectivamente por un asesino judío y unos terroristas de aspecto comunista, *¡A mí*

---

<sup>489</sup> LAWRENCE, T. E., *Los siete pilares de la sabiduría*, Madrid, Ediciones B, 1998, pág. 35.

*la legión!* presenta una vida legionaria ejemplar pese al dudoso origen social, incluso criminal, de sus integrantes. Se muestra con todos los honores el heroísmo masoquista del legionario; sin embargo, la disciplina del cuartel aparece muy relajada, con unos oficiales francamente amables que no recurren a los castigos físicos que eran habituales en la realidad. Pero es que en esta Legión ideal no parecen necesarios tales métodos, pues la máxima infracción de los reclutas consiste en algún exceso etílico, comprensible de todos modos para la superioridad. El film francés *La bandera* resultaba más auténtico a la hora de reflejar el lado turbio de la Legión. Como *¡A mí la legión!*, había sido rodado en el cuartel de Dar Riffien gracias al permiso del mismísimo Francisco Franco, ex legionario y jefe del ejército de África en aquel momento<sup>490</sup>. Pese a su realismo y a ser un film extranjero se consideraba que había reflejado bien el espíritu de la Legión española, razón por la cual se reestrenó acabada la Guerra Civil. Según Ángel Zúñiga, «siempre será penoso comprobar cómo algunos extranjeros han sabido calar más hondo, pero mucho más hondo que nosotros en algunos temas nuestros, como le sucedió a Julien Duvivier con *La bandera* al exaltar el espíritu de la Legión»<sup>491</sup>. *¡A mí la legión!* no lograría igualar ese reconocimiento. Orduña no había conseguido que la mística legionaria tuviera una expresión cinematográfica tan lograda como en el film de Duvivier. Sin embargo hay una escena donde el culto a la muerte, consustancial a esa mística<sup>492</sup>, y tan presente en los himnos legionarios, se presenta con

---

<sup>490</sup> Para todo lo referente a la historia de la legión sigo a RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis, *¡A mí la legión! De Millán Astray a las misiones de paz*, Barcelona, Planeta, 2005.

<sup>491</sup> ZÚÑIGA, Ángel, «Tony Román o la creación», en *Cámara*, mayo de 1942, nº 8.

<sup>492</sup> No hay que olvidar que la Legión fue creada literalmente para poner los muertos en la guerra de África, ante el rechazo social que suponía esa constante sangría entre los soldados de reemplazo.

efectivo lirismo. Es la escena de la muerte de un joven legionario (Fred Galiana) en brazos de Alfredo Mayo. Con la ayuda de una fotografía de Alfredo Fraile muy contrastada, jugando con las sombras sobre los rostros, y la tenue adaptación musical de *El novio de la muerte* que realiza Juan Quintero, Orduña dispone a los personajes como si fuera una representación de *La piedad*, referencia iconográfica que legitima espiritualmente el sacrificio del soldado, al mismo tiempo que permite, otra vez, una lectura sexualmente ambivalente al asumir Alfredo Mayo el rol de madre en esa iconografía (FIG. 11)<sup>493</sup>.



FIG. 11

Las críticas volvieron a ser divergentes respecto a la labor de Orduña. Se disculpaban los fallos, achacados a un guión excesivo y tendente al folletín, por la intención patriótica del film. Así, Miguel Rodeñas, decía que «si no está absolutamente lograda, tiene los alicientes necesarios para

---

<sup>493</sup> MIRA, Alberto, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial Egales, 2004, pág. 337.

contemplantela con emoción y fervor patriótico»<sup>494</sup>. También Luis Gómez Mesa iba por ese camino al decir que «su argumento (...) revela un buen propósito, pero no sigue la clara y recta línea de las creaciones pujantes y firmes, sino que se desvía y pierde en los intrincados y en rigor intrascendentes sucedidos de un folletín mundano»<sup>495</sup>.

Pero lo más destacable es la cierta unanimidad en apreciar que el tema del film era inadecuado a la sensibilidad de Orduña. Así lo veía el crítico de *Madrid*:

«Gusta este joven director, culto y sensible, de los temas vigorosos; pero creemos que es en la delicadeza poética, en el toque lírico y sentimental, donde encuentra sus mejores acentos. En lo espectacular, en el ambiente de lujo y de fasto también halla la exacta medida de su temperamento. Pero hemos de reconocer que la escena de la defensa heroica, grandiosamente patética dentro de su sencillez, está conseguida con tintes y matices de auténtica pintura dramática, que demuestran la firme voluntad y el poder asimilativo de Juan de Orduña para imponerse a su propio sentimiento de esteta refinado, tan magníficamente exhibido en su *Suite granadina*, de feliz memoria».<sup>496</sup>

También Jesús Bendaña en *Radiocinema*:

«Juan de Orduña es un director que conoce bien los matices de la sensibilidad. (...) Es poeta por sentimiento y gusta de cultivar ese ambiente que le es propicio. Por esto, al acometer con decisión un

---

<sup>494</sup> *ABC*, Madrid, 13 de mayo de 1942.

<sup>495</sup> *Ya*, Madrid, 13 de mayo de 1942.

<sup>496</sup> *Madrid*, Madrid, 14 de mayo de 1942.



tema de perfiles escuetos, de trazos duros, no puede evitar, aunque lo amortigüe su habilidad, el choque que se produce entre el tema y el temperamento».

A pesar de esa inadecuación a su temperamento, la película constituyó un triunfo muy notable al permanecer seis semanas en el cine Avenida donde se estrenó. Con la seguridad que le dio este éxito Orduña pudo volver al terreno del melodrama con un proyecto que había empezado a desarrollar al mismo tiempo que *Porque te vi llorar*, y que estaba basado en una obra del mismo autor, Jaime de Salas.

### **7.2.3. El frente de los suspiros (1942)**

Juan de Orduña había escrito en solitario el guión de *El frente de los suspiros* a finales de 1941, antes de rodar *Porque te vi llorar*, con la intención de rodarla inmediatamente después de esta, en febrero de 1942. Sin embargo, como hemos visto, se aplazó para realizar antes *¡A mí la legión!* El guión se basaba en una novela de Jaime de Salas publicada en 1939<sup>497</sup>, en la que retrataba la vida en Sevilla durante la guerra y donde sus traumáticas experiencias volvían a aparecer reflejadas en algunos personajes secundarios. Orduña, más interesado en la sustancia melodramática de la obra que en su retórica belicista, eliminó en su guión las tramas secundarias que hacían referencia más directa a la Guerra Civil.

El guión fue aprobado por la censura el 11 de mayo de 1942 con algunas tachaduras en los diálogos de menor importancia. Se debían a la minuciosidad de los censores, que no podían permitir nimiedades como una velada alusión al acto

---

<sup>497</sup> SALAS MERLÉS, Jaime de, *El frente de los suspiros*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

sexual, una referencia al enchufismo reinante en las instituciones, o aludir al propio Caudillo en una broma tan inocente como esta: «Me vais a tener que nombrar Generalísima de ese frente». Sin duda, el sentido del humor no era la mejor virtud de estos censores.

Sin embargo, Orduña hizo una revisión del guión más en profundidad antes de comenzar el rodaje el 22 de junio de 1942 en los estudios Roptence. Decidió aligerarlo de escenas que resultaban insustanciales para el desarrollo de la trama principal. De ese modo eliminó a dos personajes directamente implicados en la lucha: Carlos Borcas, un evadido de la zona roja, y Jorge Muniesa, un soldado amadrinado por la protagonista. Estas dos supresiones centraban la acción definitivamente en la retaguardia sevillana y dejaba los combates fuera de campo. Lo mismo hizo con las celebraciones por la toma de Teruel y con el bombardeo del hospital, hechos que se mencionan en el guión pero nunca se ven, como si la guerra no pudiera ser representada por pudor, o quizá por falta de medios, y sólo pudiéramos percibirla mediante los efectos que produce en los frentes de la retaguardia, «el de los civiles que trabajan, y el de las mujeres que suspiran», en palabras de unos de los personajes.

El retraso en el plan de rodaje previsto les obligó a salir del estudio el 25 de julio sin haber concluido los trabajos, ya que estaba contratado el plató por Exclusivas Diana para rodar *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942). Para acabar el film se tuvieron que trasladar a los estudios Ballesteros, lo que provocó el retraso de *Un caballero famoso* (José Buchs, 1942), la película que Cifesa tenía previsto rodar en ese estudio<sup>498</sup>, y a su vez este retraso provocó que Carlota Bilbao se incorporara tarde al rodaje en Barcelona de *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942).

---

<sup>498</sup> *Banda sonora*, 2 de agosto de 1942, nº 5, suplemento de *Primer Plano*, nº 94.

Tales desbarajustes no se repetirán más en la carrera de Orduña porque desde su plena incorporación a Cifesa en la siguiente película adquirirá fama de cumplir milimétricamente los planes de rodaje, incluso de adelantarse a ellos. En cuanto a *El frente de los suspiros*, sólo pudo concluir el rodaje el 10 de septiembre, casi cuatro meses después de comenzar, con los exteriores en Sevilla. La primera copia se tiró el 14 de noviembre, y pasó censura sin ningún problema ese mismo mes.

Como dijimos, la película transcurre en plena Guerra Civil, en concreto en febrero de 1937, en una Sevilla ajena a cualquier represión, que sigue su apacible y alegre vida sólo ligeramente perturbada por la presencia de refugiados de la zona republicana, que incluso se permiten bromear con su situación. «Nos pintamos como coches para no parecer cadáveres», dice con frivolidad una de las mujeres refugiadas. Pero esa vida apacible en apariencia contrasta con la tristeza interior de los protagonistas del relato debido a sus propias heridas morales, germen del melodrama que interesa a Orduña por encima del conflicto bélico en que se contextualiza<sup>499</sup>.

En esa ciudad ejerce el juez gallego Servando Ortigueira (Fernando Fernández de Córdoba), cuya afán novelero le lleva a intentar descubrir la verdadera causa de la muerte de María de los Reyes Bargas, cuyo sumario determinó en 1920 que se había suicidado. Las casualidades increíbles (el juez entra por accidente en casa de la familia de María de los Reyes el mismo día que descubre el sumario), las deducciones asombrosas (un forense determina que el corazón de la difunta sufrió de miedo), y el talante entrometido del juez, conducen poco a poco al espectador hacia la resolución del misterio que mantiene a la

---

<sup>499</sup> No creo que estuviera en el ánimo de Orduña reflejar el turbio clima moral en que se apoyaban los sublevados aunque la película pueda transmitir esa impresión, como apunta Julio Pérez Perucha («Cifesa [13] *El frente de los suspiros*», en Folleto de programación de Filmoteca Española, Madrid, 22-27 de febrero de 1983),

casa de los Cañaverall en un abatimiento perpetuo. La atmósfera de dicha casa sigue contaminada por la tragedia de la difunta, presente, sin embargo, gracias al cuadro *La dama de los galgos*<sup>500</sup>. Orduña, como en *Porque te vi llorar*, trata el espacio de la casa señorial como metáfora de la situación de sus habitantes. Las sombras de las verjas se proyectan insistentes sobre las paredes y los personajes, incluso sobre el cuadro de la desaparecida, para simbolizar la prisión emotiva en que se encuentran (FIG. 12). Sólo cuando el film concluya con la resolución del conflicto y la casa tome un nuevo aspecto, alegre y luminoso, un movimiento de cámara descendente elevará a modo de telón la verja que encierra a la casa (FIG. 13). Es uno de los pocos ejemplos metonímicos de este film, menos elaborado que *Porque te vi llorar* en ese sentido.



FIG. 12



FIG. 13

Volviendo al juez Servando, sus pesquisas descubren que María de los Reyes murió de sufrimiento al haberse casado con Ricardo Cañaverall (Manuel Arbó), 23 años mayor que ella, por imposición de sus padres a pesar de estar enamorada del más informal y jaranero Pablo (Alfredo Mayo), primo de Ricardo. Cuando Pablo reaparece en Sevilla, los celos de

---

<sup>500</sup> Fue pintado por el retratista Julio Moisés y colgó en casa de Vicente Casanova después de realizarse la película.

Ricardo resurgen retrospectivamente por temor al influjo que pueda tener su primo sobre su hija María (Pastora Peña). En ese recelo se entrevé la sospecha innombrada de que Pablo es el verdadero padre de María y, por tanto, que la relación entre Pablo y ella sería incestuosa. Pablo despeja cualquier duda sobre ese particular al juez, pero eso no evita el incesto que se produce de todos modos en la conclusión del film, cuando la relación amorosa entre tío y sobrina se confirme y, sorprendentemente, no produzca ningún escándalo entre los demás personajes.

Aunque Orduña aligeró la novela de situaciones, personajes y tramas secundarias, el film se resiente todavía del engarce inadecuado de dos subtramas que sobreviven a ese desbrozo. Una de ellas se refiere al comportamiento díscolo de Ricardito (Fred Galiana), el hijo menor de Ricardo y la difunta María, empeñado en alistarse en la marina pese a la oposición paterna. Como si fuera el joven legionario que el mismo actor interpretara en *¡A mí la legión!*, otra vez la pulsión de muerte aparece reflejada en su rostro, con unos ojos resaltados por la iluminación de Enrique Guerner, mientras dice: «¡Qué bonitas son aquellas esquelas que dicen: “Murió por Dios y por España a bordo del crucero Baleares a los 17 años de edad”». Al final, tras escaparse a la Legión precisamente, el padre accederá a sus deseos sin que sepamos el motivo de su cambio de opinión.

La otra subtrama se refiere a la gitana Angustias (Antoñita Colomé), contrapunto saleroso y popular frente a la sosería de la aristocrática María. El juez la enamora con versos en una escena que recuerda a los cortometrajes poéticos. La cámara se acerca lentamente a la verja de la ventana mientras los versos del juez se van apagando poco a poco. Una copla toma el testigo de esos versos y la cámara traspasa la verja para salir a un campo que amanece, como si la lírica pudiera liberar a los personajes de la metonímica prisión que es su vida. Cuando la cámara retrocede y vuelve al interior se ha producido la

elipsis, ha amanecido y Servando y Angustias se han enamorado. Luego ella se desengaña cuando descubre que no es un poeta y tiene una novia en Galicia, se separa de él en una conversación que transcurre frente a una estatua de Gustavo Adolfo Bécquer, y decide alistarse en la Cruz Roja. Cuando más tarde Servando la encuentre por casualidad, el destino en forma de bombardeo en el hospital segará la vida de Angustias, y un movimiento de cámara establecerá un paralelismo entre ella y la Virgen de la Macarena.

Como vemos, la película acumula acontecimientos sin una clara lógica narrativa. Sin llegar a las descalificaciones de Fanés, que considera que el film «se perdía en una confusión de géneros y temas cuyo destino final nadie parecía conocer, y el que menos Orduña, que demostraba en este film poseer una de las mentes más negadas del mundo para la narración cinematográfica», es cierto que *El frente de los suspiros* no tiene prejuicios a la hora de girar 180° en varias ocasiones. En realidad la película responde al esquema propio del folletín, del que la novela es deudora, donde la lógica no importa tanto como la sucesión de acontecimientos susceptibles de provocar la emoción del espectador sensible. De este modo, el film presenta elementos de intriga criminal, de película folklórica y de drama bélico, sazonado con toques de comedia, y siempre bajo la observancia de la moral cristiana, pese al incesto final. En ese sentido es significativa la escena de la procesión, cuando María y Pablo observan el paso del Cristo desde el balcón y Orduña coloca la cámara desde el punto de vista del propio Jesucristo, de modo que este observa a los personajes desde el travelling lateral que reproduce el movimiento del paso (FIG. 14). Desde ese punto de vista Orduña centra su interés en el proceso de redención de Pablo, cuyo trayecto prefigura el de tantos otros personajes de su filmografía en los que la religión les salva de la perdición moral. Pablo, inspirado por la visión de Jesucristo (FIG. 15), se inculpa de un robo para evitar las

sospechas sobre Ricardito, y acepta un trabajo en el campo para comenzar a rehacer su vida. El premio de su esfuerzo será su unión con María, vivo retrato de su madre, en una resolución de aires hitchcockianos. La atmósfera de la casa recuerda precisamente a *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), película que Orduña reconocía como una de las mejores del año, y que quizá había visto aunque no se hubiera estrenado en España cuando rodaba *El frente de los suspiros*.



FIG. 14



FIG. 15

Entre tal acumulación de conflictos la resolución de la trama criminal se produce de manera inesperada con la confesión de la criada, secretamente enamorada de Ricardo desde joven y, por eso, incapaz de soportar su matrimonio debido a las esperanzas que se había hecho de ser su esposa a pesar de su baja condición. Este es el motivo de que avivara los celos de Ricardo y finalmente asesinara a su mujer. Ahora lo confiesa al ver tan abatido a Ricardo, y este perdona el crimen porque la confesión es la prueba de que su esposa era inocente desde el principio. Si esta resolución se encuentra en los límites de lo verosímil, sorprende más que la película deje sin resolver el destino de la asesina, como si el confuso guión de Orduña se desprecupara de detalles como ese para centrarse en menesteres de mayor calado melodramático. Quizás las críticas que recibió como guionista le llevaran en el futuro a no volver a firmar ningún guión en solitario y a dejar este aspecto en manos

más dotadas que él, limitándose a la confección del guión técnico como corresponde a la labor directiva.

Con esta mezcla de ingredientes era difícil que la película pudiera gustar a toda la crítica. José de la Cueva, muy duro con las incongruencias y las casualidades del argumento, decía lo siguiente: «la atención del espectador se desorienta al pasar de uno a otro ambiente, obligado por la mezcla de asuntos que no guardan relación alguna entre sí. (...) es muy difícil, casi imposible, abarcar tanto y darle una trabazón natural»<sup>501</sup>. Los críticos que denostaron la película eran conscientes del origen folletinesco de la novela, pero eso no redimió a Orduña. Según Miguel Rodeñas, «el Sr. Orduña se pierde como director en un laberinto de concesiones fáciles, de situaciones melodramáticas y lacrimógenas, que por lo casuales y falsas retrotraen esta película casi a los lejanos tiempos de sus primeros balbuceos»<sup>502</sup>. En el mismo sentido, Luis Gómez Mesa, consideraba que Orduña, «entusiasta (...) de las tramas folletinescas, hace una clase de cine inseguro, con reminiscencias de estilos ya pasados y sin esos destellos y esas claridades que definen un temperamento firme y pujante». No sólo eso, también consideraba irrespetuoso utilizar «nuestra gloriosa guerra de salvación» y la Semana Santa para un argumento tan falso<sup>503</sup>.

Sin embargo, los críticos que prefirieron centrar su visión en los elementos de intriga por encima de los melodramáticos salieron más satisfechos. Así fue en el caso de los diarios *Madrid*, *Arriba* y *Pueblo*. El último de ellos incluso salvaba el exceso de tipismo que otros veían:

---

<sup>501</sup> *Informaciones*, Madrid, 6 de febrero de 1943.

<sup>502</sup> *ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1943.

<sup>503</sup> *Ya*, Madrid, 5 de febrero de 1943.



«Una realización hecha con cuidado, con buen sentido de cine, con preocupación de arte, y sobre todo, salvando todos los peligros de un tema que invitaba y facilitaba el desliz. Estos peligros –el cortijo, la mocita andaluza, el toreo campero, la Semana Santa y la copla andaluza– los ha soslayado Orduña al tocarlos ligeramente, al apuntarlo sólo, dejándolos en el verdadero puesto que les corresponde, como fondo ambiental difuminado»<sup>504</sup>.

Uno de los mayores defensores de la película, Antonio Mas Guindal, también encontraba alguna dificultad en el tratamiento escénico de Andalucía:

«El valor de la cinta radica en la expresión realizadora de Juan de Orduña, que en esta película se define ya, más netamente, con un estilo propio. El movimiento de los personajes –visión directiva–, incorporación en el montaje de planos sugeridores de los estados anímicos y hasta su deseo de encontrar una modalidad en la Andalucía pintada, pese al pie forzado de sus momentos, le acreditan como director de criterio y de ambiciones nada vulgares»<sup>505</sup>.

Para lo que a unos parecía haber sido tocado ligeramente, para otros lo había sido en exceso. En esa contradicción late la diferente perspectiva que se tenía de la “españolada”, del uso del costumbrismo y el folklore en nuestro cine. Para el falangismo, representado en este caso por

---

<sup>504</sup> *Pueblo*, Madrid, 5 de febrero de 1943.

<sup>505</sup> *Primer Plano*, Madrid, 14 de febrero de 1943, nº 122.

la crítica de Augusto Ysern en la revista *Juventud*, la película no tenía perdón:

«El film adolece –¡cómo no!– de un exceso de música y de cante. Por lo visto, la circunstancia de que la acción se desarrolle en Sevilla es motivo suficiente para que tengamos que soportar un repertorio “guitarrístico-coplero” insoportable. ¡Vengan bailarinas con volantes! ¡Vengan surtidores con macetas! ¡Vengan “jipíos!”... Está demostrado que el folklore es un recurso para los directores de pocos recursos. (...)

»La película abunda en ceceos meridionales, “graciosos” de idéntica latitud, seguidillas gimoteantes, señoritos, jacas, toros, claveles, “¡ojús!”, albahaca, guitarras, Joselitos...

Una película “muy española”»<sup>506</sup>.

Críticas como esta no gustaron a Orduña como refleja Fernández Barreira en su conversación con el director:

«Lo único que le ha molestado es que en *El frente de los suspiros* se la haya tachado de topicista, de haber insistido en los tópicos de una Andalucía de pandereta. Y me recuerda cómo están resueltos aquellos momentos de esta película en que más peligro había: las dos procesiones, reflejadas en breves planos...»<sup>507</sup>.

Cuando en el futuro Orduña tenga la oportunidad de volver a elegir sus argumentos, no dudará en profundizar por

---

<sup>506</sup> *Juventud*, Madrid, 11 de febrero de 1943, n° 43.

<sup>507</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Art. cit.* (1943).

ese camino folklórico, sordo a las críticas, en un intento de legitimarlo culturalmente, como veremos al hablar de las películas que realizó con Juanita Reina. Antoñita Colomé, cuya interpretación fue de lo mejor valorado por la crítica hasta eclipsar a la protagonista Pastora Peña, prefigura a la Lola machadiana que Orduña presentará en 1947 como culminación de ese proceso. Pero al contrario que con Juanita Reina y las demás actrices de su carrera, a las que dirigía hasta en el menor detalle gestual, Orduña simplemente dejó a la actriz sevillana ser como era, según contaba la propia Colomé:

«Cuando me llamó Juanito, me dijo: ¡Mira, Antonia! Como tú eres de Triana no te voy a decir cómo tienes que hacer de una muchacha trianera. Yo te estoy mirando y si veo que te pasas en algo te lo digo. Pero nada, él no me dijo ni una sola cosa, y trabajamos excelentemente bien. (...) Juan de Orduña me dio mucha libertad. En casi todas las películas tenía que hablar en castellano, con lo andaluza que yo era y que soy, pero ésta, por suerte, la hice en andaluz»<sup>508</sup>.

La relación entre Orduña y Jaime de Salas pudo fructificar en una tercera película titulada *Princesa Taokun*, para la que en noviembre de 1942 ya se había logrado un crédito sindical de 210.000 pesetas y la aprobación del guión por parte de la censura. Estaba escrito por Jaime de Salas directamente para la pantalla y contaba una historia de amor interracial en la Guinea española, entre el hijo de unos colonos acomodados y la hija huérfana de un reyezuelo indígena acogida por sus padres. La oposición paterna primero, una extraña enfermedad

---

<sup>508</sup> OLID, Miguel, *Antoñita Colomé. Recuerdos de una vida*, Granada, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1998, pág. 74.

después, y una tormenta tropical por último, eran los obstáculos que lograban salvar antes de unirse para siempre y tomar rumbo hacia España.

La producción corría a cargo del propio Jaime de Salas a través de su empresa Exclusivas Cinematográficas Atlántico, y contaban con Alfredo Mayo y Amparo Rivelles como protagonistas, pero la situación irregular de la empresa, dada de baja en los ficheros de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía por incumplir los requisitos de Hacienda, parece ser la causa de que no se comenzara el rodaje previsto para diciembre de 1942 con 1.085.000 pesetas de presupuesto.

Con este proyecto frustrado Orduña dejaba atrás su primera etapa melodramática y decidía incorporarse plenamente a la maquinaria de Cifesa para realizar una serie de comedias que teóricamente tenían mayores posibilidades comerciales.

### 7.3. Comedias dentro y fuera de Cifesa

Orduña reconocía parte de razón en las críticas vertidas sobre su película *El frente de los suspiros* relativas al «exceso de influencias, la preocupación por la metáfora en imágenes (...), el seguir una técnica que se haya superado ya». Él quería hacer «un gran cine lírico, de rica plasticidad, de pura metáfora...», pero se daba cuenta de que ese cine estaba «reñido con las corrientes más actuales»<sup>509</sup>. En consecuencia, aceptó dirigir las comedias que Cifesa le ofreció y renunciar a un proyecto sobre la vida de Gustavo Adolfo Bécquer que venía arrastrando desde 1940. Hubiera sido la culminación de su proyecto lírico-cinematográfico, para el que contaba con la participación de los

---

<sup>509</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, *Art. cit.* (1943).

mismos actores de sus cortometrajes poéticos, Luis Peña y Maruchi Fresno, pero el guión escrito con Felipe Lluch y Santiago de la Escalera, aprobado por la censura en abril de 1942, se aparcó sin que sepamos la causa exacta y sin que nunca más pudiera ver la luz<sup>510</sup>. Su camino se desvió hacia un género con más posibilidades comerciales a priori, menos interesante artísticamente para él, pero que afrontaría como una obligación profesional que le permitiría lograr mayor seguridad en su oficio:

«Si yo he realizado ese tipo de cine es porque me obligan. No siempre tengo libertad para elegir los asuntos que he de dirigir. En ese caso, sólo puedo tratarlos con mi mayor entusiasmo, mi vocación y mi experiencia. Procuró que la película sea lo más digna posible, aunque su tema argumental no responda íntegramente a mi temperamento»<sup>511</sup>.

Aunque las comedias no fueran su principal preferencia artística tampoco las despreciaba como espectador. En ese mismo año de 1943, Orduña destacaba entre las mejores películas de la temporada dos comedias de Ernst Lubitsch, *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938), y *Angel* (1937), y proclamaba al director alemán como su preferido<sup>512</sup>. Ya en 1927 se había fijado en *La locura del Charlestón* (*So This Is Paris*, 1926) de Lubitsch para realizar *Una aventura de cine*, y ahora volvía a inspirarse en el maestro berlinés para afrontar

---

<sup>510</sup> Hubo otros guiones sobre la vida de Gustavo Adolfo Bécquer en esta década, pero sólo Manuel Mur Oti lograría llevar a cabo el suyo con el título de *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948).

<sup>511</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, «Misión blanca. Un tema netamente español», en *Primer Plano*, Madrid 10 de marzo de 1946, nº 282.

<sup>512</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Art. cit.* (1943).

sus comedias, como él mismo Orduña reconocería tiempo después:

«Intenté la comedia al estilo Lubitsch, que era lo que estaba de moda en aquellos momentos, una especie de alta comedia al estilo americano, y con las que conseguí algunos éxitos, pero no tan importantes como los que iban a llegar años más tarde»<sup>513</sup>.

Las comedias sofisticadas de Lubitsch y las más alocadas *screwball comedys*, a las que Lubitsch también aportó algún título destacado como la mencionada *La octava mujer de Barba Azul*<sup>514</sup>, estaban de moda porque llegaban a las pantallas españolas más que antes debido a la postergación que los films italianos y alemanes comenzaban a sufrir ante la probable derrota de ambos países en la Segunda Guerra Mundial. Como en tantas otras cosas España iba con retraso y sólo pudo recibir la influencia de estas comedias cuando en Estados Unidos el género comenzaba a declinar. Influencia que, por otro lado, como veremos al analizar las comedias de Orduña, dio pobres frutos debido a que las circunstancias de producción y censura hacían poco menos que imposible que nuestras imitaciones pudieran equipararse a los films de Lubitsch o los otros cineastas que trabajaban en Estados Unidos. Por un lado, Cifesa no tenía los medios suficientes, aunque fueran grandes para el ámbito español, ni los técnicos estaban tan bien preparados como para igualar la precisión técnica del cine de Hollywood, en un género donde el movimiento fluido de la cámara y el

---

<sup>513</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 293.

<sup>514</sup> Sobre las distinción entre estas dos vertientes principales de la comedia norteamericana en esta época véase WEINBERG, Herman G., *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen, 1973; y ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

montaje más preciso eran fundamentales. Por otro lado, la censura española impedía con mayor ahínco que la censura hollywoodiense el acercamiento a temas de índole sexual consustanciales a la *screwball comedy*. Aunque este gran subgénero de la comedia romántica ha sido calificado por Andrew Sarris como «sex comedy without sex»<sup>515</sup>, lo cierto es que abundaban en él los sobrentendidos de cariz sexual. En el contexto censor español Orduña lo tenía más difícil para acercarse a ese sutil terreno, si bien no dejaría de intentarlo en alguna ocasión, como veremos.

Las comedias de Orduña quizás encuentren mayor similitud con las comedias italianas de «teléfonos blancos» que habían llegado a España desde los años de la Guerra Civil<sup>516</sup>. También heredadas de las comedias románticas norteamericanas pero nacidas en un contexto político-social similar al español –el estado fascista de Mussolini–, el objetivo de esas comedias era precisamente evadir al espectador de esa realidad social al mismo tiempo que intentaban transmitir al público una visión de la sociedad y la familia acorde con lo preconizado por el Estado<sup>517</sup>. A falta de un estudio comparativo entre las comedias de ambos países, sólo podemos hacer suposiciones sobre sus concomitancias en base a las escasas

---

<sup>515</sup> SARRIS, Andrew, *You Ain't Heard Nothing Yet*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (citado por ECHART, Pablo, *Op. cit.*, pág. 83).

<sup>516</sup> Sobre su recepción en el bando sublevado véase CLAVER ESTEBAN, José María, *La pantalla nacional: el cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*, Madrid, Quiasmo, 2010).

<sup>517</sup> Como explicación de esta singular denominación nos sirven las palabras de Ugo Pirro: «Precisamente porque los teléfonos eran negros, incluso en los salones *decó*, el teléfono blanco de las comedias cinematográficas terminó por ser el emblema de un cine que de real no tenía nada. Más bien que no debía tener nada por orden de la Dirección General de Cinematografía. La introducción en la escenografía fascista de ese objeto que el color blanco hacía irreal y raro, se debía a la admiración secreta, pero difundidísima, que todos tenían por el cine americano» (PIRRO, Ugo, *Celuloide*, Madrid, Libertarias, 1990, pág. 30).

películas que pudimos localizar y a las descripciones de los historiadores italianos. Como dice Francisco Llinás al analizar las comedias de Orduña en Cifesa<sup>518</sup>, del cine de «teléfonos blancos» se habla muchas veces de oídas. Él mismo pone de ejemplo a un Mario Camerini que no es una referencia útil para valorar globalmente esos films, en tanto que sus comedias trascienden el género por su excepcionalidad cualitativa y temática<sup>519</sup>. Sus más conocidos films, *Il signor Max* (1937) o *I grandi magazzini* (1939), se centraban en las peripecias de una clase trabajadora con aspiraciones pequeño burguesas que traslucían una preocupación social suavizada por el tono amable de sus argumentos, por lo que nunca podrían compararse con unas comedias de Orduña totalmente alejadas de esos presupuestos. No es en este autor destacado donde habría que buscar los paralelismos, si los hubiere, sino en una extensa y menos ambiciosa producción media donde surgieron, salvo excepciones, films sin inquietudes sociales, con narraciones centradas exclusivamente en peripecias sentimentales, y protagonizadas por personajes aristocráticos o que aspiraban a esa posición siguiendo el esquema de relatos populares como *La Cenicienta*.

Esas características acercarían las comedias de Orduña al cine italiano más conservador y lo alejarían de las comedias de contenido satírico-social que en España surgieron en la inmediata postguerra. Si las comedias de Rafael Gil -*El hombre que se quiso matar* (1941), *Huella de luz* (1942)-, o José Luis Sáenz de Heredia -*¡A mí no me mire usted!* (1941), *El destino se disculpa* (1945)-, por hablar de dos directores considerados muy afines al régimen franquista, presentaban un tono humano y unos

---

<sup>518</sup> LLINÁS, Francisco, *Art. cit.* (diciembre 1989 - febrero 1990).

<sup>519</sup> Brunetta habla de las comedias de Camerini como obras singulares antes de entrar a analizar las comedias de «teléfonos blancos» (BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pág. 487-497).



ambientes modestos que dejaban entrever cierto malestar social, las comedias de Orduña se situaban en un nivel muy distinto, en un mundo ideal al que no se permite entrar nada que perturbe la insustancialidad de sus narraciones. Mientras Gil o Heredia buscan su inspiración en Fernández Flórez y sus guiones tenían una raíz sainetesca que les daban un toque costumbrista y popular; Orduña se decantaba por la comedia burguesa o la novela rosa, que podían parecer progresistas en cuanto al rol social de la mujer, pero en realidad respondían a un fondo conservador acorde con la política de Cifesa<sup>520</sup>. Las películas de Orduña en poco se diferencian de la producción global de la empresa y se ajustan a los caracteres que ha desglosado Félix Fanés: películas de amor sin pasión donde el ascenso social se logra a través del matrimonio, personajes de la alta burguesía o la aristocracia aislados de lo que pueda suceder fuera de su clase social, y constante recurso a los equívocos de personalidad para lograr el citado ascenso social<sup>521</sup>.

La influencia norteamericana se circunscribió a cierta apariencia moderna y desenfadada, a intentar un ritmo cinematográfico similar; pero los argumentos se basaban en comedias autóctonas que encajaban mal en esos modelos foráneos. La tradición proveniente del teatro español resultará decisiva a la hora de configurar la forma final que adquirieron las películas de Orduña, preocupado por encontrar una vía propia distinta al admirado cine norteamericano, aunque se inspirara formalmente en él:

---

<sup>520</sup> Orduña se acercará a la comedia de raíz popular bastante tiempo después al adaptar *El padre pitillo* (1954), de Carlos Arniches, cuando la influencia del neorrealismo italiano le llevó a ese camino momentánea y superficialmente, como veremos.

<sup>521</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 123-130. Veáse también ORTIZ, Áurea, «La comedia española de los años cuarenta», en CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores), *Op. cit.*

«Si ellos son los maestros del cine, nada haremos nosotros con encerrarnos en su imitación, ni ese es camino que lleve a ninguna parte. Nosotros tenemos que hacer un cine nuestro, puramente español. La categoría artística de España dicta por sí sola la esperanza. En el español más analfabeto hay una herencia rica y viva de arte, de buen gusto, de genialidad artística, que el cine ha de seguir y de explotar hasta encontrarse. (...) Sin olvidar que lo típico, cuando está bien conseguido, es universal, en función precisamente de su originalidad, de su sello genuino»<sup>522</sup>.

En sus comedias late una tradición ligada a sus orígenes teatrales y a una forma de entender la interpretación de los actores muy alejada de las convenciones de un cine norteamericano preocupado de supeditar todos los elementos a la más estricta eficacia narrativa. Castro de Paz ha explicado bien la «peculiar estilización de nuestras formas interpretativas más características»<sup>523</sup>, provenientes del espectáculo teatral castizo y los espectáculos de variedades, y que se puede apreciar en la generalidad de las comedias de postguerra. Orduña, conocedor de esos espectáculos, potenciará en sus películas la libertad de los actores, convirtiendo su gesticulación en protagonista absoluto de las escenas, sea o no procedente en términos de eficacia narrativa.

Si la forma de entender la interpretación de los actores es radicalmente diferente a la de los actores de Hollywood, la

---

<sup>522</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Los directores del cine español. Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 2 de mayo de 1943, nº 133.

<sup>523</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, *Op. cit.* (2002), pág. 86-87. Véase también CASTRO DE PAZ, José Luis, «Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (directores), *Op. cit.* (2005), pág. 28-29.

construcción de los guiones también responde en cierta medida a ese singular modo de proceder. La férrea construcción del armazón narrativo propio del sistema norteamericano cede ante unos guiones donde la lógica secuencia de los hechos resulta vacilante y las «inútiles digresiones», en palabras de Francisco Llinás, se enmascaran tras las afortunadas cualidades oratorias de sus actores, sobre todo en los roles secundarios. Muy crítico con las comedias de Orduña, aunque consciente de que las limitaciones de producción de Cifesa eran parte importante de su fallida realización, Francisco Llinás advierte que cuando Orduña «se dedica a la alta comedia, el naufragio parece asegurado. Pero cuando rompe con la contención y deja de jugar a ser un Lubitsch de andar por casa, cuando entra directamente en el reino del disparate, la altura de la película se eleva automáticamente»<sup>524</sup>. Ciertamente es así. Basta comparar la rigidez de una comedia supuestamente sofisticada como pretendía ser *Rosas de otoño* con la desenvoltura disparatada de *Ella, él y sus millones*, ambas producto de obras teatrales exitosas de muy diversa índole.

### **7.3.1. *Deliciosamente tontos* (1943)**

La anterior película de Orduña, *El frente de los suspiros*, había sido producida por UPCE, donde había tenido la libertad de escoger el argumento aunque parte de la financiación corriera por cuenta de Cifesa. A partir de *Deliciosamente tontos* pasaría a ser asalariado directo de Cifesa, lo que limitó sus posibilidades de elección al tener que acoplarse al género en el que la empresa centraba la mayor parte de sus esfuerzos, la comedia. De este modo, antes incluso de que se estrenara *El*

---

<sup>524</sup> LLINÁS, Francisco, *Art. cit.* (diciembre 1989 - febrero 1990).

*frente de los suspiros*, en noviembre de 1942 se presentó a la censura un guión titulado provisionalmente *Mary de Guanabacoa* para que fuera dirigido por Orduña. Estaba escrito por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, sobrinos-nietos de los ilustres escritores Manuel Tamayo y Baus y José Echegaray, respectivamente. Con el primero Orduña acabará colaborando, pasado el tiempo, en doce largometrajes y tres zarzuelas para televisión, convirtiéndose en su guionista más habitual. Por su parte, Echegaray, pareja habitual de Tamayo en la escritura de guiones, sólo pudo participar en cinco películas de Orduña a causa de su prematura muerte en 1958. En esta primera colaboración con ellos Orduña se limitó a realizar el guión técnico en base al literario presentado a la censura, elegido por el realizador entre otros muchos ofrecidos por Cifesa. Aprobado ese mes de noviembre con algunas enmiendas de poca importancia, se pudo rodar enseguida, ya con el título de *Deliciosamente tontos*, en los estudios Trilla-Orpheia, entre enero y febrero de 1943, con un presupuesto oficial de 1.125.000 pesetas. La primera copia estuvo lista el 24 de marzo pero, de inmediato, al pasar por la censura tuvieron que introducirse algunas modificaciones para poder obtener su aprobación.

La película resultante se adscribe de pleno al género de la comedia romántica, donde el amor se impone a las dificultades, más o menos divertidas, que se le ponen en el camino; pero a diferencia de lo habitual en este género el matrimonio no es la lógica conclusión del film sino su desencadenante.

El largometraje se inicia con un prólogo que transcurre en Cuba, donde María Espinosa (Amparo Rivelles) y Ernesto Acevedo (Alfredo Mayo) renuncian a una gran herencia porque no acceden a cumplir el caprichoso deseo del difunto de que se casen aunque no se conozcan de nada. Ambos deciden ser fieles al amor de sus respectivas parejas ante el asombro del notario (Paco Martínez Soria), que no comprende ese triunfo del amor

sobre el dinero. Por tanto, la fortuna queda depositada durante cien años a la espera de que algún descendiente de los Espinosa se case con otro de los Acevedo.

Pasado un siglo y a punto de cumplirse el plazo para que la herencia se pierda, María (Amparo Rivelles), única descendiente de la otra María, cede a los ruegos de su tío Don José (Alberto Romea) para que acepte a alguno de los pretendientes de los Acevedo que le han enviado su foto. Ella elige sin entusiasmo a Ernesto Acevedo (Alfredo Mayo) sin saber que la foto corresponde a Dimas (Fernando Freyre de Andrade), el criado de Ernesto. Este quiere ocultar su personalidad porque prefiere enamorarla en persona y asegurarse de que no es una materialista que sólo se casa por la herencia. Por ese motivo, una vez casados por poderes, Ernesto vuela a La Habana para coger el barco donde ella viaja a España para conocerle en persona.

La comedia se sustenta desde ese momento en el equívoco de María sobre la verdadera personalidad de su galanteador. Sus evidentes deseos por el pasajero la enfrentan ante la posibilidad de cometer adulterio o separarse de su marido. Ambos temas, adulterio y divorcio, resultaban problemáticos para la censura y causarán a Orduña más de un traspies censor en su carrera. En *Deliciosamente tontos* tuvo que adaptar los diálogos en la postproducción al gusto de la censura para evitar que el personaje de María pudiera plantearse seriamente la posibilidad de una separación o de una anulación del matrimonio<sup>525</sup>. En primer lugar, se obligó a añadir a la frase de ella «No te preocupes, tío. Me casaré» la palabra «libremente», para subsanar la falta de sincero consentimiento de María. Lo que no evita, sin embargo, que sea evidente para el espectador que se ha casado por las presiones de su tío para

---

<sup>525</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura Cinematográfica, caja 36/03194.

conseguir la herencia. En consonancia con esta preocupación censora, y para evitar otro posible motivo de anulación, también se eliminó la frase «La boda no será válida hasta la unión de ambos cónyuges» –corte que se aprecia claramente en el film– evitando de paso la siempre perturbadora mención al acto sexual. El corte afectaba de lleno a la coherencia narrativa del film, porque eliminada esa frase no se entiende bien el temor de los personajes por perder la herencia cuando la boda ya se ha verificado por poderes. Birlado el dato de la unión carnal como condición para cobrar la herencia, la preocupación cae exclusivamente en la posibilidad de que María decida divorciarse antes de llegar a España. Al menos se permitió que María fuera tentada con esa posibilidad por su desconocido marido a cambio de que ella rechazara la idea sin dudar, en una escena donde el diálogo resulta interesante por lo cerca que está de traspasarse el límite permitido sobre el adulterio. En él se desliza un discurso romántico donde el amor se pone por encima del matrimonio, lo que sería pecaminoso si el espectador, y el censor, no supieran que lo dice el verdadero marido de María.

Llama la atención que una censura tan quisquillosa permitiera, sin embargo, las evidentes referencias homosexuales relativas al solterón tío Don José. Quizá el tono cómico del conjunto hizo asumible que el personaje no oponga grandes inconvenientes cuando le sugieren que se case con alguno de los pretendientes de su sobrina, para luego expresar su íntimo deseo claramente: «¡Quién hubiera nacido mujer! (...) Si yo hubiera sido una mujer morena de ojos rasgados y labios de fuego, me hubiera casado hace veinte años...». Es otro más de los frecuentes personajes de ambigua sexualidad que desfilarán por los films de Orduña y que pasarán desapercibidos para los censores.

Aparte de estas peculiaridades morales, el enredo de la comedia se resuelve, después de diversas peripecias que

alargan hasta lo inverosímil la confusión de identidad del marido –incluida la acusación de haberse asesinado a sí mismo– con la renuncia de María a la fortuna ante la imposibilidad de aceptar a alguien tan feo y cursi como Dimas. Esto prueba definitivamente a Ernesto que a ella no le importa el dinero y, por consiguiente, desvela su verdadera identidad para unirse definitivamente a ella con un beso inconcluso por gracia de la tijera censora.

A pesar de contar con un guión escrito directamente para el cine, los diálogos e interpretaciones son manifiestamente teatrales, si bien la exagerada entonación se hace más fácilmente aceptable en comedias como esta, donde las situaciones ya de por sí son disparatadas. Los personajes secundarios, encarnados por notables actores provenientes de la escena (Alberto Romea, Paco Martínez Soria, Antonio Riquelme, Fernando Freyre de Andrade...) disfrutaban de sus momentos de lucimiento sin importar que la acción se interrumpa, pues antes se prima la carcajada lograda por la habilidad del actor que la coherencia de su parlamento en el ritmo interno de la escena o su pertinencia para desarrollar la narración. Hay una escena ejemplar de esa forma de proceder y que logra incardinarse perfectamente en la acción del film. Se trata de la escena del notario interpretado por Paco Martínez Soria, donde él solo sostiene la atención del espectador durante una interminable y farragosa lectura del testamento. La cámara se sitúa frente a él y entre los dos personajes que le escuchan, a los que vemos de espaldas en los bordes laterales del plano. De este modo el espectador se encuentra en una situación análoga a la de los sufridos oyentes del testamento (FIG. 16). El lento acercamiento de la cámara al primer plano de Martínez Soria permite disfrutar de su gestualidad hasta que una elipsis, sin cambiar la posición de la cámara, lleva la acción a una lectura más avanzada del testamento, horas después (FIG. 17). La cámara retrocede en sentido contrario para volver a la posición

inicial mientras Martínez Soria prosigue sin descanso la lectura. Al fin, tras 2 minutos y 15 segundos de monólogo, María y Ernesto huyen sin que el notario se percate. El actor se ha encontrado todo ese lapso de tiempo solo, únicamente apoyado en su carisma interpretativo, ante el reto de mantener la atención del espectador sin que el texto dé ninguna información esencial para la narración hasta el final del parlamento. Mientras el suplicio para los personajes les obliga a huir, al espectador sólo le queda disfrutar o padecer la pura y desnuda comicidad de un actor que encarna a un personaje de escaso contenido con la convicción de los cómicos más experimentados. Es un proceder alejado de la economía informativa del cine clásico de Hollywood y que apela directamente a la costumbre de un público hispano acostumbrado a aplaudir a sus cómicos por encima de la calidad del texto.



FIG. 16



FIG. 17

Otras escenas siguen el principio de introducir gags autónomos sin conexión con la trama principal y de confiar su efectividad a la gracia del actor de turno. Antonio Riquelme tiene un recitado de poesía cómica planificado de modo similar a la escena del notario, con el actor en medio y a los lados del encuadre María y Ernesto como espectadores de la actuación del cómico (FIG. 18), al que tampoco soportan demasiado tiempo. En otras escenas, la acción combinada de los



secundarios provoca la hilaridad por la simple acumulación de disparates, no siempre bien resueltos cuando el actor no da la talla, como es el caso de Alfredo Mayo, incómodo en las escenas de mayor gestualidad. Este protagonismo de los secundarios se manifiesta también en la conclusión del film. Si una comedia romántica tradicionalmente acaba con el beso de la pareja protagonista, aquí no sólo se interrumpe el beso por prescripción censora, sino que continúa el film con un plano del tío y el notario celebrando el final feliz, y con un primer plano del criado Dimas hablando y riendo con complicidad hacia la cámara, es decir, hacia el espectador, rompiendo la barrera entre el mundo ficcional y la platea (FIG. 19).



FIG. 18



FIG. 19

La influencia del cine de Hollywood se circunscribe a imitar el dinamismo de sus *screwball-comedies*, sus rápidos diálogos y, sobre todo, las acciones desenfrenadas que se acumulan de modo no siempre bien coordinado. Formalmente la película resultaba poco interesante para un director que debía renunciar a la filigrana estética en favor de una realización más funcional. El desbarajuste en el plan de rodaje producido en *El frente de los suspiros* no se podía repetir, por lo que Orduña cumplió esta vez escrupulosamente el plan a costa de simplificar el guión técnico previsto. Un testigo de este rodaje, Juan Mariné, ayudante de cámara de Alfredo Fraile, cuenta el inusual tiempo dedicado por Orduña a la preparación de la

escena con Amparo Rivelles en detrimento de los ensayos con la cámara<sup>526</sup>. El estricto cumplimiento de los horarios de trabajo que Cifesa imponía consiguió que Orduña se acostumbrara a improvisar en el plató para amoldarse a ese horario, y que prescindiera de lo previsto en un guión técnico escrito en la tranquilidad de su despacho, como se desprende de esta entrevista al decorador Enrique Alarcón:

«- ¿Hacías bocetos?

»- Yo no hacía muchos bocetos, porque siempre tenía tanto trabajo que apenas me daba tiempo. No sé si el porcentaje de bocetos que he hecho en toda mi vida llegará al 10 por ciento de los decorados que he realizado. Afortunadamente, los directores y productores confiaban en mí y no era imprescindible que les enseñara previamente los bocetos. Por ejemplo, Juan de Orduña, que era poco dado a la previsión, a veces, llegaba al estudio para rodar, sin haber visto antes el decorado y solía sorprenderle: “¡Anda, qué bonito!”, y rápidamente adaptaba su rodaje a él»<sup>527</sup>.

La crítica acogió bien el cambio de rumbo de Orduña aunque consideraban que el argumento estaba por debajo de su buen hacer. Así lo veía el diario *Madrid*: «Pudo haber dado un paso atrás si su arte y su técnica no impusieran al simple ropaje argumental, de valor escaso en tema y desarrollo, una forma vistosa y elegante, de refinado gusto,...»<sup>528</sup>. También José Juanes en *Arriba* seguía ese argumento y consideraba el film

---

<sup>526</sup> Conversación con el autor el 8 de noviembre de 2010.

<sup>527</sup> LINARES, Andrés (editor), *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1984, pág. 77.

<sup>528</sup> *Madrid*, Madrid, 1 de mayo de 1943.

como la culminación de la trayectoria del realizador: «Ahora derivó hacia lo cómico –por la situación, no por el chiste retorcido, a lo Lubitsch–, y creemos firmemente que ha encontrado su camino de Damasco»<sup>529</sup>. Como vemos, al cronista le parecía retorcido Lubitsch, quizá debido a esos chistes de cariz sexual que Orduña no podía permitirse.

José de la Cueva, en *Informaciones*, lamentaba el guión en estos términos: «Tienen indudables condiciones de guionistas, se aprecia agilidad en las disposiciones de las escenas, facilidad en el diálogo que, sin ser una maravilla sirve bien las situaciones..., pero no han visto otros tipos ni otro asunto que los que eran viejos cuando sonaban a gloriosos sus apellidos: Tamayo..., Echegaray...». La dirección de Orduña, sin embargo, recibía su parabién: ...«tal como es el asunto, ha dado motivo para que Juan de Orduña nos muestre lo firmemente que sigue su camino guiado por su sensibilidad y apoyado en una técnica muy perfecta. Elige muy acertadamente los momentos, resuelve muy bien los planos, y de su labor sólo elogios se pueden hacer»<sup>530</sup>.

No insistiremos con las críticas de los demás periódicos y revistas porque no hicieron más que repetir estos argumentos. El público, por su parte, refrendó con su asistencia las buenas críticas recibidas. Aunque en el cine Avenida, donde se estrenó el 30 de abril de 1943, *Deliciosamente tontos* sólo se mantuvo dos semanas en cartel, cuando se reestrenó el 9 de agosto en el cine Progreso permaneció cinco semanas, tiempo muy considerable para no ser un estreno. En los sucesivos meses la película pasó con éxito por diversos cines de sesión continua hasta convertir la cinta en un buen negocio para Cifesa.

---

<sup>529</sup> *Arriba*, Madrid, 1 de mayo de 1943.

<sup>530</sup> *Informaciones*, Madrid, 4 de mayo de 1943.

### 7.3.2. *Rosas de otoño* (1943)

Si en *Deliciosamente tontos* podíamos ver cierta concepción teatral de la puesta en escena y dirección de actores, pese a contar con un guión escrito para el cine, en su siguiente film Orduña adaptó directamente una obra escénica y entró de lleno en un estilo manifiestamente teatral que, como explicaremos, se vio potenciado por las condiciones de producción.

El film adaptaba *Rosas de otoño* del dramaturgo y Premio Nobel Jacinto Benavente, autor que Orduña conocía bien por haber estrenado como actor dos de sus obras (*La virtud sospechosa* en 1924 y *Los nuevos yernos* en 1925), haber dirigido otra en su propia compañía (*El nido ajeno* en 1930), e interpretado otra durante la guerra (*Los malhechores del bien* en 1938). *Rosas de otoño* era una de las obras más famosas del autor, estrenada en el Teatro Español el 13 de abril de 1905, donde se presenta un tipo de mujer ya ensayado por Benavente en *La noche del sábado* y que desarrollaría plenamente en *Señora Ama*, caracterizado por ser una «mujer amorosa y resignada que perdona las infidelidades del esposo, porque es para él un poco madre y sabe que ella está en el corazón del infiel por encima de los frívolos y fugaces pasatiempos con mujeres livianas»<sup>531</sup>. Es un tipo de heroína doméstica, alejada de las grandes gestas que protagonizaran las mujeres de Orduña en sus melodramas históricos, pero que prefigura a estas en cuanto muestra una entereza similar de raíz religiosa que le da la fuerza necesaria para afrontar los avatares de la vida y tomar las riendas de los hombres que la rodean. Por extraño que pueda parecer hoy en día, la obra fue considerada una comedia feminista cuando se estrenó porque se atrevía a denunciar la condición de

---

<sup>531</sup> LÁZARO, Ángel, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodísio Aguado, S.A., 1964, pág. 53-54.

inferioridad de la mujer dentro del matrimonio. Pero hay que valorar lo novedoso que resultaba ese papel activo de la mujer a comienzos de siglo, y que Orduña también quisiera darlo a sus personajes femeninos frente al ideal franquista de mujer sumisa y dedicada en exclusiva a las tareas del hogar<sup>532</sup>. En ese sentido *Rosas de otoño* sólo es el primer eslabón en la toma de poder de la mujer en su cine. Hasta ahora sus personajes femeninos eran presa de las maquinaciones masculinas (*Porque te vi llorar, El frente de los suspiros, Deliciosamente tontos*), o simplemente eran excluidas del núcleo de la narración (*¡A mí la legión!*), pero paulatinamente las mujeres de Orduña se rebelarán ante su destino, aunque no siempre lo venzan y sucumban ante el fatalismo propio de los melodramas.

Podría llamar la atención que Orduña y otros directores eligieran en este momento a un autor como Benavente, mirado con recelo y vetado en las carteleras por su pasado republicano y por haber estrenado obras como *La Santa Rusia* durante la guerra. Sin embargo, tras «soportar durante los primeros años que ridiculizaran sus maneras y portes femeniles, (...) su gracejo, su talento social y su lengua vivaz le llevaron de nuevo al centro de la actualidad, los teatros y los salones, como si nada hubiese pasado»<sup>533</sup>. Su reconciliación con las autoridades franquistas le permitió recuperar su posición como autor mimado por el público y las compañías teatrales, mientras el franquismo podía exhibir a una vieja gloria nacional como uno de sus partidarios. La propaganda así lo había mostrado desde el mismo momento en que acabó la guerra:

---

<sup>532</sup> Sobre la imagen de la mujer en el cine del franquismo véase GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Zamora, Comunicación Social, 2011.

<sup>533</sup> TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pág. 373.

«Comunican de Valencia que, a la entrada triunfal de las tropas españolas en la ciudad del Turia, una de las primeras personas que estuvieron al lado del glorioso general Aranda, saludando brazo en alto al paso victorioso del Ejército liberador, fue el ilustre autor dramático D. Jacinto Benavente, cuyo cerebro privilegiado ha permanecido, durante casi tres años, lamentablemente prisionero de los rojos»<sup>534</sup>.

Gracias a esta operación de maquillaje el veto a Benavente pudo levantarse pronto y su nombre volver a las carteleras en el año 1940. Orduña podía estar tranquilo en ese sentido, pero la elección de *Rosas de otoño* supuso algunos quebraderos de cabeza para él debido a los graves reparos morales que la censura vio en la historia.

En un ambiente de alta burguesía, dos matrimonios peligran a causa de las infidelidades de los maridos. Por un lado tenemos a Gonzalo (Mariano Asquerino), un maduro Don Juan que cuenta con la resignación de su esposa Isabel (María Fernanda Ladrón de Guevara) –con la que se casó tras enviudar– para proseguir con sus engaños, porque sabe que ella piensa que sus amantes sólo son un juego y que él siempre volverá al hogar. Por otro lado tenemos a la hija del primer matrimonio de Gonzalo, María Antonia (Marta Santaolalla), dispuesta a pagar con la misma moneda los engaños de su marido Pepe (Luis Prendes) con la afrancesada y atrevida Josefina (Luchy Soto). Esta última está casada a su vez con Adolfo Barona (Fernando Fernán Gómez), un afeminado al que parece no importarle mucho los galanteos de su mujer con Pepe y Gonzalo, porque en realidad esos galanteos le sirven para ser

---

<sup>534</sup> «Don Jacinto Benavente, rescatado», en *ABC*, Madrid, 1 de abril de 1939.

nombrado gerente de la empresa de Gonzalo. Su socio Ramón (Pedro Larrañaga) se opone sin éxito a este nombramiento, sin saber que él mismo consiguió su puesto gracias a la intervención de su mujer Carmen (Eloísa Muro).

Isabel y su hijastra María Antonia descubren a través de un perfume que sus respectivos maridos son infieles con la misma mujer, Josefina. A pesar del disgusto, Isabel impide que María Antonia haga lo propio con su pretendiente Federico (José María Seoane) con los siguientes argumentos: «su culpa no justifica la tuya» y «el verdadero amor es sólo sacrificio». Luego visita a Josefina con la intención de amenazarla pero acaba siendo chantajeada por ella con las facturas de los regalos que le han hecho Gonzalo y Pepe, y que supondrían un escándalo si vieran la luz. Isabel accede a pagar para que le entregue esas facturas y se vaya de la ciudad, pero ignora que Josefina lo hace porque tiene previsto huir inmediatamente con Adolfo y el millón de pesetas que este ha robado en la empresa de Gonzalo.

Josefina y Adolfo son detenidos a tiempo en la frontera pero el escándalo es inevitable porque los detenidos cuentan todo: los favores recibidos, el chantaje a Isabel, las tentaciones de María Antonia, incluso la relación entre Carmen y Gonzalo, que este último niega a Ramón. Mientras, Isabel piensa que lo sucedido servirá de escarmiento para Gonzalo y Pepe y decide ir a un baile en la Embajada con María Antonia como si nada hubiera sucedido. Allí Isabel también le miente a Ramón sobre la relación de Carmen con Gonzalo en el pasado, y para convencerlo le dice que si así fuera no serían ellas amigas. Su mentira es inevitable para que ese matrimonio no se rompa.

En la escena final, Isabel interrumpe el encuentro entre María Antonia y Federico, a los que convence de que el deber está por encima de la felicidad. Ella misma confiesa haber tenido tentaciones y haberlas contenido por su cariño y sus creencias religiosas. Su ejemplo convence a María Antonia de su

error y huye antes de que lleguen a la casa Gonzalo y Pepe. Cuando Pepe se va convencido de que María Antonia no le ha sido infiel, Isabel cuenta la verdad a Gonzalo para que sea consciente del daño que hacen los hombres con sus acciones. Le revela que Enrique, el amor al que tuvo que renunciar María Antonia antes de casarse con Pepe, era hijo de Carmen y de él mismo, es decir, no se pudieron casar por ser hermanos. Por tanto, el pecado de Gonzalo había provocado la desdicha de su hija. Gonzalo comprende finalmente la grandeza de su mujer y la convence para que se vayan de viaje juntos para comenzar de nuevo su relación.

Esta compleja trama de Benavente, por la que dijo que cobró «una pequeña indemnización por los desperfectos»<sup>535</sup>, fue adaptada para el cine por Antonio Mas Guindal, crítico de cine en la revista *Primer Plano* cuyos conocimientos de arte y música se podrán a disposición de Orduña en el futuro. *Rosas de otoño* era la primera de las diez películas –y una zarzuela para televisión– que escribiría para él, aunque la relación debería haberse iniciado con un guión anterior –titulado *Cena de tres*– prohibido por la censura a comienzos de ese año a pesar de haber sido autorizado en 1940 y recibido una Mención Honorífica en el primer concurso del Sindicato Nacional del Espectáculo. La imprevisible arbitrariedad de la censura impidió que Cifesa produjera un film que iba a dirigir Orduña con el protagonismo de María Fernanda Ladrón de Guevara. Los reparos morales que el censor Francisco Ortiz veía insuperables se debían a que el drama pasional de una cantante de ópera y sus dos pretendientes distaba mucho de ser edificante, además de concluir en el suicidio de uno de ellos a causa de las manipulaciones de la mujer. La censura, por consiguiente, llevó a Mas Guindal y a Orduña al terreno de la

---

<sup>535</sup> VASALLO, Jesús, «Los dineros del cine», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de noviembre de 1952, nº 632.



alta comedia y a optar por la adaptación de una obra moralista como era *Rosas de otoño*, con la que esperaban, equivocadamente, recibir la inmediata aprobación de la censura.

Respecto a la labor de Mas Guindal, hay que decir que el guionista madrileño era plenamente partidario de la relación entre teatro y cine, como ponía de manifiesto en una entrevista con Gómez Tello:

«- Hemos llegado al límite en lo de la novela. En cuanto al teatro, ese enemigo del cine...

»- No, no. La gente del cine y del teatro han (sic) convenido su separación por una razón de cortesía. Por lo pronto, el cine y el teatro tienen de común el diálogo. Tal vez, cuando el cine era mudo. Hoy, la voz conjuga a maravilla las posibilidades del diálogo en el cine, con la misma brillantez que en el escenario. Y diría más (...)

»- Diría que los mayores éxitos del cine han sido sus éxitos teatrales. En el cine hace falta lo que piden los actores de teatro. "Que los actos acaben en punta", para levantar al público (...)

»- Sin embargo, tú sabes con qué horror se pronuncia entre nosotros la palabra teatral, aplicada al cine.

»- Fetichismos. Es ignorar que casi todo el cine americano procede de adaptaciones teatrales. Claro que una adaptación no debe ser seguir fielmente el argumento cuadro por cuadro.

»- ¿La solución?

»- Lo importante es la visión que tenga el guionista: Visión cinematográfica. Y no importará de dónde viene el argumento»<sup>536</sup>.

Esa visión cinematográfica tomó forma en la adaptación que hizo de *Rosas de otoño* limitándose a eliminar personajes de una obra sobrecargada de ellos, airear con un par de escenas exteriores la acción, y añadir la subtrama criminal como motivación de los galanteos de Josefina. Pero el respeto por los diálogos benaventinos es una losa difícil de levantar e imprime a las escenas un ritmo teatral que Orduña no supo, o no quiso, superar en el momento de rodar. Por otro lado, el guión mantenía la sustancia moralizadora y cierto tono de sermón para defender la institución matrimonial. La subyacente crítica social quedaba limitada a mostrar la hipocresía social que suponía tolerar solamente la infidelidad del marido y no la de la mujer, sin entrar en las raíces de esa desigualdad. Pese a esta liviana crítica, el incómodo tema del adulterio –que ningún personaje consume en el film, por cierto– volvió a inquietar a la censura porque se dudaba de que la intención moralizante quedase clara:

«El ambiente en que se desenvuelve la acción es moralmente podrido y deplorable: un conjunto de amores ilícitos y complacencias indecorosas. Pero el desenlace y el contraste del personaje central de la obra tienen a mi juicio, suficiente fuerza para restablecer el orden moral y producir efectos aleccionadores: el matrimonio aventurero cae en manos de la justicia; los maridos Donjuanescos, quedan burlados y castigados y retornan

---

<sup>536</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis «Conversaciones con los guionistas. Antonio Mas-Guindal», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de enero de 1944, nº 171.

arrepentidos al verdadero amor del hogar. Sin embargo es necesario dar mayor consistencia al sentido ejemplar de la obra aduciendo ¿por qué no? razones de tipo religioso-moral y no solo laico-moral como son las que se aducen en el guión»<sup>537</sup>.

Con esos reparos y la tachadura en el guión de varias frases de subido tono, la mayoría correspondientes al libertino personaje que interpretaba Julia Lajos, el guión fue aprobado el 7 de mayo de 1943, aunque se volvió a presentar a la censura para asegurar el beneplácito censor antes de rodar. La nueva autorización emitida el 7 de junio valoraba favorablemente las mejoras introducidas pero se atrevía a proponer otras nuevas:

«El guión, conservando su crudeza de fondo e incluso de forma, ha ganado en consistencia moral y su sentido es más aleccionador. Convendría sin embargo verificar las siguientes modificaciones encaminadas a rebajar el tono crudo y turbio de la película ya que por lo demás no afectan a ningún punto esencial de la misma. 1ª.- La condescendencia e inclinación de M<sup>a</sup> Antonia hacia Federico no debe iniciarse hasta que aquella está convencida de la infidelidad de su marido. De lo contrario se nos presentaría a M<sup>a</sup> Antonia “a priori” como casquivana e infiel y no quedaría explicada su posterior condescendencia y propósito adúltero. 2ª.- Debe prescindirse de los episodios que aluden a la infidelidad conyugal de Carmen, la esposa de Ramón, y por consiguiente del hijo adulterino y de las conversaciones que se refieren a dicha

---

<sup>537</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04568.

infidelidad. 3ª.- Las escenas 42-44 y 46 no es necesario situarlas en el dormitorio de Josefina ni presentar a ésta en ropas interiores, sino que pueden situarse en el cuarto de tocador»<sup>538</sup>.

De este modo Mas Guindal se veía ante la tesitura de tratar el adulterio sin mencionarlo apenas. Por esto las advertencias no fueron atendidas del todo porque no era posible eliminar las alusiones a la infidelidad de Carmen sin desvirtuar el núcleo de la narración, lo que no impidió que fuera aprobada la película cuando se presentó a la censura acabada.

Orduña rodó la película en los estudios Trilla-Orphea de Barcelona entre el 6 de julio y el 2 de agosto, en sólo 24 días. Lo había logrado en 10 días menos de los previstos inicialmente, por lo que el elevado presupuesto de 1.600.000 pesetas fue considerado excesivo por la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Aparte de la consabida costumbre de hinchar los presupuestos por parte de las productoras, es posible que el amplio reparto de caras conocidas elevara la cifra más de lo habitual ya que la producción en sí no tenía gastos fuera de lo normal. Pero, según los datos presentados por Cifesa a la Delegación Nacional de Propaganda, María Fernanda Ladrón de Guevara, la estrella del film, sólo cobraba unas razonables 50.000 pesetas, mientras que Juan de Orduña percibía 100.000. No parecen sueldos excesivos aunque es llamativo que Orduña cobrara el doble que la estrella femenina.

No sólo el guión era manifiestamente teatral sino que los actores escogidos eran grandes figuras del teatro. A la cabeza figuró María Fernanda Ladrón de Guevara, madre de Amparo Rivelles, que era una gran dama del teatro con una reputación

---

<sup>538</sup> *Ibídem*.

considerable. Orduña, que había trabajado en su compañía en 1923, tuvo la oportunidad de dirigirla, tras estar ocho años apartada del cine, en un papel que ella misma eligió para volver y que había estrenado su maestra María Guerrero en el Teatro Español<sup>539</sup>.

Orduña se puso al servicio de sus actores y de un plan de rodaje frenético de tal modo que condicionó su pobreza visual. Renunció a cualquier sutileza técnica o a elaborar complicadas secuencias en beneficio de la practicidad del rodaje y la autonomía actoral. Cada secuencia se resuelve en un plano o dos, sin que los leves movimientos de cámara aligeren la pesadez de la puesta en escena. En esos planos-secuencia los actores pueden recitar como si estuvieran en el teatro, ya que sus parlamentos no se interrumpen por un cambio de plano. La secuencia más complicada en cuanto a puntos de vista, la que transcurre en la Ópera para presentar a los personajes, resulta torpe, dubitativa, con saltos de eje constantes. Es manifiesta la improvisación de Orduña en la planificación, en la que sólo los planos-secuencia evitan el riesgo de infringir el *raccord*. Lo que en el guión técnico tenía múltiples planos en varias escenas se convertía en uno solo en el momento de rodar. Sólo cabe destacar, pese a su simplicidad, el montaje paralelo entre las escenas del hipódromo y la corrida de toros porque sirven a Orduña de comparación entre las distintas actitudes de los maridos y sus mujeres, separados en dos ámbitos públicos de ocio muy diferentes. Los maridos cortejan descaradamente a Josefina rodeados de gente entre el bullicio de la corrida (FIG. 20). Ellas, en cambio, se muestran discretas en el palco del hipódromo, donde María Antonia es cortejada con discreción por Federico (FIG. 21). En ambos casos Orduña resuelve las escenas con escasos planos, frontales y estáticos la mayoría,

---

<sup>539</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «La vuelta a la pantalla de María Fernanda Ladrón de Guevara», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de agosto de 1943, nº 149.

combinados con imágenes de archivo que acentúan más si cabe la pobreza estética que exhibía la película. Con esta economía lingüística se comprende bien su rápida realización y se nos antoja excesivo el presupuesto para un film que, además, sólo duraba 65 minutos.



FIG. 20



FIG. 21

Por otro lado, en esta ocasión no contamos con el aliciente de los secundarios cómicos a excepción de la divertida solterona Julia Lajos. Los demás se mantienen en un tono demasiado digno y solemne, ya que Orduña no imprimió al film la ironía que el argumento pedía a gritos. En ese sentido, *Rosas de otoño* sería la comedia de Orduña que más hubiera podido acercarse al Lubitsch que retrataba las apariencias e hipocresías burguesas; pero el film carece totalmente de humor insinuante, de elipsis significativas, del toque, en definitiva, propio del maestro alemán.

La crítica, de nuevo, se dejó cegar por el prestigio del autor adaptado. Son conscientes del exceso de diálogo que padece el film pero lo disculpan por su contenido y la dirección de Orduña, como hace José Juanes:

«Como en la obra teatral abunda el diálogo, la adaptación cinematográfica se nutre de palabrería interminable. Ahora bien; ¿cómo es posible que a pesar del defecto de excesiva frase -fatal en el cine-

la película no sólo se salve, sino que se eleve plano a plano hasta producir al final unánime ovación? Por dos aciertos indudables: la altura literaria y humana de lo que se habla y la habilidad para mover cámara y personajes hasta hacer olvidar el exceso de teatralidad. Elogios que corresponden al joven director Juan de Orduña, que demuestra una vez más perfecto conocimiento del oficio»<sup>540</sup>.

Sólo el diario *Madrid* se atrevía a sugerir que debería haberse adaptado más libremente la obra, aligerándola de diálogos, pero tampoco creía que se tratara de teatro filmado. De la labor de Orduña destacaba su dirección de actores:

«Mucha parte de este éxito alentador le corresponde a Juan de Orduña, animador en el verdadero sentido de la frase, pues él sabe “animar” las imágenes porque comunica a los intérpretes el “sentido vital” de las situaciones y la importancia decisiva del pequeño detalle. Sin un buen director no hay buena interpretación. (...) Juan de Orduña se afianza en la carrera emprendida por irresistible vocación de quien, sin haber sido un intérprete genuino, captó a lo largo de su oficio de actor todo lo que ahora desde el sitio que le corresponde sirve a maravilla para orientarle y situarle».<sup>541</sup>

El prestigio de Orduña entre la crítica parecía sólido, aunque el paso del tiempo pondría las cosas en su sitio, y sólo tres años después la revista *Primer Plano* descartaba como desacertadas todas las adaptaciones que se habían hecho de

---

<sup>540</sup> *Arriba*, Madrid, 30 de septiembre de 1943.

<sup>541</sup> *Madrid*, Madrid, 30 de septiembre de 1943.

Jacinto Benavente excepto *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936) y *La malquerida* (José López Rubio, 1939). *Rosas de otoño* de Orduña era despachada como «una serie de diálogos anodinos»<sup>542</sup>. Por su parte, a Benavente sólo le había gustado la adaptación mexicana de *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949)<sup>543</sup>.

En cuanto a la repercusión de cara al público, la película se proyectó dos semanas en el cine Rialto donde se estrenó el 29 de septiembre de 1943. En el reestreno del 23 de noviembre en el San Carlos sólo se mantuvo una semana, igual que el segundo en los cines Bilbao y Tívoli el 7 de diciembre, antes de pasar al circuito de sesión continua para certificar que la película no había funcionado tan bien, ni mucho menos, como *Deliciosamente tontos*.

### 7.3.3. *Tuvo la culpa Adán* (1944)

Sin solución de continuidad, una semana después del estreno de *Rosas de otoño* Orduña comenzaba a rodar otra vez; y esta vez no una película, sino dos al mismo tiempo. Podría pensarse que este hecho respondía a una política de Cifesa para abaratar costes pero el propio Orduña explicaba el origen de esta situación:

«Había yo terminado la adaptación de *Tuvo la culpa Adán*, y ya hacíamos preparativos para el rodaje, cuando leí *La vida empieza a medianoche*, que me gustó mucho para sacar de ella una película. Me

---

<sup>542</sup> NUÑEZ POLO, «Benavente y el cine español», en *Primer Plano*, Madrid, 1 de noviembre de 1946, nº 92.

<sup>543</sup> DE LA REINA, Salvador, «Benavente no está satisfecho de casi ninguna de las adaptaciones que de sus obras han hecho para la pantalla», en *Fotos*, San Sebastián, 8 de mayo de 1954, nº 897.



di cuenta de que en las dos novelas, *Tuvo la culpa Adán* y *La vida empieza a medianoche*, (...) se situaban en un mismo lugar escenas importantes. Comenté la coincidencia con don Vicente Casanova, consejero delegado de Cifesa, que es la productora de estas dos películas, y con el señor Cuquerella, jefe de producción. Así se inició la idea, que empezó por querer aprovechar el mismo decorado, y se amplió más tarde a la realización simultánea de las dos películas, dirigidas por mí. (...)

»No creas que la productora trata con ello de abaratar el coste de las películas. El presupuesto es exactamente igual que si se hicieran normalmente. Lo que ocurre es que, como, necesariamente, el hall y el comedor de un lujoso y determinado hotel de Madrid ha de figurar en las dos películas se piensa utilizar este mismo decorado, ya que, si no fuese así, habría que montarlo nuevo exactamente igual. Pero, por lo demás, todo es completamente distinto»<sup>544</sup>.

Si la motivación no era económica el experimento parecía algo descabellado por los inconvenientes que suponía. El propio Orduña reconocía que no había ninguna finalidad práctica, solamente medir su «capacidad y resistencia física», quizá impulsado por su tendencia aventurera a probar cosas nuevas, razón por la cual no lo recomendaba a nadie ni pensaba volver a hacerlo. En cuanto a la efectiva combinación de los dos rodajes, Orduña también lo explicaba:

«Empecé primero por *Tuvo la culpa Adán*, y cuando llegamos al decorado del hotel inicié el

---

<sup>544</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Juan de Orduña dirige dos películas al mismo tiempo», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de octubre de 1943.

rodaje de *La vida empieza a medianoche*. Mientras hago las escenas de esta película se montan los decorados de la primera, y cuando estoy rodando en ellos se construyen los de la segunda, y así sucesivamente. Es igual que lo que se viene haciendo en una sola película, con el único inconveniente para mí de que no tengo un solo minuto de reposo y de que he de estar pendiente y cuidando los pormenores de las dos a la vez. El operador y el jefe de producción también tienen mucho trabajo, porque son los mismos en ambas películas»<sup>545</sup>.

Con esta peculiar situación se rodaron las dos películas entre el 7 de octubre y el 14 de diciembre de 1943, por lo que Cifesa obtuvo de este modo dos películas en un tiempo muy reducido y se demostró la capacidad de Orduña para rodar rápido con resultados aceptables.

Ambas películas eran adaptaciones de Antonio Mas Guindal en base a sendas novelas de Luisa María Linares, una prolífica y exitosa escritora de novelas rosa que contó con el beneplácito de los productores cinematográficos en la inmediata postguerra. Ella misma contaba en la revista *Primer Plano* que en base a sus nueve novelas publicadas desde 1939 hasta 1944 se habían realizado diez películas, pues *En poder de Barba Azul* contaba con dos adaptaciones.<sup>546</sup> Eran novelas que presentaban un tipo de mujer independiente, que se gana la vida por sí misma y, por eso mismo, resulta atractiva para los

---

<sup>545</sup> *Ibíd.*

<sup>546</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Concha Linares Becerra y Luisa María Linares han llegado al cine a través de sus novelas», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de enero de 1944, n.º 172. Véase también BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María, *Escritoras de cine (1934-2000) Galería de autoras*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pág. 140-149.

hombres. La propia autora era un ejemplo de independencia laboral debido a su pronta viudedad –a los 18 años– de un oficial de Marina muerto durante la Guerra Civil. Sus narraciones daban forma a los sueños de muchas mujeres que con su lectura podían evadirse de una vida muy apartada de los ambientes elegantes y cosmopolitas en que trascurrían estas novelas. El tipo femenino que les mostraba se alejaba del ideal franquista de mujer, madre y empleada del hogar, pero el final feliz de esas novelas invalidaba el discurso inicial cuando la heroína cedía finalmente a los encantos del galán. La boda significaba la cesión de su independencia y la aceptación de la protección del hombre, como ha explicado Labanyi<sup>547</sup>. *Tuvo la culpa Adán* se aleja un tanto de este esquema inicial porque presenta desde el inicio a una mujer inocente que apenas lucha por su independencia, limitado su campo de elección a optar por un hombre u otro para casarse, aunque sea en nombre del amor verdadero.

El argumento es el siguiente: una aristocrática familia toledana compuesta por el Barón Olmedo de Alcaraz (Joaquín Roa) y sus seis hijos solteros se ve sobresaltada ante la decisión de uno de ellos, Adán (Juan Calvo), de casarse con Nora (María Esperanza Navarro), una huérfana que ha vivido siempre entre las monjas que la criaron. La familia teme que se repita el plantón ante el altar que sufrió hace años otro de los hijos, Nazario (Juan Espantaléon), motivo por el cual hasta ahora todos habían rechazado a las mujeres.

Nora, por su parte, ha accedido a casarse por consejo de la madre superiora Clotilde (Matilde Muñoz Sampedro), que considera que las pasiones de las novelas no son buenas en un hogar cristiano y que la boda le conviene porque está sola, no

---

<sup>547</sup> LABANYI, Jo, «Romancing the Early Franco Regime: the Novelas Románticas of Concha Linares Becerra and Luisa María Linares», en *Occasional Papers*, UC Berkeley, 2004.

tiene dote, y él es noble y rico. El destino se interpone y cuando llega a Madrid es atropellada por un coche conducido por Gerardo (Rafael Durán) camino de su boda con Marisa (Luchy Soto). Nora se recupera en casa de Sandalia (Guadalupe Muñoz Sampedro), la tía doctora de Gerardo, pero ha perdido la memoria. Y al haberse confundido en el tren su maleta con la de otra mujer todos creen que se llama Leti Martín (Ana María Campoy), una bella aventurera que pertenece a una banda de criminales. Mientras, Adán cree que su prometida le ha plantado y vuelve al seno de una familia defraudada de nuevo por una mujer.

Gerardo pone un anuncio en el periódico para encontrar a los familiares de Nora y se presentan los que dicen ser sus primos, Elena (Consuelo de Nieva) y Felipe (Julio Rey de las Heras), en realidad los compinches de la auténtica Leti, a la que no conocían en persona. Les parece raro que Nora no sea guapa como les habían dicho que era Leti, pero Elena espera poder transformarla para que les ayude en sus propósitos criminales.

Nora, que desde el primer momento se ha enamorado de Gerardo, huye de la casa cuando se entera de que él ya tiene novia y oye una conversación con su tía donde parece que él se burla de su fealdad. Así cae en las redes de Elena, que la transforma en una belleza sin que sospeche de sus verdaderas intenciones. Más tarde, al encontrarse por casualidad con Gerardo y Marisa, es invitada a la boda junto a sus "primos", los cuales esperan poder aprovechar la ocasión para robar algo de valor.

En la boda se encuentra Nazario, invitado por el padre de Marisa, con Sandalia, que resulta ser la mujer que le dejó plantado en el altar. Se reconcilian y se prometen de nuevo. Nora, por su parte, se entera de los planes de sus supuestos primos y decide entregarse a la policía como miembro de la banda a la que cree pertenecer. La boda entre Gerardo y Marisa se frustra otra vez ante estos acontecimientos. Tras un desmayo

Nora recupera la memoria y pide la presencia de Adán. Toda parece arreglarse con el acuerdo de celebrarse las bodas de las tres parejas (Gerardo-Marisa, Nazario-Sandalia, y Adán-Nora); pero en el último momento Marisa prefiere a su pretendiente Fernando (Fortunato Bernal) y Gerardo decide casarse con Nora, a la que amaba sin saberlo desde el principio. Adán se vuelve con su familia consolado por dos hermanos que le besan en la mejilla.



FIG. 22

Antonio Mas Guindal y Orduña respetaron casi al pie de la letra los acontecimientos de la novela excepto en la creación del personaje de Fernando y en la resolución del conflicto entre las tres parejas, juntándolas en una triple boda para obtener un final narrativamente más compacto. Una vez más, como sucedía en *Deliciosamente tontos*, el esperado beso final entre la pareja protagonista se frustra –esta vez no consta que fuera a causa de la censura– y la película concluye con el protagonismo de los personajes secundarios de un modo sugerente. No tenemos beso apasionado de los protagonistas pero se nos muestra el cariñoso ósculo que le dan a Adán sus hermanos, en una conclusión de tintes homo-eróticos que no desentona con la ambigüedad que desprende una familia de solterones tan

misógina (FIG. 22). Al igual que en el beso final de *¡A mí la legión!*, esta conclusión no figuraba en el guión y debió de ser una creación de Orduña durante el rodaje.

En cuanto al núcleo de la película, es destacable que nos encontremos con un personaje femenino que experimenta el descubrimiento del deseo. Aunque la película acabe en la reglamentaria boda de las comedias románticas, previamente se nos han presentado como más atractivas a las dos mujeres vividoras, Leti y Elena, frente a la ridícula pacatería de la Nora inicial (FIG. 23). Gracias a su amnesia el personaje se salta la prohibición de leer novelas que le habían impuesto las monjas y descubre con esas lecturas, que le proporciona Gerardo, el amor. Esa transformación interna sólo logra su satisfacción gracias a la intervención de la *femme fatale* porque debido a sus maquinaciones hace realidad su transformación física (FIG. 24). Cuando su aspecto exterior, ahora embellecido, coincide con el estereotipo de mujer pasional, Gerardo reconoce su atracción hacia ella, presente desde el inicio, y provocará a su vez el rechazo de Adán, asustado de una sexualidad que la chica mantenía oculta hasta ese momento.



FIG. 23



FIG. 24

Esta visión femenina algo atrevida no supuso un obstáculo para lograr la aprobación de la censura, pues consideraban a la película intrascendente. Sólo les preocupaba que se explicitara que Gerardo y Nora se casaban al final, cosa

que no quedaba clara en la primera versión del guión presentada en agosto de 1943. Con esa boda que tranquilizara las conciencias, y algunos ligeros y ridículos cambios (sustituir «swing» por «baile», por ejemplo), el guión fue aprobado el 2 de septiembre. La película acabada en mayo de 1944 también fue aprobada sin cortes aunque el vocal Francisco Ortiz la consideraba «una solemne idiotez»<sup>548</sup>, lo que no impidió que el film fuese clasificado en 1ª categoría, cosa que Orduña no había conseguido hasta ahora.

Al contrario que en el film anterior, *Tuvo la culpa Adán* volvía al terreno de la comedia romántica e intrascendente de *Deliciosamente tontos*, y se apartaba de la solemnidad de *Rosas de otoño*, en busca del simple objetivo de hacer reír, sin tener que demostrar ninguna tesis. Su planificación es más elaborada que en *Rosas de otoño*, menos teatral, pero se circunscribe a la mera funcionalidad. Como es habitual en Orduña durante esta etapa, utiliza pocos planos para resolver las escenas pero el uso del travelling le da un aspecto más dinámico a la cinta. De nuevo la interpretación de los actores cómicos sostienen la película y la comicidad de Espantalón y Muñoz Sampedro, pareja antagónica en lo físico a la pareja principal, destaca sobremanera, hasta el punto de dejar al galán Rafael Durán y la novel actriz María Esperanza Navarro algo desdibujados frente a ellos.

Una vez más la crítica se mostró complacida con la labor de Orduña, muy seguro ante un argumento que volvía a estar por debajo de sus cualidades. En sus elogios olvidaban, o ignoraban, que Orduña era el que elegía sus argumentos. En ese sentido, *Informaciones* decía lo siguiente: «La película está técnicamente muy bien dirigida, con una agilidad y un buen ritmo que acreditan a Orduña, pero todo su cuidado se estrella

---

<sup>548</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03216.

con lo poco firme de su trama»<sup>549</sup>. También Luis Ardila consideraba que tenía pocas posibilidades cinematográficas la novela, y concluía así: «salvó tal escollo y ha constituido una farsa en celuloide muy amena, entonada y sin pretensiones de innovación o genialidad. Sensata e infrecuente posición creadora que también requiere plácemes cuando sabe dosificarse y administrarse»<sup>550</sup>. Las demás revistas y diarios no hacían más que repetir estos argumentos.

El film estuvo 10 días en el cine Rialto cuando se estrenó el 9 de octubre de 1944. El reestreno del 6 de noviembre en el Paz, al mismo tiempo que entraba en sesión continua en el Gong, no logró más que una semana de permanencia, para pasar a continuación al cine Ideal con una engañosa publicidad para atraer al público infantil: «Caperucita y los lobos del siglo XX»<sup>551</sup>. Un nuevo reestreno en el Narvéez y un continuo deambular por las salas de sesión continua hasta comienzos de 1945 quizá sirvieron para paliar un estreno no demasiado exitoso.

### **7.3.4. *La vida empieza a medianoche* (1943)**

La película filmada en paralelo con *Tuvo la culpa Adán* se estrenó sólo un mes después que esta, el 9 de noviembre de 1944, directamente en un cine de sesión continua, el Palacio del Cine. Cifesa no debía de tener confianza suficiente en *La vida empieza a medianoche* como para presentarla en un local de estreno, visto el flojo resultado de la anterior película y que esta parecía peor acabada. Permaneció en ese local once días y, tras pasar por otro cine de sesión continua, llegó a un cine de

---

<sup>549</sup> *Informaciones*, Madrid, 10 de octubre de 1944.

<sup>550</sup> *Pueblo*, Madrid, 10 de octubre de 1944.

<sup>551</sup> *ABC*, Madrid, 16 de noviembre de 1944.



estreno, el Bilbao, el 2 de abril de 1945, donde se proyectó siete días antes de volver al circuito de sesión continua. Según la revista *Cámara*<sup>552</sup>, en agosto de 1945 llevaba acumulados 60 días de proyección sumando todos los reestrenos producidos. Era una cifra muy floja comparada con los 133 días que llevaba acumulados *Tuvo la culpa Adán* hasta la misma fecha, o los 134 que sumaba *Ella, él y sus millones*, estrenada mes y medio después que *La vida empieza a medianoche*.

La crítica era consciente de que estos films sólo eran etapas que había que quemar antes de que Orduña acometiera empresas más ambiciosas, para las que parecía sobradamente preparado según Gómez Tello<sup>553</sup>. Su labor apenas se ponía en duda, pero se percibe la impaciencia de los comentaristas ante una película que nada nuevo podía aportar y que parecía indigna del talento de Orduña, al que veían impelido por circunstancias empresariales a realizar películas anodinas. En esa línea, José de Juanes se mostraba acertado en la valoración de la carrera del realizador y profético en su confianza de que podía lograr películas mejores:

«Los que hemos depositado en Juan de Orduña una ciega confianza, por tener amplia fe en su talento realizador, esperamos y deseamos que llegue su momento definitivo; ese momento total que en las realizaciones cortas alcanzó con *Ya viene el cortejo* y que en la producción de largometraje (sin que esto signifique prejuicio) tal vez haya alcanzado, cuando escribimos estas líneas, con *Ella, él y sus millones*, de próximo estreno, o logre con *Locura de amor*, su próxima realización. (...)

---

<sup>552</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de agosto de 1945.

<sup>553</sup> *Primer Plano*, Madrid, 19 de noviembre de 1944, nº 214.

»Si Orduña se hubiera encasillado en ese sector de directores cuyo trabajo “standardizado” (sic) no persigue otro horizonte que la ampliación de su cuenta corriente, nada nos quedaría por decir si no fuera el repudio de tal procedimiento. Pero nos consta su entusiasmo por el trabajo que se le encomienda; su perenne inquietud por superar pretéritas tareas; su decidida vocación por el “plateau”; su agudizada sensibilidad, capacitada para captar con exactitud los humanos matices. Y estas virtudes, que se manifiestan en sus dinámicas realizaciones, se olvidan por completo a la hora interesante de elegir los temas»<sup>554</sup>.

El tema elegido por Orduña entre los que Cifesa le ofrecía era otra novela rosa de Luisa María Linares. Las peripecias insustanciales de unos protagonistas enredados entre los engaños del villano de turno -en este caso una villana interpretada por la siempre divertida Julia Lajos-, y las suplantaciones de personalidad de imposible verosimilitud amenizaban una función que sólo podía concluir con la unión de sus protagonistas. Pese a lo trivial del asunto, resulta interesante por el tipo de mujer que presenta, aunque siga lejano de las atrevidas mujeres que aparecían en algunas *screwball comedies* hollywoodienses.

Silvia (Marta Santaolalla), periodista de una revista femenina, llega a casa de su amiga Marcela, una modista de éxito. Ambas son profesionales de éxito, independientes, dueñas de su destino. Silvia tiene claro que «el matrimonio puede ser un complemento de la felicidad pero nunca el único objetivo», y ambas proclaman «¡Viva las mujeres

---

<sup>554</sup> *Arriba*, Madrid, 10 de noviembre de 1944.

independientes! ¡Abajo los hombres!». Por tanto, el rechazo del matrimonio significa para ellas renunciar a los hombres totalmente. Silvia piensa que puede ser feliz sin ellos pero no se plantea tener relaciones sin pasar por la vicaría. Esta implícita moral católica que impide las relaciones extramatrimoniales alejan a la película de las premisas habituales del cine de Lubitsch, donde el dilema de las mujeres se centra en sus opciones sexuales, sin importar que esté o no casada. Las mujeres de Lubitsch pueden incluso optar por vivir con dos hombres a la vez como sucedía en *Una mujer para dos* (*Design for living*, 1932), desenlace impensable en el cine español de la postguerra. Como la propia Luisa María Linares reconocía, sus novelas eran modernas pero completamente morales<sup>555</sup>.

En consonancia con esa moral, la independencia vital de Silvia cede cuando se enamora del hombre adecuado. El galán, el músico Ricardo (Armando Calvo) irrumpe en su vida cuando la confunde con otra mujer, la actriz que ha contratado para que finja ser su esposa ante su anciano, y casi ciego, abuelo (José Isbert). Su intención es suplantar a la inexistente familia de Guillermo, el hermanastro fallecido que mantenía engañado al abuelo sobre su vida ejemplar para seguir recibiendo su dinero, y así evitar la desilusión del anciano. Por esa razón ha contratado a una actriz y a un niño insoportable (Luis Sanz).

Silvia, conmovida por sus motivos, accede a ayudarlo y a seguir con la farsa mientras él acude al estreno de su opereta *La vida empieza a medianoche*. A continuación se suceden las peripecias, más o menos divertidas e incoherentes, a lo largo de la misma noche. El abuelo se aloja en el mismo hotel que la famosa escritora María Lintz (Julia Lajos), para la que Silvia va a trabajar como secretaria desde esa misma noche. El encuentro con la escritora no resulta agradable porque la considera

---

<sup>555</sup> ARRABAL, Bonifacio, «Figuras del cinema español. Luisa María Linares», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de diciembre de 1943, n° 95.

«agresivamente joven» y puede ser una rival para ella. De hecho, su acompañante y admirador, Álvaro (José María Seoane), se muestra interesado por la joven sin disimularlo. El recelo se agrava cuando le roban un maletín y sus sospechas recaen en Silvia, a la que acusa. Ricardo, sorprendido, duda de su inocencia, pero pronto se aclara todo porque aparece Álvaro con el maletín. Lo ha robado él porque dentro estaban los manuscritos de las novelas inéditas de su padre que María estaba publicando a su nombre. Aclarado el asunto, Silvia se muestra resentida por las dudas de Ricardo sobre su inocencia. Sin embargo, acepta ir a su pueblo para acompañar al abuelo. Este, que fingía no darse cuenta de la farsa montada para engañarle, y que se ha divertido con todo, les encierra en una habitación y consigue que se declaren su amor. El beso se produce justo al amanecer, cerrando para siempre la vida independiente de Silvia.

El guión de Mas Guindal trasladaba los hechos de la novela apenas sin cambios. Eliminó a un pretendiente de Silvia que nada aportaba a la trama, y añadió algunos elementos de *slapstick* como son las travesuras del niño o la escena del accidentado viaje al pueblo. Según Luisa María Linares, sus novelas no estaban pensadas para el cine, pero consideraba que «la agilidad o movilidad cinematográfica» que pudieran tener se debía a que ella era «de la generación actual, es decir, a la generación del cine»<sup>556</sup>. Ciertamente, sus novelas se leían con facilidad, eran directas, no muy extensas, sin grandes descripciones y muy dialogadas; adecuadas, por tanto, para que un guionista las adaptara sin grandes dificultades. Pero tal dinamismo se ponía al servicio de unas tramas absurdas e intrascendentes que Orduña no logró superar. En *La vida empieza a medianoche* los cambios de humor de los personajes

---

<sup>556</sup> «Concha Linares Becerra y Luisa María Linares han llegado al cine a través de sus novelas», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de enero de 1944, nº 172.

apenas son comprensibles. Ricardo pasa del amor apasionado a la sospecha en un segundo, sólo porque Silvia no le contó que se alojaba en el mismo hotel que su abuelo. Es el único y pequeño obstáculo de la relación amorosa, que se salva enseguida con la explicación de lo sucedido por parte de Álvaro y la posterior intervención del abuelo. Por lo demás, la conclusión resulta significativa del papel que la mujer cumple en la sociedad. Desempleada por lo sucedido, Silvia encuentra su destino en brazos de su futuro marido.

Esta vez la censura del guión se limitó a pequeñas observaciones para evitar obscenidades en un baile y en el coro de chicos y chicas entre bastidores del teatro, y pidió eliminar en varias frases la palabra «querida», usada con profusión según ellos, y la mención de que Guillermo era «carne de horca». Es una muestra más de lo puntillosa que era la censura, sensible a cualquier frase perturbadora e influyente incluso para corregir rasgos de estilo.

Como hemos apuntado al hablar de la recepción crítica de la película, Orduña se limitó a dar un ritmo precipitado que no permitiera al espectador plantearse demasiado la verosimilitud de lo narrado, en la línea de lo que se veía en las *screwball comedies*. En menos de 70 minutos se sucedían las situaciones y decorados, y los actores recitaban sus diálogos con rapidez pero sin perder su tono teatral. En su siguiente film Orduña profundizará en ese camino alocado y presentará un tipo de mujer algo más similar al cliché de las comedias norteamericanas.

### 7.3.5. *Yo no me caso* (1944)

Tres meses después de rodar a la vez *Tuvo la culpa Adán* y *La vida empieza a medianoche* Orduña comenzó otra película que se estrenaría, sin embargo, antes que aquellas. Se trataba de otra comedia definida por Orduña de este modo: «argumento sencillo, atracción en la trama; eso sí, dignidad en el conjunto»<sup>557</sup>. *Yo no me caso*, por tanto, volvía a carecer de más pretensiones que hacer pasar un rato entretenido a su público.

La principal novedad es que no estaba producida por Cifesa. Ediciones Cinematográficas Faro S.A., productora nacida en 1942 y vinculada a los estudios Roptence donde rodó sus nueve películas, muchas de ellas en coproducción y doble versión con Portugal, abordaba su segunda producción con este film<sup>558</sup>. Con menos medios que Cifesa, el presupuesto de *Yo no me caso* no llegó al millón de pesetas, frente a 1.600.000 de *Tuvo la culpa Adán*, o el 1.200.000 de *La vida empieza a medianoche*. Aun así, el distribuidor de la película, Ernesto González, consideraba un disparate gastar esa cantidad en un film español ante la imposibilidad de acceder a un mercado mundial como hacían los norteamericanos, sobre todo cuando la mayor parte se gastaba en los elevados sueldos de los artistas<sup>559</sup>. Siguiendo esa lógica, tanto los artistas como Juan de Orduña rebajaron su caché respecto a lo que cobraban en Cifesa. Si Marta Santaolalla, protagonista de *La vida empieza a medianoche* y *Yo no me caso*, pasó de cobrar 30.000 pesetas en la primera película a 20.000 en

---

<sup>557</sup> «También de noche se rueda *Yo no me caso*, una película de buen tipo sencillo», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de abril de 1944, nº 182.

<sup>558</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Roptence. El viaje a ninguna parte», en *Cuadernos de la Academia nº 10: Los estudios cinematográficos españoles*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, 2001, pág. 200. Véase también PÉREZ PERUCHA, Julio, «Ediciones Cinematográficas Faro», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 307.

<sup>559</sup> CENTENO, Félix, «Don Ernesto González. 32 años de cinematografía española», en *Primer Plano*, Madrid, 29 de octubre de 1944, nº 211.

esta; Juan de Orduña rebajó su sueldo de las 100.000 pesetas que había cobrado en sus tres películas anteriores a 70.000. Pese a la reducción presupuestaria el resultado en pantalla, ciertamente, no distaba en nada de lo conseguido en Cifesa.

En esta ocasión el guión estaba escrito originalmente para la pantalla por Ricardo Mazo, un represaliado por su adhesión a la República que podía firmar sus guiones gracias al aval del falangista José María Alonso Pesquera<sup>560</sup> y que llegó a escribir tres guiones más para Orduña aunque, como veremos en su lugar, no se llegaron a realizar. Presentado a censura antes de ser contratado Orduña para dirigirlo, el guión fue aprobado no sin recibir los improperios del censor de turno:

«Un auténtico argumento americano para una película intrascendente de escaso interés ya que se adivina el desenlace desde el primer momento. El diálogo y la acción acusan, en ocasiones una buena dosis de estulticia. En el aspecto cinematográfico alternan los aciertos y los defectos. Un director experto puede lograr una película cómico-amorosa pasable»<sup>561</sup>.

Ese director experto resultó ser Orduña, que rodó el film entre el 6 de marzo y el 25 de abril de 1944, no sin antes hacer algunas modificaciones sin importancia en la ordenación de las secuencias e introducir los cambios pedidos por la censura. Se suprimieron las frases mal sonantes («¿Y yo que creo que el hombre es una hembra fracasada?» y «no seas bestia») y, para evitar los peligros de concupiscencia, se cambió que el

---

<sup>560</sup> TORREIRO, Casimiro, «Ricardo Mazo», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 567.

<sup>561</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03220.

protagonista levantara en brazos a la chica por un simple ayudarla a subir la escalera. Sin embargo, veremos que se rodó esta importante escena como estaba escrita inicialmente sin que la censura reaccionara posteriormente a esa desobediencia.

La película presentaba de nuevo a una mujer independiente y activa, motor de la acción, cuyo único objetivo, sin embargo, acaba siendo de nuevo someterse al hombre con el vínculo del matrimonio en nombre del amor. Es el personaje femenino que más se acerca al estereotipo de la *screwball comedy*, en concreto a la visión teñida de misoginia de Howard Hawks, donde la mujer irrumpe y perturba la tranquilidad del hombre para insuflar un poco de locura a su monótona vida, como sucedía en los clásicos *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941). En este caso se trata de Anita (Marta Santaolalla), cuyo capricho consiste en acosar a un escritor misógino, Alberto Casaseca (Luis Peña), autor de la novela *Yo no me caso*, porque dice que nunca una mujer ha pisado su casa. Ella piensa que su odio a las mujeres se debe a un fracaso amoroso, por lo que quiere remediarlo y demostrarle que una mujer puede conseguir lo que se proponga. El primer intento de entrar en su casa es impedido por el mayordomo Teodoro (Manolo Morán) y un perro educado para ladrar a las mujeres. La segunda vez lo consigue fingiendo la avería de su coche bajo una tormenta y gracias a la obsequiosidad de Eduardo (Raúl Cancio), un amigo de Alberto que le abre la puerta y le invita a quedarse. La oposición de Alberto a su presencia cede ante la complicidad de Anita y Eduardo, que se permiten darle lecciones de cortesía en su propia casa.

La domesticación de Alberto se expresa simbólicamente en una escena bien planificada donde es destacable el uso que Orduña hace del decorado principal, el gran salón de la casa de Alberto (FIG. 25 y 26). Desde el comienzo llama la atención la enormidad de este decorado –que hace más insignificante a su



morador y resalta su soledad-, del inmenso ventanal y, sobre todo, de la escalinata que lleva al piso de arriba, a la zona de las habitaciones y, por tanto, la parte más íntima de la vida de Alberto. La obligada cortesía provoca el destierro de Alberto de esa parte de su casa y le lleva a pasar la noche en el salón donde escribe sus novelas. Un plano contrapicado desde el punto de vista de Anita, desde lo alto de la escalera, remarca la visión insignificante que tiene de su presa (FIG. 27), y a continuación invade su territorio. Él se resiste a sus zalamerías y la expulsa violentamente, por lo que ella emplea otra táctica y finge una lesión en un tobillo para que Alberto acceda a llevarla en brazos por la escalera hasta depositarla en su lecho (FIG. 28). Él mismo se abofetea cuando sale de la habitación al saberse sometido por el capricho de ella. No es de extrañar que Orduña no hiciera caso a la advertencia de la censura sobre lo inconveniente que resultaba que la subiera en brazos. Para él debía de ser importante que lo hiciera así para expresar metafóricamente ese sometimiento del hombre que, claro está, remite a la costumbre del novio de llevar en brazos a la esposa en su noche de bodas. En consecuencia, a la mañana siguiente, la propia Anita comunica a Teodoro su propósito de casarse con Alberto como sea.



FIG. 25



FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28

El acoso de Anita continua y la resistencia de Alberto también, pero ahora él se muestra celoso de la buena relación de ella con su amigo Eduardo, cómplice de sus maquinaciones. Cuando aparece una amiga de Anita, Enriqueta (María Dolores Pradera), para llevarla a casa, Alberto decide con éxito darle celos a Anita siendo cortés con la amiga.

Una vez en casa, Anita se encuentra con el que cree que es un tío suyo, Julio (Ramón Martori) que vive en París, pero que en realidad es su propio padre disfrazado de su hermano, ya que lleva una doble vida de hombre honorable por el día y de juerguista por la noche. Ella le confiesa su amor por Alberto y deciden ir juntos a una fiesta donde los personajes y sus respectivos celos confluyen: Gloria (Mary Cruz), "amiga" de Julio, tiene celos de Anita; Anita, de Enriqueta con Alberto; y Alberto de Eduardo con Anita. El conflicto acaba en una pelea multitudinaria.

Al día siguiente, tras pasar la noche en comisaría, Alberto se reafirma en su odio a las mujeres. Discute con Eduardo y Teodoro, porque ambos contradicen sus teorías. Pero, como se siente abandonado, cuando aparece Anita su máscara cae y se rinde ante la evidencia. En su llamada al editor anuncia el título de su próxima novela, *Me caso contigo*, mientras mira a Anita. Una vez más, la película no concluye con el beso final de la pareja. Este se produce, pero a continuación vemos a Teodoro celebrar el desenlace y, finalmente, al perro juntar su

hocico con una perra, ya que también este ha cedido ante los encantos de una hembra.

Aparte de la escena de la escalera, la película exhibe la misma funcionalidad que en las otras comedias, sin más intención que alcanzar cierto dinamismo por encima de la verosimilitud. El deficiente acabado que presenta la película quizá responda al alto ritmo de trabajo, porque gracias a la meticulosidad de la Inspección de rodaje sabemos que Orduña rodó 11,2 planos por día, un número muy alto que suponemos habitual en esta etapa de su carrera, y que impide hacer un trabajo técnicamente perfecto.

La película sólo se proyectó una semana en el cine Callao cuando se estrenó el 25 de septiembre de 1944. El reestreno en el cine San Miguel el 27 de noviembre también duró una semana. Según las cuentas de la revista *Cámara*, la película sólo alcanzó 42 días de proyecciones hasta julio de 1945, el peor resultado, con diferencia, de todas sus comedias<sup>562</sup>. También es la película peor clasificada por parte de la administración, que le otorgó la tercera categoría. El distribuidor Ernesto González, en consecuencia, sólo realizó tres copias del film frente a las más de diez que solía hacer Cifesa, por lo que tampoco debió tener una carrera comercial importante fuera de Madrid<sup>563</sup>.

La crítica se mostró más dividida que en otras ocasiones. Todos estaban de acuerdo en que el argumento era endeble, vulgar e intrascendente, un pálido reflejo de las películas de Hollywood, pero no todos disculpaban a Orduña. Unos consideraban que había logrado todo lo posible considerados los medios disponibles, pero otros, como José de la Cueva, no le perdonaban su elección de los argumentos:

---

<sup>562</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de julio de 1945, nº 61.

<sup>563</sup> La película se puede ver hoy en día gracias a las copias en 16mm que se realizaron en 1961 para la empresa Pax Films.

«No tiene culpa el director de cómo sea el guión de una película; pero sí la tiene de aceptar la dirección de una cinta cuando el guión es como el de *Yo no me caso*, en el que no hay nada que justifique su elevación a la pantalla.

»Trivial, soso, carente de interés y de gracia, ni un solo momento da idea de que estamos viendo una película digna del progreso a que en 1944 ha llegado el cine español»<sup>564</sup>.

Después de rodar cinco comedias en año y medio, Orduña no podía decir que estuviera satisfecho con su carrera. No hacía falta que sus tres últimas películas no se hubieran estrenado todavía y, por tanto, desconociera su éxito de público y crítica, para que Orduña reconociera que no estaba haciendo el mejor cine. Así lo daba a entender en abril de 1944 al responder a la siguiente pregunta del diario *Marca*:

«- ¿Cuál es el momento de que estás más satisfecho de todas las películas que has dirigido? (...)

»- La primera parte de *Suite granadina*. No importa que sea un film de corto metraje, casi un documental. Pero es, de toda mi labor, lo único que de verdad me satisface»<sup>565</sup>.

El retraso en estrenarse sus últimas películas provocó una acumulación de ellas en la cartelera cuando se presentaron al público a finales del año 1944. En los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre, se sucedieron los estrenos de las tres películas pendientes y la que rodó después de sus declaraciones en *Marca*, *Ella, él y sus millones*. Con esta última

---

<sup>564</sup> *Informaciones*, Madrid, 29 de septiembre de 1944.

<sup>565</sup> *Marca*, Madrid, 5 de abril de 1944.

pudo remediar la pobre imagen de director de comedietas insulsas que se estaba labrando.

### 7.3.6. *Ella, él y sus millones* (1944)

La valoración que Llinás hacía de Orduña como un director que «no controla los cambios de tono, descuida los aspectos técnicos –abundan, por ejemplo, los saltos de eje, los fallos de *raccord*– y se pierde en prolijas digresiones»<sup>566</sup> es justa, pero no creemos que *Ella, él y sus millones* deba verse como la culminación de una etapa de aprendizaje donde esos errores se hayan subsanado, sino que la evidente mejoría que presenta el film se debe más bien a las mejores condiciones de producción con las que contó en esta ocasión. Apoyado en un presupuesto muy superior a las anteriores películas (2.367.702 pesetas), en un plan de rodaje más holgado (61 días), en un montador más acertado (Juan Serra) y en un argumento mejor trabado, Orduña pudo dar lo mejor de sí mismo y proporcionar uno de los grandes éxitos de Cifesa.

Como dijimos, todavía tenía pendiente de estrenar *Yo no me caso*, *Tuvo la culpa Adán* y *La vida empieza a medianoche*, cuando Orduña comenzó en mayo de 1944 el rodaje de *Ella, él y sus millones*. Conscientes del esfuerzo que Cifesa estaba poniendo en el empeño, la empresa invitó a la fiesta de inicio de rodaje a altas autoridades del Estado, tres ministros entre ellos, y a personalidades de la aristocracia<sup>567</sup>. Según Orduña, con esta película se ponían por primera vez los medios que eran habituales para las películas dramáticas y que nunca se usaban

---

<sup>566</sup> LLINÁS, Francisco, *Art. cit.* (diciembre 1989 – febrero 1990).

<sup>567</sup> «Al terminar *El clavo* ha dado comienzo el rodaje de *Mi mujer es un negocio*, en *Primer Plano*, Madrid, 21 de mayo de 1944, nº 188.

para las comedias<sup>568</sup>. Por su alto presupuesto, sus grandes decorados y su amplio y conocido reparto de estrellas –la pareja Rafael Durán-Josita Hernán había demostrado su buena química en éxitos anteriores–, se encontraba dirigiendo por primera vez una superproducción, según se calificaba a la película en la publicidad.

Para tan ambiciosa propuesta Orduña volvió a acudir al teatro como fuente de inspiración. La obra *Cuento de hadas*, de Honorio Maura, había sido estrenada por él como integrante de la compañía del teatro Infanta Isabel en 1928, por lo que conocía bien un material que había triunfado en los escenarios. Para su adaptación confió en los dos guionistas que le habían proporcionado su mejor comedia hasta ahora, *Deliciosamente tontos*, consciente de las dificultades que afrontaban:

«No era sencillo transformar la comedia en película porque el teatro de Honorio Maura tiene su fuerza en el diálogo y no en la acción; pero Tamayo y Echegaray, que conocen sobradamente los resortes del cine moderno, vieron en las situaciones apuntadas por el autor materia suficiente para conseguir un buen guión. (...)

»...tras un detallado estudio de cada uno de los tipos que en la comedia aparecen, y una acotación perfecta de los diálogos, se dieron con entusiasmo a la confección del guión literario»<sup>569</sup>.

El guión, todavía titulado *Cuento de hadas*, fue aprobado por la censura en marzo de 1944 con ligeras advertencias

---

<sup>568</sup> JUSTE, Tristán, «De Honorio Maura a Juan de Orduña hay 3.500 metros de celuloide», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de junio de 1944.

<sup>569</sup> DE URBANO, Rafael, «Historia de un título. De *Cuento de Hadas* a *Ella, él y sus millones*», en *Primer Plano*, Madrid, 26 de noviembre de 1944, nº 215.

morales. La segunda versión del guión, titulada *Mi mujer es un negocio*, no produjo reparos pero el informe de censura, fechado el 1 de mayo, no mostraba gran entusiasmo por el proyecto:

«...el único deseo de ustedes es conseguir una comedia entretenida sin trascendencia alguna, pero nos permitimos opinar, con el mejor deseo de aconsejarles, que el argumento, ya muy usado, sin un guión cinematográfico especialmente original en sus situaciones complementarias y con un diálogo que no ha conseguido hacernos gracia, ni dar la sensación de un humorismo que se sale de lo vulgar va a costar mucho trabajo que permita conseguir el fin que ustedes se proponen»<sup>570</sup>.

Poco después, el 16 de mayo, se inició el rodaje en los estudios Sevilla Films. Gracias a un ritmo de 10,6 planos por día la película concluyó cinco días antes de lo previsto, el 22 de julio. En palabras de la inspección de rodaje: «En todo momento se evidenció una buena organización, una ajustada previsión y un dominio perfecto de la profesión, por parte del Jefe de producción y Director,...»<sup>571</sup>. Pero la eficacia de Orduña esta vez no significó merma aparente en el resultado final, como veremos.

Si la película no produjo grandes reparos cara a la censura, el título con el que se había rodado la película, *Mi mujer es un negocio*, fue más problemático. No agradó al Delegado Nacional de Propaganda, David Jato Miranda, por lo que se ordenó a Cifesa que se buscara otro. Aunque no expresó el motivo de su decisión es fácil imaginar que le parecía un

---

<sup>570</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04666.

<sup>571</sup> *Ibidem*.

título demasiado materialista para tratarse del sagrado vínculo del matrimonio. Sorprende que ante la escrupulosidad de las autoridades censoras Cifesa propusiera a continuación el título de *Tres en viaje de novios*, rechazado como era previsible ante tal insinuación de *ménagè à trois*. Por fin, y a sugerencia del mecanógrafo que ordenaba las muchas sugerencias de títulos que le llegaban a Orduña, se estableció el de *Ella, él y sus millones*<sup>572</sup>, aprobado por la censura el 7 de septiembre.

La película terminada y aprobada sin problemas el 27 de septiembre, no sólo fue presentada por Cifesa como una superproducción, sino que se atrevieron a compararla con el cine de Ernst Lubitsch:

«Juan de Orduña ha conseguido lo más difícil: el tipo de cinecomedia intrascendente, no logrado hasta ahora de un modo total en España (...) Y el resultado ha colmado ampliamente lo que se ambicionaba: demostrar que en España se puede hacer ese tipo de cine tan verdaderamente difícil, del que Lubitsch es maestro»<sup>573</sup>.

Ya hemos comentado la imposibilidad de realizar un cine como el de Lubitsch en la España de la época, pero cabe reseñar algunas similitudes entre *Ella, él y sus millones* y *La octava mujer de Barba Azul*, que sirven para medir la distancia entre una de las mejores comedias españolas de la postguerra y el cine hollywoodiense al que quería imitar.

El film de Orduña presenta dos mundos divergentes que se unen por conveniencias económicas. Por un lado se

---

<sup>572</sup> DE URBANO, Rafael, *Art. cit.* La entrevista no hace mención alguna a motivos censores en los cambios, sino que Juan de Orduña los justifica por su propia indecisión.

<sup>573</sup> *Radiocinema*, Madrid, 30 de octubre de 1944, nº 105.



encuentra la familia aristocrática de los duques de Hinojares (José Isbert y Guadalupe Muñoz Sampedro), cuya vida derrochadora, agravada por unos hijos plenamente dedicados al ocio, les ha llevado a la ruina. Por otro lado, Arturo Salazar (Rafael Durán), un rico empresario que ha hecho su fortuna desde la nada, orgulloso de sus logros pero también acomplejado por su origen plebeyo. Por tanto, la familia necesita dinero y Salazar un título nobiliario.

Gracia a la intermediación del marqués de Hinares (Roberto Rey), yerno de los duques, Salazar conoce a las hijas y acuerda con una de ellas, Diana (Josita Hernán), contraer matrimonio sin comprometer el cuerpo y el alma. Es decir, la boda se producirá estrictamente por los motivos prácticos señalados. Lo que ambos desconocen es que se gustan entre sí más de lo previsto.

Una vez casados, Diana hace valer lo acordado e inician la luna de miel sin haber consumado el matrimonio. Salazar también respeta el pacto pero es evidente que le gustaría tener un trato más cercano con ella. Diana también lo desea pero quiere vencer antes su aparente indiferencia y lograr su amor de verdad, por lo que acuerda con su amigo Joaquín (Luis Peña) darle celos.

Las disparatadas situaciones de los tres en la luna de miel, primero en un puerto de montaña nevado, y luego en África, culminan como Diana esperaba, con un puñetazo de Salazar a Joaquín que prueba su interés por ella. Sin embargo, Salazar se ha dado cuenta de que no pertenece al mundo de Diana, que no podrá adaptarse, y se sumerge más que antes en sus negocios. Su decisión de vivir separados confirma a Diana que está enamorado de ella. Sólo le falta conseguir que él lo confiese. En la fiesta donde Salazar es presentado en sociedad, cuando ya parece haber perdido a Diana, es cuando se decide a confesarle su amor. Ella le acepta y por fin le permite entrar en su dormitorio en un último plano de la puerta cerrándose ante

ellos que inevitablemente recuerda a las puertas del cine de Lubitsch que sirven para ocultar y sugerir la intimidad que transcurre detrás de ellas.

La premisa inicial –la conveniencia de contraer matrimonio para ascender en el escalón social– ha sido reiterada en multitud de obras, pero el film de Orduña presenta muchas coincidencias con la citada película de Lubitsch, también basada en una obra teatral, *La huitième femme de Barbe-Bleue* (1921), de Alfred Savoir. En ambos casos la familia aristocrática necesita que una hija contraiga matrimonio con un rico empresario para sacarles de apuros económicos, el marido trata el matrimonio como si fuera un negocio, y la vida conyugal posterior se convierte en un infierno para él a causa de las tretas de su esposa. También en ambas películas es evidente que los dos están enamorados, que ella le niega sus favores sexuales en tanto no tenga pruebas de su verdadero amor, y que la lucha de sexos está encabezada por una mujer que todo el tiempo lleva ventaja frente a un marido siempre sorprendido. En cuanto a la estructura también son similares, con dos partes claramente diferenciadas entre los sucesos anteriores y posteriores a la boda. La principal diferencia argumental estriba en el pasado sentimental del marido, divorciado siete veces en el film de Lubitsch frente a la inexperiencia del protagonista de Orduña, consciente además de que su boda es para toda la vida sin posibilidad de remediarlo con un divorcio. Esa cuestión moral aporta al film un interés dramático extra y, por eso mismo, la tensión sexual se desprende naturalmente del argumento sin que la censura lo percibiera.

Si bien la cinta no podía tener un contenido sexual explícito, lo cierto es que el tema central del film, desde que se produce la boda, es precisamente la lucha de Salazar por conseguir el acceso carnal a su esposa. En apariencia todo se reduce a un asunto sentimental, donde la mujer se limita a dar

celos a su marido para que se decida a expresarle su amor, pero hay líneas de diálogo y algunos planos significativos, que nos permiten decir que Orduña consiguió por una vez acercarse al terreno de los sobreentendidos sexuales que tan bien manejaba Lubitsch. La actitud de Salazar siempre es dubitativa y confusa cuando entra en los aposentos de su mujer. En el refugio de montaña, por ejemplo, mientras ella le escucha junto al fuego de la chimenea, en una evidente metáfora de la pasión que le consume, sólo se atreve a decir para expresar sus íntimos deseos: «sólo trataba de hacer nuestro contrato un poco más agradable». Deseos que previamente habían quedado claros con un sencillo recurso de montaje no previsto en el guión. Se trata de la escena en la habitación de ella la noche de bodas, cuando Salazar entra para que le firme unos papeles. En medio del diálogo su vista se desvía hacía un punto fuera del plano, y a continuación un plano subjetivo muy breve, como si se temiera su inclusión, nos muestra lo que está mirando: la cama vacía y sin deshacer de su mujer (FIG. 29 y 30). Ese plano basta para que sepamos lo que pasa por su cabeza y nos remite al uso simbólico de la cama en *Trouble in Paradise / Un ladrón en la alcoba* (Ernst Lubitsch, 1932).



FIG. 29



FIG. 30

En el aspecto técnico Orduña no podía igualar a su modelo, pero desde la primera escena se nota un dinamismo producto de la mayor elaboración de las escenas, con una

variedad de planos no vistos hasta ahora en las comedias de Orduña, hábilmente montados por Juan Serra en su primera colaboración con el director, y que hacen palidecer el torpe montaje de las anteriores películas. Hay una mayor fluidez en los movimientos de cámara, casi no hay largos planos-secuencia estáticos, y los que hay pasan desapercibidos gracias a unos diálogos vertiginosos e ingeniosos. Lo cual nos hace confirmar que el estatismo y la rutina que padecían las otras comedias se debían sobre todo a las apreturas presupuestarias y a unos planes de rodaje demasiado ajustados. Por lo demás, sigue presente el gusto por la facundia de los actores, cuyas intervenciones están mejor incardinadas en la acción y apenas estorban la progresión de la narración.

La crítica se rindió unánimemente ante la evidencia y saludó la película como una digna competidora frente al cine norteamericano. Así lo reconocía Romero-Marchent con exaltado chovinismo:

«*Ella, él y sus millones* podrá no ser considerada como una película de interés nacional, pero tiene, sin embargo, un gran interés cinematográfico y constituye el más claro ejemplo de que en España no tenemos nada que envidiar del modo de hacer de esos productores cuya especialización en lo divertido y en lo dinámico venía alucinándonos, hasta hacernos incurrir en el papanatismo, con una diferencia a nuestro favor: que el sentido del humor español no precisa incurrir ni en la prisa, que algunos confunden con el dinamismo, ni en la desorbitación, ni en la inverosimilitud, ni en la chabacanería.

»Juan de Orduña ha realizado su mejor película, y nos descubre una sensibilidad y un bien saber hacer que ha de proporcionarle grandes triunfos,

dentro de una tónica de producción de la que el cine español estaba muy necesitado»<sup>574</sup>.

El origen teatral también se consideró superado, como decía José de la Cueva: «En el guión (...) se han conservado todos los valores de la comedia, y se ha conseguido darle ritmo cinematográfico de modo que desaparezca todo recuerdo de su origen teatral»<sup>575</sup>. En definitiva, se consideraba la película mejor acabada de Orduña hasta ese momento, como decía Fernández Barreira:

«Orduña justifica así el ancho margen de crédito que de un modo unánime le concediera la crítica en espera de realizaciones como ésta, donde toda la ambición del realizador se justifica en la práctica, donde se nos da todo lo que se espera. Orduña, un realizador inquieto, un veterano del cine, que ha sabido esperar trabajando, que ha curtido su oficio en una tarea dilatada, ha encontrado su ocasión y su argumento y ha llenado de manera completa todos sus sueños y todas sus esperanzas. Estamos ante otro caso de realizador que cumple su palabra. No habíamos esperado en vano: Orduña nos ha dado “su” película»<sup>576</sup>.

La buena acogida crítica se confirmó con una gran asistencia de público que permitió mantener la película durante cuatro semanas en el cine Rialto donde se había estrenado el 25 de diciembre de 1944, y gozar posteriormente de múltiples

---

<sup>574</sup> ROMERO-MARCHENT, Joaquín, «De *Inés de Castro* a *Cabeza de Hierro* pasando por *Ella, él y sus millones*», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de enero de 1945, nº 108.

<sup>575</sup> *Informaciones*, Madrid, 26 de diciembre de 1944.

<sup>576</sup> *Marca*, Madrid, 27 de diciembre de 1944.

reestrenos. Todavía en enero de 1946 seguía proyectándose y acumulaba, según *Cámara*, 151 días de proyecciones<sup>577</sup>. Era el mayor éxito de Orduña desde *¡A mí la legión!*, pero con su siguiente comedia, rodada mientras se estrenaba *Ella, él y sus millones* en condiciones mucho menos lujosas, Orduña no pudo repetir el logro.

### 7.3.7. *Mi enemigo el doctor* (1945)

Según cuenta Félix Fanés, en este 1944, tan productivo para Orduña, Cifesa iniciaba una crisis que se reflejó en una disminución del 50% en la producción de films (sólo seis ese año frente a los doce de 1943), en la distribución (25 frente a los 40 de 1943) y en la facturación (23 millones frente a los 25 del año anterior). La tendencia se confirmaría en 1945, cuando Cifesa sólo pudiera producir una película, distribuir diez y facturar 16 millones. La situación de la empresa no hacía más que reflejar la crisis de la industria en general, en un momento donde la competencia del cine americano aumentaba considerablemente mientras el cine español no se consolidaba en su mercado interior. Además, ante la inexistencia de un mercado exterior donde colocar las películas y los altos costes de producción y mantenimiento de su infraestructura, producto de una gestión poco previsor, Cifesa se vio abocada a una crisis de la que el Estado tampoco quiso ayudarlo a salir<sup>578</sup>.

Ante esta situación, es comprensible que Orduña buscara nuevas perspectivas de trabajo en otras productoras, como ya había probado al realizar *Yo no me caso*. Su posición profesional consolidada le permitió tener ofertas suficientes como para realizar dos películas anuales hasta que volvió a una

---

<sup>577</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de enero de 1946, n° 73.

<sup>578</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 131-145.

recuperada Cifesa en 1948. Su siguiente película, pues, fue un proyecto de la empresa barcelonesa Perseo Films titulado inicialmente *Cuando quiera, señorita*, escrito por Juan Ramón Masoliver, José Artís y Salvio Valenti. Este último, consejero delegado y propietario de Perseo Films<sup>579</sup>, había dirigido las dos únicas películas de la empresa, *Retorno* (1944) y *Piruetas juveniles* (1944), la segunda codirigida con Giancarlo Cappelli. Aunque inicialmente Valenti estaba dispuesto a dirigir la tercera película, quizás la escasa repercusión de las anteriores le decidió a contratar a un director de mayores garantías. Orduña todavía no había estrenado *Ella, él y sus millones* cuando fue contratado, pero sin conocer ese éxito se sabía que podía dar mayor consistencia a las producciones de una empresa que ya estaba en dificultades económicas por la escasa repercusión de sus películas anteriores. Lo primero que decidió Orduña fue llamar a Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo para que reescribieran un guión que había sido muy mal valorado por la censura, como muestran las palabras del censor Francisco Ortiz:

«El desarrollo del guión es en un 50% por lo menos, claramente estúpido, vulgar y sin gracia. Los diálogos corren parejos con el desarrollo. La crítica de la gente rica que vive una vida frívola y ociosa -tesis del guión- está hecha con poco acierto. La dialéctica que emplea el autor es tan ingenua y endeble que no conmueve lo más mínimo. En resumen, un buen propósito, pero nada más. Para

---

<sup>579</sup> Según Riambau y Torreiro, había una fuerte presencia italiana en la empresa, por lo que «una hipótesis no muy descabellada permitiría suponer que se trataba de una empresa creada por italianos prófugos de la Segunda Guerra Mundial» («Perseo Films», en RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Op. cit.*, pág. 588).

lograr una película digna y aceptable es necesario algo más»<sup>580</sup>.

La labor de los nuevos guionistas no pudo salvar un argumento inconsistente, definido por Orduña como «una comedia a la americana» con moraleja<sup>581</sup>. Era otra imitación de la *screwball comedy* americana, donde se incidía una vez más en los temas tratados hasta ahora por Orduña en sus dos últimas comedias: una protagonista femenina, joven e independiente, que es el motor de la acción y cuyos disparates pretenden ser divertidos; un galán que se resiste al acoso de la susodicha hasta ceder finalmente; y una familia aristocrática ociosa, donde las extravagancias de sus miembros sirven de marco cómico a la trama amorosa.

El film, considerado desaparecido a día de hoy, se iniciaba, según el guión, con el accidente de coche de la joven Diana (Mercedes Mozart) y la posterior visita del médico de moda y especialista en enfermedades nerviosas, Ernesto Campos (José Nieto), a la aristocrática casa de la joven. Allí descubre una galería de personajes extravagantes encabezados por Ramón Balader (José Isbert), el despistado padre de la joven, y Obdulia (Guadalupe Muñoz Sampedro), un manojo de nervios; la abuela doña Rita (María Bru), fumadora de puros; el mayordomo Dimas (Manuel Arbó), orgulloso de su linaje de mayordomos desde el siglo XVII; Tanguy (Raúl Cancio), el pretendiente de su hermana Alicia (Alicia Palacios) y pintor surrealista; Jorge (Fortunato Bernal), que se comporta como un niño aunque es el primogénito, etc...<sup>582</sup> Vista la familia, Ernesto

---

<sup>580</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03230.

<sup>581</sup> TORRELLA, José, «Los últimos éxitos del cine español se dan cita en *Mi enemigo el doctor*», en *Primer Plano*, Madrid, 21 de enero de 1945, nº 223.



recomienda a Diana descansar en una clínica, lejos de esa casa de locos. Aunque la clínica de Ernesto sólo es para niños, la insistencia de Rita logra que él la acepte como paciente.

Los caprichos de Diana, celosa de la escasa atención del doctor, complican la vida de Ernesto en la clínica, cuya Junta desconoce la presencia de Diana. El día que recibe el alta, Diana se pelea con Ernesto en el laboratorio porque él no quiere ir a la fiesta surrealista de disfraces que dan en su casa para celebrar su regreso, y se acaban rompiendo frascos importantes para las investigaciones. A pesar de las bofetadas recibidas por parte de él, Diana se muestra enamorada.

Ernesto es despedido de su empleo en la clínica a causa de Diana. Ella, al enterarse, decide remediar lo sucedido y convence a su abuela para que le ayude a montar la clínica de niños pobres que Ernesto deseaba construir. Al objeto de recaudar fondos organiza otra fiesta. Reticente al inicio, Ernesto acaba accediendo por el bien de los niños y por su interés hacia ella. Aunque es un éxito, la extravagante fiesta es interrumpida cuando la Junta de la clínica pide ayuda a Ernesto para combatir una epidemia. El suero que puede curar a los niños se perdió en los frascos que Diana rompió, pero ella misma coge el coche y cruza la frontera para conseguir el mismo suero que tiene otro doctor extranjero. A pesar de tener otro accidente de coche logra llegar a tiempo de salvar a los niños y, por tanto, reconciliarse definitivamente con Ernesto. Los padres de Diana, por su parte, han aprendido una lección y procurarán resolver la anarquía que reina en la casa porque ha sido la causa de la mala educación recibida por Diana. Es la moraleja de un guión que no parece muy coherente para lograr ese fin moral, pues

---

<sup>582</sup> Es una familia muy similar a la de *Ella, él y sus millones*, tanto por su comportamiento infantil como por los actores que los encarnaron, pues repiten José Isbert, Guadalupe Muñoz Sampedro y Raúl Cancio.

precisamente lo divertido del film eran las irresponsabilidades de la familia y los caprichos de la hija mimada.

La película fue rodada en los estudios Kinefón de Barcelona entre el 27 de noviembre de 1944 y el 13 de enero de 1945, de nuevo en menos tiempo del previsto inicialmente. Aunque el presupuesto no era excesivo, 1.411.725 pesetas, Perseo Films se vio en graves dificultades económicas y tuvo que ceder la película a Juan Pons Sastre, gerente de Vulcania Films, antes de ser presentado a la censura el 6 de marzo de 1945. Aunque la película fue aprobada para mayores de edad sin más dificultades, Vulcania Films no la puso en circulación hasta comienzos de 1948, y no en las mejores condiciones. Se estrenó en capitales de Andalucía como Sevilla o Granada antes de llegar el 8 de marzo de 1948 a las pantallas madrileñas, donde se presentó sólo durante tres días en un programa doble del cine Proyecciones. La carrera de Orduña hacía tiempo que había tomado otros rumbos alejados de la comedia y se había convertido en un director de prestigio, por lo que este tardío estreno fue acogido por la crítica con indiferencia, conscientes de estar, en palabras de Alfonso Sánchez, ante «una de esas películas obligadas de la etapa de formación de un director ya con categoría de famoso»<sup>583</sup>. Es decir, ante la escasa calidad del film prefirieron pasar página con la excusa de su antigüedad.

Los Delegados Provinciales del Ministerio, sin embargo, no evitaron descalificar el film según se estrenaba en diversas provincias. Un informe del estreno en junio de 1950 en Ávila explica mejor que nadie la tibia acogida del film:

«...todo en ella es reprochable, desde la extravagancia argumental al estilo americano hasta la deficientísima dirección y pésimo sonido que,

---

<sup>583</sup> *El Alcázar*, Madrid, 10 de marzo de 1948.

aparte de hacer incomprensible la mayor parte del vocabulario de la película, era tan penetrante que al terminar la proyección salía el espectador con dolor de cabeza. Con todo, lo peor es, si cabe, la falta de originalidad argumental cuyo tema si en una cinta de nacionalidad americana no extraña, en una española repugna pues no se adapta a nuestra manera de ser. (...) Nuestra historia, literatura, la vida real española y principalmente nuestra característica racial, ofrecen temas abundantísimos para ser llevados a la pantalla con dignidad por la cinematografía española»<sup>584</sup>.

Precisamente los temas que el delegado menciona (historia, literatura, raza) eran los que Orduña había comenzado a transitar después de rodar este film. Con *Mi enemigo el doctor* había quedado cerrada una etapa de su carrera. La comedia *Absolutamente nada*, escrita de nuevo por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, y que iba dirigir Orduña en mayo de 1945, habría prolongado su ciclo de comedias pero sufrió sucesivos retrasos durante un año debidos a problemas de producción que desconocemos en detalle. La película iba a ser producida por los estudios Kinefón donde acababa de rodar *Mi enemigo el doctor*, pues ese mismo año había decidido la empresa de Juan Homedes producir sus propias películas. En esta ocasión, el nudo romántico se veía complicado con una trama criminal que resultaba finalmente ser una pantomima del mayordomo (de nuevo Fernando Freyre de Andrade) para proveer a su señor (Fernando Rey), un escritor de novelas policíacas, de aventuras que le inspirasen; ya que, según el novelista, en España no sucedía absolutamente nada.

---

<sup>584</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03230.

En tanto se concretaba o no esa película, Orduña se alejaba con su siguiente largometraje de los ambientes disparatados de aquellas cintas para adentrarse en un terreno más serio –la búsqueda de las verdaderas esencias culturales españolas–, que a posteriori le convertirán en el director paradigmático del españolismo mejor apreciado por las instancias oficiales.

#### 7.4. Hacia un cine de interés nacional

Como vimos al hablar de la película *Leyenda rota* que Orduña protagonizó en 1939, había entre los círculos cinematográficos un debate recurrente sobre la verdadera esencia del cine nacional y cómo superar la falsa imagen que transmitían al espectador las “españoladas” producidas tanto en el extranjero como en España. A finales de 1944 el debate continuaba cuando Antonio Walls hizo en la revista *Cámara* algunas consideraciones para lograr ese auténtico cine nacional que definiera y singularizara a España respecto a las demás naciones<sup>585</sup>. Se preguntaba si era necesario para ello recurrir exclusivamente al «sabor indígena», como se venía haciendo desde el cine mudo por los cineastas españoles, sobre todo si se reducía a un andalucismo presentado como sinécdoque de España. Según él, «nada puede tomar carácter personal y eterno si no está construido con miras internacionales», y eso no podía lograrse con películas folklóricas o comedias al estilo americano, sino acudiendo a la historia y al cine de época, como ya habían demostrado películas como *Sarasate* (Richard Busch, 1941), *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Mi vida en tus manos* (Antonio de Obregón, 1943), *Eugenia de Montijo* (José

---

<sup>585</sup> WALLS, Antonio, «Del cine español, ¿folklore o historia?», en *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1944, n° 45.

López Rubio, 1944), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *El clavo* (Rafael Gil, 1944). Pese a esta rotunda conclusión, dejaba la puerta abierta a un folklore que reuniera «una discreta interpretación de nuestras costumbres», sin precisar en qué consistía esa discreción.

La presencia de la “españolada” en nuestro cine y el debate sobre su conveniencia o reprobación se remonta casi a los mismos inicios del cine, porque en el fondo nos encontramos con el mismo debate que en el campo de la literatura, la pintura y la fotografía había suscitado la imagen que transmitía de España el costumbrismo romántico del XIX<sup>586</sup>. A partir de Serafín Estébanez Calderón y sus *Escenas andaluzas* (1847, aunque publicado en revistas desde 1831) se había dado una visión melancólica y sentimental de unas costumbres ancestrales que estaban en trance de desaparecer, pero que gracias a la literatura pervivirían de algún modo. A su vez recogía la visión romántica que los viajeros europeos habían dado de España desde finales del siglo XVIII, y que había convertido a tipos marginales como el gitano, el bandolero o el torero, en símbolos de una Andalucía, y por extensión de una España, que en realidad era mucho más heterogénea<sup>587</sup>. El éxito entre los lectores de este costumbrismo provocaría que, desde sus inicios, el cine recogiera y difundiera los mismos tópicos, pero sin evolucionar hacia posiciones realistas y sociales como había hecho la literatura, sino hacía un pintoresquismo más o menos superficial.

---

<sup>586</sup> Navarrete Cardero se remonta en la búsqueda del origen de la españolada a las manifestaciones artísticas populares y autóctonas del siglo XVI, aunque su etiquetaje se deba a los románticos europeos del XIX (NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Op. cit.*, pág 33-34).

<sup>587</sup> GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (edición e introducción), en ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas andaluzas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pág. 11-45.

Orduña logrará su mayor fama en el futuro gracias a películas de ambientación histórica acordes con la sensibilidad nacionalista que inspiraban las palabras de Antonio Walls; pero también intentó seguir su propio camino dentro del cine folklórico en busca de una auténtica esencia española que parecía imposible de plasmar por esa vía, al mismo tiempo que legitimar culturalmente un género denostado por la crítica y las instituciones. Su cortometraje *Suite granadina* había sido su primer paso en un camino que no pudo retomar hasta que le encargaron dirigir *Leyenda de feria*, que, pese a lo mal recibida que fue, o quizá por eso precisamente, le animó con mayor ímpetu a dar su visión del tema en dos personales cintas posteriores: *Serenata española* y *La Lola se va a los puertos*<sup>588</sup>. Su acierto se vio confirmado oficialmente con la concesión de la categoría de Interés Nacional a la segunda de ellas, hecho insólito para una película de cariz folklórico que la convirtió en ejemplo del genuino cine español que buscaban las esferas oficiales. Este hecho se produjo cuando Orduña comenzaba a labrarse una imagen de director oficial del régimen ante la acumulación de premios que sus películas obtenían. Así, entre *Leyenda de feria* y *La Lola se va a los puertos*, vieron la luz dos películas que le colocaron en primera línea de los realizadores de mayor prestigio de la época y que preludiaban otras tendencias de su cine: el cine religioso en *Misión blanca* (1946) y

---

<sup>588</sup> En diciembre de 1942 había tenido la oportunidad de dirigir una película con un discurso similar a *Leyenda rota* sobre la españolada, cuando Sevilla Films Producción solicitó en esa fecha permiso de rodaje para que Orduña rodara *Ídolos*, que finalmente realizó Florián Rey en 1943 (Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04563). En este caso el protagonismo recaía en una actriz francesa que viaja a Sevilla para documentarse sobre las costumbres locales antes de participar en un rodaje en España, pues no quiere hacer una españolada que difunda, en palabras del personaje, «una visión ridícula de una España de pandereta». Sin embargo el film resultó ser lo contrario, una apología de la españolada, incluida una tópica boda final entre la actriz y un torero.

la película de época en *Un drama nuevo* (1946). La primera profundizaba en el tema de la redención gracias a la religión entrevistado en *El frente de los suspiros*, y la segunda suponía un paso firme hacia una representación teatral y melodramática de la Historia que perfilará más adelante dentro de Cifesa. Las cinco películas siguientes, por tanto, trazaron, un camino ascendente desde una situación como director de comedias insustanciales que poco aportaban al cine nacional, según la Administración, hasta una posición como director de prestigio capaz de afrontar pretenciosos argumentos nacionalistas con eficacia comercial.

#### **7.4.1. Leyenda de feria (1945)**

Aunque a primera vista se pudiera haber incluido *Leyenda de feria* en el capítulo anterior relativo a las comedias, las intenciones de su fuente de inspiración –la obra teatral *La paz de Dios*, de Francisco Serrano Anguita, estrenada el 4 de octubre de 1934 en el teatro Fontalba–, alejan notablemente a la película de la intrascendencia de aquellas. En esta ocasión la comedia se ponía al servicio de una tesis, de una intención demostrativa, por lo que su principal objetivo no era solamente lograr la carcajada del espectador con peripecias más o menos divertidas, sino ofrecerle un «mensaje». Por otro lado, la comedia norteamericana dejaba de ser la referencia para una película cuyo argumento era tan localista que hubiera sido difícil adaptarlo a los moldes de la *screwball comedy*. Por tanto, la película es un eslabón entre dos etapas bien diferenciadas de la carrera de Orduña, pues abandona la comedia intrascendente de influencia hollywoodiense para iniciar un cine folklórico y melodramático de raíces netamente nacionales.

El proyecto era iniciativa de la empresa barcelonesa Pegaso Films, otra de esas efímeras productoras que

proliferaron al calor de las ayudas estatales y que no lograron afianzarse con una producción estable. Inicialmente, y por motivos desconocidos, sólo encargaron a Orduña que supervisara la dirección de Ramón Quadreny, pero al final le sustituyó sin que tampoco sepamos la causa. Por tanto, estamos ante una película de encargo en base a un guión literario, escrito por Enrique Gómez, en el que Orduña no intervino más que para realizar las modificaciones necesarias del guión técnico de rodaje. Los medios puestos a su disposición volvían a ser modestos, en torno al millón y medio de pesetas, lo que obligó a reducir el previsto plan de rodaje de 50 días por otro de poco más de un mes, desarrollándose entre el 21 de mayo y el 27 de junio de 1945. La eficacia de Orduña para rodar con rapidez era bien apreciada por los productores que le contrataban, pero el resultado final volvió a resentirse de esa precipitación, en claro contraste con lo logrado en *Ella, él y sus millones*. En ese sentido *Leyenda de feria* es un film similar a *Rosas de otoño*. La procedencia teatral quedaba otra vez al descubierto ante la proliferación de planos-secuencia estáticos que permitían aligerar el tiempo de rodaje y que los actores recitaran sus parlamentos como si estuvieran en el escenario, pero no para darle un dinamismo cinematográfico. Sin embargo, haciendo de la necesidad virtud, Orduña prefería destacar en los medios el logro técnico que suponía realizar unos de esos planos:

«Quiero hacer algo nunca visto. Pienso rodar la escena capital de la obra, un diálogo entre marido y mujer, todo en un solo plano. Lo tengo cronometrado en el guión para que no me pase del



rollo; pero casi que al rollo entero llegará. No se ha hecho nunca en España, y creo que ni en Europa»<sup>589</sup>.

El plano en cuestión, de siete minutos y medio de duración, tenía una dificultad indudable pero estaba lejos de ser un alarde técnico. La cámara desarrolla sus movimientos en un espacio reducido, se limita a seguir a los personajes en sus cortos desplazamientos por el decorado y a mantenerse estática durante gran parte de ese tiempo. Un recurso esencialmente cinematográfico como es el plano-secuencia se pone de este modo al servicio de una puesta en escena teatral, donde unos actores curtidos en los escenarios despliegan sus diálogos con una entonación propia de las tablas a pesar de la cercanía de la cámara. El entusiasmo de Orduña ante un modo de proceder que nada aportaba al lenguaje cinematográfico, y sí mucho a la economía del rodaje, pasó desapercibido para la crítica con la excepción de José de Juanes, que lo consideró, sin embargo, muy cinematográfico<sup>590</sup>.

El matrimonio que protagoniza el diálogo de ese plano-secuencia, el torero retirado Pepe Carmona (Enrique Guitart) y su mujer italiana Elvira (Paola Barbara), entra en crisis cuando ella, al llegar a Sevilla durante la feria, muestra excesivos deseos de conocer el mundo que su marido abandonó por los negocios. Su curiosidad, extensible a los ambientes flamencos, no encuentra satisfacción en su marido, por lo que su deseo se personifica en el torero Ángel Pinares (Ricardo Acero). El arrogante joven la corteja y la seduce con la idea de mostrarle una auténtica fiesta flamenca, muy diferente a la que se celebra en casa del conde de Zahina (Nicolás Navarro) y que no se

---

<sup>589</sup> TORRELLA, José, «Crónica de Barcelona. La paz de Dios de Serrano Anguita, pasa a ser en el cine *Leyenda de feria*», en *Primer Plano*, Madrid, 8 de julio de 1945, n° 247.

<sup>590</sup> *Arriba*, Madrid, 22 de mayo de 1946.

corresponde con la tónica imagen que ella tiene en mente. Celoso y molesto por las bravuconerías de Pinares, Carmona decide volver a una plaza de toros como espectador para comprobar si es tan valiente como dicen y si puede compararse a él mismo. El fracaso de Pinares en la corrida no desanima al torero para cortejar a Elvira, por lo que el enfrentamiento con el marido se hace inevitable. Ella se entusiasma con el muestrario de arte flamenco que se exhibe en casa de Zahina en una nueva fiesta, con el baile de Trini Borrull -rodado por Orduña en planos de larga duración que recuerdan a *Suite granadina-*, y el cante de Lucy (Gema del Río), la enamorada de Pinares. Su deseo de profundizar en el conocimiento de un mundo entrevisto en el marco elegante de la casa del conde tiene la oportunidad de satisfacerse cuando se entera de que habrá una fiesta gitana en una venta, pero que, según Lucy, es poco apropiada para personas de su clase social. Sólo si va con Carmona le abrirán las puertas, pues él es considerado como uno de ellos. Carmona se niega y al conocer el ofrecimiento de Pinares para llevarla a la venta decide que volverá a coger una muleta para enfrentarse con el joven torero en el ruedo.

Cuando en el mencionado plano-secuencia Elvira le reprocha a su marido que ahora quiera enfrentarse por vanidad a un toro cuando le ha estado negando a ella todo acercamiento a ese mundo, salen a la superficie reproches ocultos hasta ahora. No entiende que Carmona reniegue de un pasado que le procuró la fortuna con la que viven ahora; mientras que él afirma que quería ser amado como hombre honrado y trabajador, no como torero, no como una «leyenda de feria». Ella insiste en querer conocer su vida pasada, aunque sea a través de otro, de Pinares, aunque Carmona proclame que sólo hay plebeyez, vulgaridad y barbarie en ese estilo de vida. Finalmente, la insistencia de Elvira consigue que Carmona, para evitar que vaya sola, la acompañe a la fiesta donde Pinares dice que asiste el auténtico público del flamenco: «calladitos y

quietos, igual que en misa... sintiendo como salen los jipios caminito del corazón».

Sin embargo, en la fiesta Elvira descubre horrorizada un ambiente cargado de flamenquería vulgar, de borrachos, gritos y peleas entre novios. Arrepentida, pide a Carmona que la saque de allí, pero él la obliga a quedarse. Pinares, borracho, sin atreverse a enfrentarse a un Carmona más valiente y «más flamenco», por usar sus palabras, paga su frustración echando un cubo de agua encima de Lucy por haber oído complacida los galanteos de Carmona hacia ella. Por su parte, Carmona golpea a Pinares cuando el joven ofende a su mujer, y a continuación la saca del lugar con la lección bien aprendida. Al igual que los franceses de *Leyenda rota*, Elvira ha comprendido lo diferente que es la realidad de sus fantasías.

Concluida la fiesta, el conde de Zahina y Estepa (Jesús Tordesillas), su maestro, reprochan su actitud a Pinares porque desprestigia a la fiesta taurina. Comportamientos como el suyo provocan que gente como Carmona se avergüence «de la aureola de flamenquería burda que forma una leyenda falsa, vergonzosa y que tantos como tú, vais tejiendo». La reprimenda surte efecto, por lo que Pinares pide perdón a Carmona y promete hacerse un torero de verdad, en una repentina conversión que recuerda a otras muchas anteriores y posteriores del cine de Orduña, pero que en este caso se produce sin una revelación religiosa entre medias. Es uno de los escasos cambios introducidos respecto a la obra de teatro, donde la brutalidad de Pinares, que llegaba al punto de intentar quemar viva a Lucy, hacía imposible una redención final de modo tan fácil. Por otro lado, Carmona y Elvira también se reconcilian; él renuncia a volver al ruedo porque ella ya no quiere conocer al Carmona de antaño, sino al de ahora.

La adaptación de Enrique Gómez adoleció de un excesivo respeto al material original. Se limitó a eliminar algunos personajes secundarios pero mantuvo los diálogos

prácticamente en su literalidad. Las deficiencias de la película respecto a la adaptación fueron bien explicadas por Antonio Barbero:

«El argumento es una obra teatral y su adaptación al celuloide sigue siendo una obra escrita para el teatro, con unos diálogos que lo explican todo y unas limitaciones de cámara que son la consecuencia natural de la falta de movilidad de los actores, más atentos a la frase que al gesto. El teatro no se convierte en cine por el solo hecho de intercalar en el montaje los fotogramas de un documental taurino o de la feria sevillana<sup>591</sup>. Porque, a pesar de estos injertos, que ponen en peligro el ritmo y la unidad del argumento, el cine no puede, ni debe, soportar la tiranía del verbo, cuando éste absorbe por completo el interés de la película»<sup>592</sup>.

Sin embargo, la unánime desaprobación que la película suscitó entre la crítica se debió más al fondo de la cinta que a su evidente teatralidad o al mayor o menor acierto en la realización de Orduña, al que volvían a reconocer, pese a la patente falta de medios y a que no hubiera logrado elevar artísticamente el mediocre argumento, su capacidad técnica. Al igual que sucedió cuando la obra de Serrano Anguita se estrenó en el teatro por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles, los cronistas reputaron falsa la

---

<sup>591</sup> Todos los planos de la feria y de los paisajes durante los títulos de crédito son imágenes recicladas del cortometraje *Feria en Sevilla* que había producido Orduña en 1940.

<sup>592</sup> *Cámara*, Madrid, 1 de junio de 1946, nº 82.

Andalucía que se mostraba<sup>593</sup>. Así, Miguel Rodeñas consideró el film como una «una concesión al tipismo andaluz, que nada tiene que ver con la Andalucía auténtica»<sup>594</sup>, en lo que Luis Gómez Mesa coincidía: «Su argumento (...) pretende combatir los más mendaces tópicos casticistas y cae, precisamente, en estas notas de mal gusto y de juerga triste y aburrida»<sup>595</sup>. Alfonso Sánchez, más detenidamente, analizaba la causa de esta falsa impresión:

«A veces, jugar con el tópico es propósito deliberado del autor para hallar rasgos y matices inéditos, apuntar la caricatura o darnos su visión a través de un prisma personal. En cualquiera de estos casos puede lograrse una obra artística si la originalidad, la observación y la gracia en la exposición se aúnan en el empeño. Pero presentar el tópico tal y como es, insistiendo en su falsedad y en su desprestigio, sin apenas tomarse el trabajo de afinarlo, a nada conduce. Y éste es el defecto principal del argumento de *Leyenda de feria*, lleno de sugestivas insinuaciones que se malogran en cuanto nacen. No tiene ni siquiera garbo en los diálogos, que un sonido infame y el grito de los actores hace todavía peor»<sup>596</sup>.

La película, ciertamente, no era muy clara a la hora de diferenciar el buen flamenquismo del malo, el verdadero arte taurino del falso, en definitiva, la Andalucía real de la Andalucía de pandereta, además de considerar como un todo

---

<sup>593</sup> *El Siglo Futuro*, Madrid, 5 de octubre de 1934.

<sup>594</sup> *ABC*, Madrid, 21 de mayo de 1946.

<sup>595</sup> *Ya*, Madrid, 23 de mayo de 1946.

<sup>596</sup> *El Alcázar*, Madrid, 21 de mayo de 1946.

indiferenciado al flamenco y al toreo. Su discurso no estaba bien elaborado y, por tanto, no quedaba claro en qué consistía el auténtico folklore andaluz, pues todo se reducía a contraponer un ambiente aristocrático y elegante frente a otro popular presentado como vulgar y violento, aunque los artistas actuaran indistintamente en ambos lugares. El público que les escucha parece ser la diferencia, pero eso poco explica sobre la esencia del flamenco y de Andalucía. Esta concepción clasista también se manifiesta en el personaje de Carmona porque parece renegar de su pasado taurino totalmente, sin hacer distinciones entre el verdadero arte taurino o sus falsas leyendas, lo que no impide que siga cultivando la amistad de la gente que vive plenamente en ese ambiente. Se percibe en él un complejo de clase, como si fuera indigno el modo en que labró su fortuna y ahora quisiera borrar ese origen bajo una fachada de hombre de negocios y un matrimonio con una extranjera que nada sabe de todo esto. Precisamente la curiosidad de ella es un peligro para esa nueva imagen que se ha creado y de la que su mujer es la principal destinataria.

Con unos mimbres tan pobres Orduña no pudo hacer más para lograr algo tan ambicioso y difícil de precisar como era plasmar la verdadera esencia artística del folklore andaluz. En sus próximos intentos acudirá a elementos más nobles como la música de Isaac Albéniz (*Serenata nostálgica*) y la literatura de los hermanos Machado (*La Lola se va a los puertos*) para dar su personal visión del asunto cubierto por una pátina cultural que legitimara su discurso y que, gracias al uso de una estructura melodramática, lograra al mismo tiempo el favor de un amplio público.

Como ya le había sucedido con *Mi enemigo el doctor*, *Leyenda de feria* sólo pudo ser vista por el público cuando el prestigio de Orduña se había revalorizado gracias a una película posterior, ya que se estrenó, distribuida por Exclusivas Floralva, el 20 de mayo de 1946, después de presentar su exitosa

*Misión blanca*. Hacía seis meses que había sido autorizada por la censura, sin problemas pese a la desaprobación de los tópicos andalucistas que vieron en ella, pero el estreno se produjo en un cine de barrio, el San Miguel, donde sólo pudo permanecer una semana. El primer reestreno el 2 de diciembre en el cine Maravillas tampoco superó la semana, para seguir hasta 1949 su lánguida trayectoria comercial. La película cayó en el olvido rápidamente pero, aunque no sea digna de su talento, y fuera poco años después considerada por él mismo como su peor película<sup>597</sup>, sembró en Orduña la semilla de una inquietud que fructificará, como hemos dicho, dos años después en *La Lola se va a los puertos*.

Antes, sin embargo, afrontó dos proyectos no menos interesantes que le apartarían del accidentado transitar por casas productoras de escasa relevancia. Aunque se había mostrado bien dispuesto a cumplir con eficacia los encargos encomendados por esas empresas, Orduña no había tenido la oportunidad de ponerse al servicio de un proyecto que verdaderamente sintiera como suyo desde *El frente de los suspiros*. La oportunidad se presentó al fin gracias a otro encargo de una empresa recién creada, llamada Colonial Aje, que, pese a ser su primera película, demostró grandes ambiciones con su proyecto sobre las misiones en Guinea.

---

<sup>597</sup> «¡¡Nuestra terrible encuesta exhaustiva!!», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, nº 247.

#### 7.4.2. *Misión blanca* (1946)

«Hay que consignar cuán poderoso instrumento es el cine en manos de la Iglesia para hacer propaganda, entre los católicos, de la gigantesca empresa de evangelización que se está realizando en los países infieles para interesar en ella a todas las personas de sentimientos elevados y generosos y para lograr las ayudas indispensables, sin las cuales todo ese formidable ejército de misioneros tendría que plegar sus banderas, y el catolicismo resignarse a que la mayor parte del mundo siguiera en la gentilidad por muchos lustros aún, y quizá siglos». <sup>598</sup>

Estas palabras de Francisco Javier Olondriz inspiradas, según su propia confesión, por una alta autoridad misional, reflejan la fuerza proselitista que se atribuía al medio cinematográfico en 1942 para expandir los valores católicos que el régimen franquista defendía, aunque, en opinión de Olondriz, esa fuerza hubiera sido desaprovechada. En concreto lamentaba la ausencia de películas nacionales que retratasen la abnegada labor de los misioneros, más allá de las películas no profesionales, de carácter documental, realizadas por las propias misiones con escasa difusión. Convencido del interés que podían tener para el público las películas misionales por sus valores documentales y su exotismo, pero sobre todo, por ensalzar la empresa espiritual de España, no dudaba en dirigirse directamente a las empresas productoras. Les animaba a realizar películas misionales porque serían «interesantes, patrióticas y de rendimiento económico». Consciente de que el

---

<sup>598</sup> OLONDRIZ, Francisco Javier, «El cine al servicio de las misiones», en *Primer Plano*, Madrid, 20 de diciembre de 1942, nº 114.



último punto es lo que más importaba al empresario, mencionaba un inconcreto estudio realizado por un organismo misional para invertir fondos de las Misiones en hacer películas de propaganda. El estudio, según Olondriz, no dejaba duda de los pingües beneficios que se obtendrían, pero se rechazó la idea «para que no pareciese como instrumento de lucro y negociación lo que había sido entregado como limosna para ser empleada en apremiantes necesidades». Por tanto, eran las empresas privadas las que debían aprovechar la oportunidad.

A pesar de la importante difusión de *Primer Plano*, el cebo que lanzó Olondriz a los productores no surtió un efecto inmediato, quizá porque todavía estaban inmersos en tiempos bélicos más propicios para realizar películas histórico-patrióticas que para realizar película netamente religiosas. De hecho, en las distintas películas coloniales que se hicieron hasta 1945, generalmente ambientadas en Marruecos, no había sitio para las misiones, sino sólo para las hazañas de nuestro ejército.

Sin embargo, coincidiendo con el tramo final de la Segunda Guerra Mundial y la probable derrota de los países del Eje, el cine bélico empezó a ser sustituido por ofertas cinematográficas más pacíficas y menos comprometidas políticamente. Es el caso del cine religioso, que precisamente se inició retratando la labor civilizadora de España en las colonias. El Director General de Marruecos y Colonias, José Díaz de Villegas, expresaba en una entrevista de 1945 la necesidad de hacer películas coloniales para divulgar la labor de los colonos, así como para llevar a las colonias «los latidos de la actividad de la vida metropolitana».<sup>599</sup> También consideraba que, aún siendo muy interesantes los documentales, sólo con un largometraje de argumento se podía llegar al gran público. Y el propio

---

<sup>599</sup> HERNÁNDEZ, Eduardo Isaac, «La Guinea como motivo cinematográfico», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de marzo de 1945, nº 110.

entrevistador mencionaba que pronto Carlos Fernández Cuenca llegaría a Guinea para rodar una película de ficción.

Pocos meses después, el mismo José Díaz de Villegas manifestaba su deseo de que las películas coloniales obtuvieran una protección especial, dadas las complicadas condiciones de rodaje que suponía desplazarse a colonias como Guinea.<sup>600</sup> La entrevista se producía con motivo del estreno de *Afán-Evú* (José Neches, 1945), primer largometraje de ficción rodado en Guinea, sin ninguna subvención pública ni privada según hacía constar con cierta molestia su director aunque estuviera agradecido por las facilidades obtenidas para rodar allí. También Rafael de Urbano pedía esa protección especial al cine colonial, pero no sólo por su dificultad de rodaje, sino «para el conocimiento de una acción española heroica, valiosa, mimosamente atendida y digna de conocerse hasta lo más».<sup>601</sup> Por tanto, al interés de las autoridades misionales se sumaba el interés del Estado por difundir tan patriótico servicio a la nación. Poco después, *Misión blanca* vendría a cumplir ambas aspiraciones al ser la primera película de ficción del franquismo que retrataba las misiones en las colonias españolas.<sup>602</sup>

---

<sup>600</sup> DE URBANO, Rafael, «En torno a un cine nacional, *Afan-Evú* es el comienzo de una labor meritisima. Entrevista con D. José Díaz de Villegas», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de diciembre de 1945, n° 271.

<sup>601</sup> DE URBANO, Rafael, «En torno a un cine colonial. ¿Necesita una particular protección?», en *Primer Plano*, Madrid, 3 de marzo de 1946, n° 281.

<sup>602</sup> Alberto Elena menciona *El obstáculo* (Ignacio F. Iquino, 1945) como el primer film que aborda la obra misional en Guinea, pero, como él mismo dice, es un drama psicológico donde la labor misionera apenas tiene relevancia (ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010, pág. 171). El personaje principal de *El obstáculo* redime una culpa del pasado cuidando enfermos del cólera en una misión. Cuando se contagia relata su vida a un misionero en un largo *flashback* que constituye el grueso de la película y cuya acción transcurre en España. Es decir, el film no tiene la intención inicial de ensalzar la obra misional pero podemos emparentarlo con *Misión blanca* por las similitudes del protagonista con el personaje de Brisco en la película de Orduña.

*Misión blanca* es la misma película que Carlos Fernández Cuenca se disponía a rodar en marzo de 1945 en Guinea, pero que, tras buscar infructuosamente en Madrid y Barcelona a la chica mulata que interpretase el único papel femenino de la película, abandonó sin que sepamos la causa. En ese momento la película se titulaba *Souka*, o *Souka, alma de Guinea*, en referencia a esa chica mulata, y era la primera producción de una nueva empresa, Colonial AJE, creada en octubre de 1944 por Antonio de Miguel Díez, Jesús Rubiera González y Eladio Alonso Sagredo.<sup>603</sup> Parece ser que la empresa se creó expresamente para producir *Misión blanca*, no sólo porque el género al que pertenece su primera producción se explicita en el nombre de la productora, sino también porque la película era un proyecto personal de Jesús Rubiera, la cabeza visible de la compañía, que aportaba la idea original del proyecto. Asturiano criado en Cuba y jugador de fútbol profesional en su juventud, Rubiera conocía la labor misionera por su propia experiencia comercial en Guinea, donde había vivido cierto tiempo, al igual que sus dos socios. Cuando decidió ampliar su campo de negocios al cine vio posibilidades en utilizar sus experiencias africanas, seguramente animado por el éxito de películas

---

<sup>603</sup> Las iniciales del nombre de pila de los tres socios forman el anagrama AJE. A pesar de su prometedor comienzo, debido al apoyo oficial que disfrutó, esta empresa sólo produjo dos películas más: *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) y *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). Un artículo en *Primer Plano* (Madrid, 30 de enero de 1949, nº 433) decía, augurándoles un futuro de oro, que el nombre de la empresa expresaba la «conciliación de lo material con las obras supremas del espíritu», y que no buscaban solamente el lucro sino «la consagración de los valores hispánicos por medio de ese arma inmensa que es la pantalla». Sin embargo, la cruda realidad se percibía poco después, en otro número de la misma revista (27 de febrero de 1949, nº 437), cuando Jesús Rubiera se lamentaba del escaso apoyo al cine español, tanto del público como de los propios cineastas españoles. Su proyecto de ampliar su campo de acción a Hispanoamérica, incluso trayendo a España a Emilio Fernández para rodar el guión de Carlos Blanco *María Coronel*, nunca se verían hechos realidad. Varios años después Jesús Rubiera volvería al cine con otra empresa llamada Asturias Films que tuvo mejor suerte.

coloniales anteriores, como *¡Harka!*, y por el previsible apoyo que una película de misioneros obtendría del Estado y la Iglesia. Para la elaboración del argumento contrató a Jaime García Herranz y Ángel Torres del Álamo. El primero sólo había realizado hasta ese momento el argumento de *¡A mí, la Legión!* en base a sus experiencias personales en África, lo que quizá influyó en que Rubiera confiara en él para este proyecto.<sup>604</sup> Ángel Torres del Álamo tampoco tenía mucha más experiencia cinematográfica, pero había escrito decenas de obras teatrales, principalmente sainetes, en colaboración con Antonio Asenjo.<sup>605</sup>

El argumento fue convertido en guión literario por Antonio Mas Guindal, y para cuando se solicitó el permiso de rodaje, el 14 de abril de 1945, Juan de Orduña ya había sustituido en la dirección a Carlos Fernández Cuenca.<sup>606</sup> El permiso fue concedido el 21 de abril, pero hasta el mes de junio no se trasladó un pequeño equipo a Guinea, capitaneado por el ayudante de dirección Ramón Plana y por el operador especializado en documentales Segismundo Pérez de Pedro (coloquialmente conocido como Segis), para rodar los exteriores necesarios para las panorámicas de la selva y el río Benito, las

---

<sup>604</sup> Posteriormente Herranz escribiría otro guión ambientado en Guinea para Rubiera, cuya productora Asturias Films produjo con el título de *Piedra de toque* (Julio Buchs, 1963), y que también contenía una visión edulcorada de los misioneros.

<sup>605</sup> Esteve Riambau afirma que Jaime García Herranz y Ángel Torres del Álamo habían colaborado juntos, a principio de los cuarenta, escribiendo sainetes (RIAMBAU, Esteve, «Jaime G. Herranz», en BORAU, José Luis (director), *Op. cit.*, pág. 451). Sin embargo, me ha sido imposible localizar ni un solo título, por lo que pienso que confunde a Jaime García Herranz con Antonio Asenjo.

<sup>606</sup> Probablemente también participara en el guión el dramaturgo Eduardo Marquina, ya que así consta en la solicitud del permiso de rodaje, pero su participación no se acreditó posteriormente. Tampoco se acreditó, ni se puede precisar la importancia de su labor, la colaboración en los diálogos del periodista Pío Ballesteros.

danzas de los indígenas, y el puerto de Santa Isabel (hoy Malabo), así como otra tomas para las transparencias.<sup>607</sup>

Mientras esto sucedía Orduña rodaba en Barcelona *Leyenda de feria*. Sólo a partir de julio comenzó a preparar *Misión blanca*, cuando ya podía ver lo rodado en Guinea para coordinar esos planos con los que rodase en los estudios CEA. Sin embargo, al ver la película es inevitable notar la diferencia entre unos y otros. No sólo porque el director de fotografía, Michel Kelber, no se encargara de lo rodado en Guinea, sino también porque son evidentes las diferencias paisajísticas. Son claramente distinguibles los planos rodados en Guinea de los rodados en la Casa de Campo de Madrid, Aranjuez y el Monasterio de Piedra, así como otros planos de archivo relativos a la fauna africana. Seguramente se asumía este déficit de verosimilitud para evitar los problemas que describía el director de *Afán-Evú* en la mencionada entrevista:

«Salir a rodar, siempre caminando con el equipo transportado por cargadores indígenas... Y precisamente en época de lluvias, que a nosotros podía importarnos más o menos, pero que al material podía afectarle. Al no tener laboratorio, rodábamos siempre a ciegas, sin saber, hasta no llegar a España, si habíamos algo o nada, pues bastaba que se hubieran estropeado algunos planos

---

<sup>607</sup> El abundante material rodado por la expedición se utilizó también para el film *Afán-Evú* ya mencionado, y para una extensa serie de cortometrajes documentales dirigidos por Manuel Hernández Sanjuán para su empresa Hermic Films, la misma para la que había trabajado Orduña en 1944 para hacer la locución del documental *Marruecos* de Pérez Camarero. Hemos podido constatar que varios planos de *Misión blanca* aparecen también en el episodio 86 de la serie, titulado *Maderas de Guinea*.

de diferentes secuencias para que no sirviera el celuloide». <sup>608</sup>

Evitados estos inconvenientes, se pretendió dar mayor verosimilitud a otros aspectos, como era la figuración, pues se informó a los medios de que se rodaría con negros de verdad. Sin embargo, para los dos papeles principales de origen guineano Orduña no fue muy riguroso. El problema para encontrar a la actriz que interpretara a Souka lo resolvió con una bailarina que encontró por la calle en Barcelona y que nunca había actuado, <sup>609</sup> llamada Elva de Bethancourt. Aparte de su tez morena, su aspecto distaba mucho de ser el de una africana de Guinea, pues en realidad era hija de un cubano casado con una española, de la que se ignoraba si había nacido en España o en Cuba ante sus contradictorias declaraciones en las revistas. <sup>610</sup> Para el papel de Minoa todavía fue menos acertado al elegir a un actor de rostro claramente hispano todavía desconocido, Jorge Mistral, y cuyo aspecto no pudo disimularse con una artificial caracterización «barnizado de ocre», por usar las palabras de la revista *Cámara*. <sup>611</sup>

Con estos elementos la película comenzó a rodarse los últimos días de septiembre en los exteriores naturales, y a partir del 10 de octubre en los estudios CEA de Madrid, <sup>612</sup> con unos meritorios decorados interiores y exteriores de Sigfrido

---

<sup>608</sup> DE URBANO, Rafael, *Art. cit.* (1945).

<sup>609</sup> ARNAU JORDÁN, Ángel, «Eva se casa. Historia agitada y pintoresca de la "guineana" que no conoce África», en *Triunfo*, Valencia, 8 de junio de 1946, n<sup>o</sup> 19.

<sup>610</sup> ARENAS, Alberto, «Estrella nueva y de color. La cubana Elva de Bethancourt contratada en España como protagonista», en *Cámara*, Madrid, 1 de octubre de 1945.

<sup>611</sup> ABIZANDA, Martín, «Romance en las selvas de Guinea. Souka y Minoa son Elva de Bethancourt y Jorge Mistral», en *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1945, n<sup>o</sup> 69.

<sup>612</sup> *Imágenes*, Barcelona, 1 de noviembre de 1945, n<sup>o</sup> 7.

Burmann, contruidos por Francisco Canet, que lograban, en esto sí, hacer verosímiles los poblados y la misión. La película estuvo lista en febrero, pasó la censura sin ninguna objeción y se le concedió la categoría de Interés Nacional el 19 de febrero de 1946. Dicho premio se concedía a las producciones que contuvieran «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos», como explicaba la Orden dictada por la Vicesecretaría de Educación Popular el 15 de junio de 1944, e implicaba importantes ventajas económicas y de distribución.<sup>613</sup> Veamos por qué *Misión blanca* se hizo merecedora de una categoría tan preciada que Orduña lograría en ocho ocasiones durante su carrera.

La película se inicia con unas vistas de Guinea acompañadas de una alocución del propio Juan de Orduña que no deja lugar a dudas sobre las intenciones del film:

«Lejos, a las tierras de la Guinea española, unos hombres curtidos al sol de todos los caminos llevan la luz; con su renovado sacrificio de cada día van sembrando en el amanecer colonial las semillas de la religión y de la patria. A los reverendos padres misioneros, que tantas vidas dejaron en el cumplimiento de su misión, va dedicada esta película, como recuerdo y homenaje al espíritu de los hombres con fe intacta, que llevaron al continente negro de España la sombra protectora de la cruz».<sup>614</sup>

---

<sup>613</sup> Sobre este galardón véase NIETO JIMÉNEZ, Rafael, «La calificación de Interés Nacional: regulación y películas premiadas», en *Cabiria. Cuadernos turolenses de cine*, Teruel, 2007, nº 4.

<sup>614</sup> Hay que constatar que no se menciona a los miembros de la Congregación de los Hijos del Inmaculado Corazón de María, conocidos como claretianos, a la que pertenecían los misioneros establecidos en Guinea desde 1883, y que

Es la primera vez que Orduña introduce con su voz el tema de la película, recurso que será habitual en el futuro y que muestra bien a las claras la posición omnisciente y subjetiva que adoptará respecto a sus narraciones. Su tono exaltado, como en sus recitados poéticos, contrasta con la asepsia de la voz introductoria de una película similar en sus intenciones religioso-propagandistas como sería *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), más cercana al cine de aventuras que al tono melodramático que rige en la película de Orduña.

Después de la advertencia preliminar la narración se introduce rápidamente por los derroteros propios de un film ejemplarizante, donde el espectador recibe la información al mismo tiempo que el nuevo misionero, el padre Mauricio (Ricardo Acero). Este llega a Guinea y es recibido por el veterano padre Urcola (Jesús Tordesillas), que lleva 60 años de servicio en la colonia. Tras enseñarle, a él y a los espectadores, la labor educadora que realizan los misioneros y destacar con orgullo que han logrado que el 60% de la población indígena sea católica, comienza a narrarle la historia de Miguel Miranda y el padre Javier de la Concepción para que le sirva de ejemplo en su recién comenzada vida misionera.

La película se desarrolla en tres largos *flashbacks*, interrumpidos brevemente para que el padre Urcola glose los hechos que relata a su oyente, y a los espectadores, pese a que es imposible que los haya presenciado todos. Esta contradicción responde a la mencionada omnisciencia del punto de vista de Orduña y será una constante en el cine del director sobre la que volveremos al hablar de los melodramas históricos. En cuanto

---

venían realizando el mayor esfuerzo evangelizador en esta colonia, cuando sí se les menciona en el guión de rodaje, y el asesor religioso de la película, el padre Augusto Olangua, era procurador oficial de dicha Congregación. Quizá se pensó que convenía no particularizar la gesta de los misioneros en una organización concreta y dejar la película como una loa a todos los que luchan por expandir la fe católica.



al núcleo temático, la película desarrolla un tema muy frecuentado en el cine católico: la redención. Para esto era necesario mostrar a un personaje desviado moralmente pero que, sin embargo, encuentra finalmente su salvación gracias a Dios y al amor de su hijo. Es decir, el ejemplo edificante consiste en mostrar el proceso de caída en el pecado del personaje, y la posterior redención gracias a la acción benéfica de alguien que con su amor logra que vuelva al redil cristiano. Así pues, el relato de Urcola se inicia en 1910, donde el personaje inmoral, Miguel Miranda (Manuel Luna), es un banquero sin escrúpulos que ha estafado a humildes familias, y que cuando se descubren sus fechorías huye del país y abandona a su mujer (Manuela Barandalla) y a su hijo, previo intento de llevarse el dinero y un valioso crucifijo que luce su esposa en el cuello y que tendrá su importancia narrativa más adelante.

De vuelta al presente de 1935, el padre Urcola relata que en su huida Miguel Miranda se cambió el nombre por el de Brisco, y que recaló primero en Sudamérica y luego en Guinea, donde inició una explotación comercial al tiempo que se dedicaba a la usura. Urcola explica al nuevo misionero que ya no existen esos explotadores, y que antes se daban porque, igual que en la Legión extranjera, no se pedían antecedentes a los colonos que arriesgaban sus vidas por el bien de España. De este modo la película disculpa los abusos cometidos en la colonización y deja claro además que eran cosas del pasado ya superadas.

En el siguiente *flashback* Urcola nos traslada ya a 1930, momento en el que llega a Guinea el nuevo misionero Javier de la Concepción (Julio Peña), que con gran ilusión está dispuesto a «ganar con la cruz las almas blancas de los negros», en palabras del padre Suárez (Nicolás D. Perchicot); pero también a ganar «las almas negras de los blancos», en clara referencia a Brisco, el único hombre que se le ha resistido al padre Urcola en

su apostolado. El paseo en coche por la isla, que percibimos difusamente a través de las transparencias, propicia la única reflexión de la película sobre el deber que tiene España de cuidar y conservar Guinea, su última colonia del continente negro.

Ya en la misión, el padre Javier ve con sus propios ojos las acciones de Brisco, comenzando por la explotación laboral de Souka (Elva de Betancourt), una joven indígena que está al servicio de Brisco por las deudas que mantiene con él su padre moribundo. Evidentemente no sólo es explotación laboral. Como el padre Urcola explica, entre los muchos peligros de Guinea hay uno que los tratadistas no explican, el peligro sexual, ya que «la lejanía de los centros de cultura, la escasez de mujeres blancas, dan un mayor atractivo a la raza negra». Esta preocupación teñida de racismo por «los peligros del ébano» se extendió también a la comisión censora que, si bien no impidió esa directa mención a las relaciones sexuales interraciales porque se achacaban al desvío moral de gente como Brisco, mostró su preocupación por la exhibición de los cuerpos desnudos de los indígenas y por la plasmación del deseo de Brisco.

Respecto a lo primero, se recomendó cuidar las indumentarias de Souka y su amado Minoa (Jorge Mistral) cuando se bañaban en el río. Esto provocó que la única escena sensual entre la pareja, ya de por sí tan inocente como los dos personajes, acabe en un ridículo baño de la chica prácticamente vestida. Era de prever que un escueto bañador, por muy rudimentario que fuera, no pasaría el filtro censor. Sin embargo, no se evitó que él apareciese con el torso desnudo y embadurnado de aceite lo que, según Jo Labanyi, permitía al público español «la inusitada visión de la carne, que erotizaba el cuerpo masculino», pero creo que sin llegar a dar a la película

una atmósfera homosexual como afirma esta autora.<sup>615</sup> También les preocupó a los censores que las danzas indígenas no pudieran escandalizar por la desnudez o los movimientos, lo que nos hace sospechar que los planos rodados en Guinea no representaban fielmente las danzas tal como eran, ya que todas las mujeres aparecen convenientemente vestidas con sujetadores, además de muy comedidas al bailar (FIG. 31).



FIG. 31

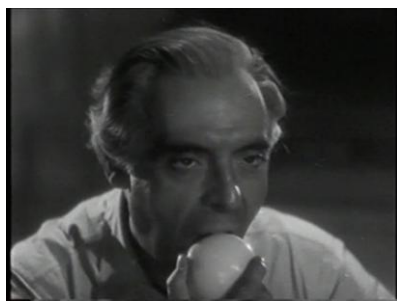


FIG. 32

Respecto a lo segundo, la cosa todavía resulta más puntillosa. Era necesario para la narración comunicar de algún modo el deseo sexual de Brisco, pero advirtió el censor que esas escenas debían «tratarse brillantemente pues ofrecen gran peligro de que sean soeces». Qué se considere soez y sobre todo, qué entendieran por tratar con brillantez, lo desconocemos. Lo que sí sabemos es que tales prevenciones pudieron influir a Orduña a la hora de eliminar un detalle que estaba en el guión. La escena transcurre en la casa de Brisco. Es de noche, hace calor, y Souka está realizando las tareas domésticas. Brisco entra en su habitación, se asoma a la ventana y se seca el sudor. Luego observa a Souka y entra en el salón, donde observa lascivamente a la muchacha mientras muerde

---

<sup>615</sup> LABANYI, Jo, «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, junio 1999, nº 32.

una manzana, evidente metáfora de la tentación (FIG. 32). Cuando se levanta y la coge del brazo suena la puerta, interrumpiéndose su acoso ante la llegada del padre Javier. Pues bien, en el guión, Brisco, antes de salir de su habitación, abre el armario y contempla varias fotos de mujeres que tiene colgadas en la puerta y quita una mota de polvo de una de ellas. El censor sólo pedía que las fotos no fueran obscenas, pero Orduña quizá temió que no se admitiera tan leve insinuación masturbadora y esa parte de la escena se eliminó.

Volviendo a la narración, el padre Javier es testigo de las andanzas de Brisco, de cómo maltrata a los nativos, y de su rivalidad con otro comerciante, Don Cesáreo (Juan Espantaleón), al que llega a sabotear. Javier interviene una y otra vez para evitar el enfrentamiento entre ellos, aunque sabe que la culpa siempre es de Brisco. Sin embargo, confía que con la ayuda de Dios, y ofreciéndole amistad y afecto, pueda transformarle y sacar su lado bueno. La interpretación de Manuel Luna no logra vencer la inconsistencia de su personaje cuyas debilidades y contradicciones son exageradas. En los diálogos con Javier los ataques de ira de Brisco se transforman milagrosamente en gestos de perplejidad ante la elocuencia del misionero. Cuando Javier le suplica que deje a Souka acudir al lecho de muerte de su padre, se niega; pero a continuación no puede evitar, con pena, reconocer que él también fue padre y que su hijo murió. Parece que sea un atormentado Mr. Hyde luchando por evitar que aflore el Doctor Jekyll, pero sin un bebedizo que justifique tal ambivalencia.

Tampoco el personaje de Julio Peña tiene una gran profundidad. Su labor pacificadora es sumamente ingenua. A todos los problemas, que no son leves precisamente, encuentra la solución en Dios sin más explicaciones. Para pagar la deuda de Souka con Brisco, Javier sólo puede vender una preciada joya heredada de su difunta madre, el crucifijo de la antigua esposa de Brisco. De este modo se descubre para el espectador,

en una vuelta de tuerca folletinesca, la auténtica misión de Javier y lo que motivó su dedicación religiosa. Él es el hijo que Brisco cree que murió porque su madre así se lo hizo creer y que supo toda la verdad cuando ella falleció. Por eso se impuso la misión de encontrar a su padre y redimirlo.

Mientras, ignorante de todo esto, Brisco ordena quemar la capilla de la misión para impedir que puedan pagarle la deuda. En el incendio a Javier sólo le preocupa salvar las sagradas formas, y al padre Urcola su bandera, en un absurdo gesto de heroísmo. Para explicarlo la narración sufre una inesperada interrupción para que Urcola aclare, en otro *flashback* dentro del *flashback*, sus razones para salvar esa bandera. Cuenta a Javier que en su juventud, estando en la misión de Annobón, vieron llegar un buque de guerra extranjero que debió pensar que estaba ante un territorio inexplorado. Para evitar la invasión Urcola necesitaba colocar una bandera española a la vista del buque, pero no encontraba el material para hacerla. Hasta que, en lo que él interpreta como una señal divina, se fijó en el manto de la Virgen. La bandera confeccionada a mano con el manto es la que colocó a la vista del enemigo para que cesaran sus disparos, y la misma que ahora ha salvado del fuego. Este episodio de heroísmo, que interrumpe el ritmo de la narración, simboliza la unidad de la patria y la religión en su lucha contra cualquier intromisión extranjera. Mensaje adecuado a los tiempos de aislamiento internacional que vivía el país y que será un lugar común en posteriores películas de Orduña.<sup>616</sup>

---

<sup>616</sup> El episodio de la bandera es una traslación de un acontecimiento narrado por el padre Augusto Olangua en la revista *El Misionero* (citado en F. FÍGARES, María Dolores, *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003, pág. 259). Dicha revista mensual ilustrada, publicada por los misioneros hijos del Inmaculado Corazón de María, dedicó, con motivo del estreno de *Misión blanca*, un número monográfico, el 250-251 de julio-agosto de 1946, a la Guinea Española

Volviendo al presente, Urcola convence a Javier de que siga con la idea original de pagar la deuda de Souka en vez de reconstruir la capilla, ya que el Señor les ayudará en todo lo demás. Al saber Brisco que Javier viene a su casa para pagar la deuda, prepara con su ayudante Jiménez (Gabriel Algara) una trampa para matarle cuando regrese a la misión. Cuando Javier llega, Brisco le acusa de tener intereses carnales sobre Souka. Javier se altera ante tal infamia y decide contarle la verdad sobre su paternidad, sin que podamos entender porqué no lo hizo antes. La explicación de que quería ganarse su corazón poco a poco nos recuerda las razones de Luis Peña en *Porque te vi llorar*, en una lógica melodramática de difícil verosimilitud. En cualquier caso, Brisco no le cree hasta que llega a sus manos el crucifijo y reconoce que es el de su mujer. De este modo, la anagnórisis se produce con un crucifijo que cumple su metafórica labor como símbolo sagrado de Cristo, revelador de la verdad espiritual para el pecador al mismo tiempo que conoce la verdad de unos hechos que, consecuentemente, salvarán su alma.

Brisco sale hacia la selva en medio de una terrible tormenta<sup>617</sup> para intentar evitar el atentado contra su hijo. Lo logra matando al negro que tenía encargada la acción, pero en ese momento le cae encima un árbol derribado por un rayo, como si de un castigo divino se tratara.<sup>618</sup> Antes de morir pide perdón, se confiesa a su hijo, y besa la cruz de Cristo. La

---

y sus misioneros, «con el noble fin de despertar o avivar en todos los pechos el cariño por nuestra única Colonia y sus Misiones». En ese número el episodio de la bandera se atribuye al padre Juanola y el intento de invasión al barco de guerra alemán *Cíclope*.

<sup>617</sup> Realizada en el estudio con gran realismo, Juan de Orduña contaba que se realizó con una avioneta de seiscientos cincuenta caballos y seis mangueras de bomberos (SÁNCHEZ, Alfonso, *Art. cit.*).

<sup>618</sup> La muerte de Brisco prevista en el guión era a manos de un tigre. Desconocemos si la razón del cambio fueron razones técnicas o para remarcar ese posible castigo divino.

tormenta cesa en ese momento y el cielo nublado se despeja para mostrar un cielo limpio tachonado de estrellas. La niebla que cegaba el entendimiento de Brisco se abre y su reconciliación filial y divina le abre las puertas del cielo. La vuelta al seno de la Iglesia de Brisco queda claro con ese cielo despejado sin rastro de la tempestad. De nuevo Orduña hace uso de los fenómenos atmosféricos como metáfora del estado interior de sus personajes, como vimos en *Porque te vi llorar*, pero alcanza en este film proporciones trascendentes en la conclusión. El salvador de Brisco es al mismo tiempo Dios y su hijo, que ha actuado en todo el film con una confianza ciega y ha aparecido en los momentos oportunos para evitar violaciones o asesinatos, como si estuviera guiado por la mano de Dios. La casualidad como recurso propio del folletín se convierte en la narración de *Misión blanca* en designio de Dios, como corresponde a la lógica de una película religiosa.

Cumplida la misión de Javier, Urcola termina su narración contando que Souka y Minoa se casaron finalmente, y que Javier murió años después en una epidemia de fiebre amarilla. Oportunamente en ese momento llega la noticia de que se ha desatado otra fiebre amarilla en una de las misiones. Sin dudarlo, con la mirada perdida de éxtasis, el joven Mauricio decide que tiene que ir a esa misión siguiendo el ejemplo de Javier. Mientras parte hacia su destino Urcola dice: «No hay senda difícil para el misionero que sabe llevar la misión blanca de su cruz». Y una cruz blanca cubre la pantalla antes de aparecer la palabra «Fin».

Aunque hemos dicho que *Misión blanca* llegó a manos de Orduña como un encargo de Colonial Aje, hay rasgos de estilo en el film que reflejan un interés mayor que por otros encargos anteriores, hasta el punto de convertir la película en una de las más características de su cine. Por su educación católica y por la inspiración religiosa de películas posteriores (*Pequeñeces*, *Alba de América*, *El padre Pitillo*, *Teresa de Jesús*, *El amor de los amores*)

sabemos que a Orduña le debía de interesar especialmente un film tan explícitamente religioso. Además el guión presentaba suficientes elementos melodramáticos como para permitirle recuperar la senda ensayada en sus primeros largometrajes, especialmente *Porque te vi llorar* y *El frente de los suspiros*, pero con una sustancial diferencia. Si en aquellos el melodrama se desarrollaba dentro de un marco socio-político que sólo servía para ambientar los hechos y no estorbaba o incidía en la acción principal melodramática, en *Misión blanca* el melodrama se pone al servicio de un interés mayor como es la defensa de la religión católica.

Los momentos de exaltación logrados por Orduña, como la redención de Brisco o el episodio de Urcola y la bandera, fueron recibidos con ovaciones en el estreno por su patriotismo y religiosidad además de por su dinamismo en la realización; pero la cinta adolece en otros momentos de cierta teatralidad en la puesta en escena. Volvemos a encontrarnos con largos y estáticos planos mientras los actores recitan los prolisos diálogos. Nuevamente las condiciones de producción obligaron a Orduña a recurrir al plano-secuencia para despachar las escenas cuanto antes. Sin embargo, el resultado global del film se puede considerar un avance respecto a sus cintas inmediatamente anteriores.

El estreno de *Misión blanca* el 28 de marzo de 1946, en el cine Avenida, venía precedido de gran expectación por ser el primer film colonial de misioneros, lo que se reflejó en el estreno de gran gala, al que acudieron ministros, autoridades eclesiásticas, militares y civiles, jerarquías y personalidades de las ciencias, las artes y las letras, en lo que Jesús Bendaña calificó de «noche de triunfo del cine patrio».<sup>619</sup>

---

<sup>619</sup> *Radiocinema*, Madrid, abril de 1946, nº 122.



Claro está que hay que tomar con precaución las manifestaciones triunfales que las revistas hacían en los estrenos más significados por sus intenciones patrióticas. No se puede evitar tomar con incredulidad las frases que Rafael de Urbano dedicó a la película y a su director:

«Juan de Orduña, con poderoso caudal lírico, se ha metido dentro del más hondo y puro sentido hispánico, y tras captar toda la hermosura de una verdad que late en nuestra raza desde hace siglos, ha vuelto a la orilla para ofrecernos esta barca llena de emociones y reacciones preciosas que es *Misión blanca*, joya cinematográfica en la que brillan auténticos sentimientos españoles, por ello capaz de abrir las velas a los mejores vientos conquistadores otra vez».<sup>620</sup>

En realidad, aunque la película fue bien recibida por el motivo que la inspiraba, no hubo unanimidad y algunos críticos vieron graves defectos. Es el caso de Antonio Barbero, que criticó un guión «víctima de la moda que impera actualmente en el cine americano, donde los actores, o la voz “en off”, nos cuentan el asunto que debería llegar a nosotros por medio de la imagen. (...) la presencia de los encargados del relato produce un efecto contrario al buscado por el guionista, puesto que en vez de establecer la unidad de la acción, quiebra su ritmo cinematográfico». También afeaba la labor del director, por no lograr que cediera su acreditado oficio ante la sensibilidad creadora: «Si Orduña olvidase su habilidad para resolver sus problemas de artesanía, concediendo más importancia al arte sentido que al oficio aprendido, traduciría a la imagen la

---

<sup>620</sup> DE URBANO, Rafael, «Un gran triunfo de Juan de Orduña. *Misión blanca*», en *Primer Plano*, Madrid, 31 de marzo de 1946, n° 285.

emoción de las cuartillas con una visión personal y subjetiva que ahora falta en sus realizaciones», lo que evitaría la teatralidad en la interpretación de los actores, «arrollados por los excesos discursivos»,<sup>621</sup> y por la errónea elección de Elva de Bethancourt y Jorge Mistral para sus papeles de indígenas. Nimio, en el diario *ABC*, también arremetía contra los diálogos, teatrales y llenos de lugares comunes, y contra la interpretación, igualmente teatral.<sup>622</sup> Incluso Gomez Tello, después de alabar que Orduña hubiera conseguido afrontar una tesis moral, apoyándose en un conflicto dramático, rechazaba la fotografía de Kelber: «deja adivinar demasiado algunos decorados (...) y por otro, no saca todo el partido a la belleza de los escenarios naturales».<sup>623</sup> A Gómez Mesa le gustó el film aunque había, en su opinión, «algunos convencionalismos y exageraciones novelescas -la truculenta maldad del Miguel Miranda o Brisco, que es abatida solamente por su amor de padre- precisos en la trayectoria de un interés melodramático».

El uso de elementos melodramáticos para desarrollar una historia edificante parece que molestaba en cierta medida, aunque un semanario católico como era *Signo* comprendía que debían disculparse: «Quizá la trama escogida, con sus resabios folletinescos, haya sido, por ahora, el mejor medio para llevar al entendimiento generalmente superficial del público, tan mal acostumbrados a las frívolas vaciedades del cine corriente, la comprensión emocionada del heroísmo misionero».<sup>624</sup>

Carlos Serrano de Osma, para acabar con este repaso crítico, incidía en las debilidades de un guión melodramático y en la buena técnica de Orduña:

---

<sup>621</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de octubre de 1946, n° 79.

<sup>622</sup> *ABC*, Madrid, 29 de marzo de 1946.

<sup>623</sup> *Primer Plano*, Madrid, 31 de marzo de 1946, n° 285.

<sup>624</sup> *Signo*, Madrid, 6 de abril de 1946, n° 325.

«Lo sentimental domina a lo trascendente, en grave olvido de la ética estética. Hay, incluso, imperdonables concesiones al entusiasmo inmediato, producido por ilegales medios, de réplica segura. El propio relato se quiebra en mil fisuras, con detrimento de la unidad dramática, ya de origen sin un planteamiento firme. (...) Salva (...) al film de un naufragio seguro, la excelente factura externa de sus imágenes, jugadas y conjugadas con la mejor ley y la mejor técnica, manejada con esa excelente pericia a que ya, desde antiguo, nos tiene acostumbrados Juan de Orduña»<sup>625</sup>

La desigual acogida crítica fue mitigada por la concesión de algunos galardones: un segundo premio (250.000 ptas.) del Sindicato Nacional del Espectáculo, los premios a la mejor película y director en el Concurso Cinematográfico del diario *Pueblo*, y los de mejor película y actor (Julio Peña) de la revista *Triunfo*.

Puede considerarse que en su estreno el éxito fue moderado con sus tres semanas en cartel, pero luego disfrutó de varios reestrenos, como el del Sábado de Gloria (20 de abril) gracias a que su argumento era adecuado para esa festividad. Además su permanencia en los cines tuvo su epílogo en noviembre de 1951, cuando se reestrenó con copias nuevas distribuidas por Cepicsa, cuya publicidad destacaba la atemporalidad de su tema: «no puede envejecer, pues su tesis y su espíritu humano y religioso estará latente y firme en todos los tiempos, como bandera de nuestra religión».<sup>626</sup> Su ortodoxia

---

<sup>625</sup> *Cine Experimental*, Madrid, mayo-junio de 1946, nº 9.

<sup>626</sup> «Misión blanca nuevamente en nuestras pantallas», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de noviembre de 1951, nº 579.

religiosa quedó refrendada cuando el propio Órgano Papal para la Difusión de la Fe distribuyó el film en Alemania desde 1950.

Jesús Rubiera, satisfecho por los resultados de su película, destacó que *Misión blanca* fuera solicitada por muchos colegios porque confirmaba el fondo educativo que pretendía.<sup>627</sup> De hecho la película seguiría teniendo una distribución prolongada en este ámbito, incluso en 1963, cuando se le concedió cinco licencias de exhibición en 16mm a San Pablo Films.

Respecto a Orduña, *Misión Blanca* le volvió a situar plenamente en la órbita del cine propagandista que ya había ensayado en *¡A mí la legión!*, pero su gusto por el melodrama no malogró su eficacia como en aquella ocasión. Aunque él mismo reconocía que *Misión blanca* era el cine que quería hacer, porque, «concuerta con mi temperamento, con mi particular inclinación hacia ese dramático romanticismo que late en toda empresa genuinamente española»,<sup>628</sup> era un proyecto ajeno que había afrontado profesionalmente, intentado dar a su torpe guión un aliento poético sin conseguirlo del todo. Realmente será en su siguiente película donde se encuentre a gusto totalmente y preludie la estética visual que va a desarrollar en las películas históricas.

---

<sup>627</sup> VILCHES, Ángel, «Horizonte de la producción. Lo que preparan para 1947 Colonial Aje y Marta Films», en *Radiocinema*, Madrid, febrero de 1947, nº 132.

<sup>628</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, *Art. cit.*

### 7.4.3. *Un drama nuevo* (1946)

En abril de 1945, antes de que Juan de Orduña se incorporara al proyecto de *Misión blanca*, el rodaje de *Un drama nuevo* ya había sido autorizado por la censura. La solicitud venía firmada por el mismo Juan de Orduña porque volvía a ejercer de productor con su empresa Producciones Orduña Films, inactiva desde *Porque te vi llorar*. Después de rodar nada menos que once películas en tan solo cinco años, volvía a encarar las dificultades de la producción para levantar un proyecto de mayor interés para él que las comedias que había hecho por obligación en los últimos años. Orduña creía que tenía dominado ese, en sus palabras, «cine fácil»<sup>629</sup>, por lo que en vez de buscar la comercialidad prefirió arriesgarse con un film más ambicioso. Espoleado por el visionado del film *Perfidia* (*The Man in Grey*, Leslie Arliss, 1943) junto a su amigo Manuel Tamayo –guionista de tres de sus comedias anteriores– decidió que era hora de volver a hacer una película dramática. Quizá una escena de esa película inglesa donde se representaba *Otelo* mientras los actores hablaban entre ellos le hizo recordar una obra teatral que jugaba con la ficción y la realidad titulada *Un drama nuevo* (1867), de Manuel Tamayo y Baus, y que hacía tiempo que tenía en mente:

«Hacía años que soñaba con realizarla en celuloide; pero con toda libertad en mi labor, sin cortapisas de ninguna especie, sin injerencias de nadie, incluso sin la preocupación de defender el dinero ajeno. Por eso decidí asumir la responsabilidad absoluta del proyecto, siendo productor además de director. (...)

---

<sup>629</sup> «*Un drama nuevo*, la película número trece de Juan de Orduña», en *Triunfo*, Valencia, 23 de marzo de 1946, nº 8.

»El productor Juan de Orduña ha concedido plena libertad al director Juan de Orduña, sin regatearle nada. Y el director Juan de Orduña ha trabajado con toda la independencia necesaria, sin preocuparse de lo que le costaba la película al productor Juan de Orduña»<sup>630</sup>.

Por tanto, Orduña afrontaba su mayor reto con otra obra de teatro, como había sucedido en los momentos clave de su carrera (*Porque te vi llorar, Ella, él y sus millones*). En este caso le interesaba especialmente y, aclaraba, no la escogía porque su guionista fuera sobrino nieto del autor<sup>631</sup>. Orduña se convertía así en el primer y único cineasta en la historia del cine español que se acordaría del hoy olvidado autor madrileño del XIX para adaptarlo al cine, si exceptuamos la primitiva *La locura de amor* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1909); obra que Orduña también filmaría posteriormente<sup>632</sup>.

En colaboración, como siempre, con Alfredo Echegaray, los dos guionistas emprendieron una labor de adaptación muy fiel al original, limitándose a podar algunos enfáticos diálogos y a airear la acción en varias localizaciones. El propio Orduña reconocía que no se limitaban a coger ideas del drama sino que lo aceptaban íntegramente, con el mismo diálogo y los mismos personajes: «Suceden las cosas que ocurrían en el drama, más las que se referían por boca de los protagonistas y las que han sido necesarias de forjar para ligar los antiguos actos. Esto trae consigo, como es natural, un mayor número de escenas, más

---

<sup>630</sup> «Terminó el rodaje de *Un drama nuevo*», en *Marca*, Madrid, 13 de marzo de 1946.

<sup>631</sup> ORTIZ VARÓN, «Shakespeare en el cine español», en *Primer Plano*, 17 de febrero de 1946, nº 279.

<sup>632</sup> Vicente Aranda sólo se inspirará vagamente en *La locura de amor* para su *Juana la Loca* (2001).

personajes»<sup>633</sup>. Esta fidelidad imprimirá al film una consciente teatralidad que debido a su argumento y ambiente no resulta inadecuada.

Su condición de film de época con su despliegue fastuoso de vestuario y escenografía permitió a Orduña decir que estaba realizando una superproducción. De hecho, su coste final de 2.270.000 pesetas era bastante elevado para un productor individual como era él, si bien un crédito sindical de 600.000 pesetas le facilitó un poco las cosas. Sin embargo, el proyecto se retrasó por otras dificultades. En agosto de 1945, la escasez de material virgen existente para rodar en España obligó a Orduña a solicitar una prórroga del permiso de rodaje. Después, en octubre del mismo año, los trabajos de postproducción de *Misión blanca* le obligaron a pedir otra prórroga concedida sin problemas. Por fin, a finales de diciembre comenzó el rodaje con la preceptiva fiesta de las grandes ocasiones, con un vino español ofrecido por Chicote a las personalidades asistentes encabezadas por el Director General de Cinematografía y Teatro, Antonio Fraguas, y el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, David Jato Miranda, aparte de los representantes de la prensa cinematográfica que darían cumplido testimonio de un acontecimiento que probaba el creciente apoyo institucional con el que contaba Orduña<sup>634</sup>.

El rodaje se desarrolló durante sesenta días, hasta el 27 de febrero de 1946, íntegramente en los estudios CEA y, de nuevo con decorados diseñados por Sigfrido Burmann, realizados por Francisco Canet-Cubel, jefe de decorados del estudio. En este caso el reto consistió en recrear interiores y exteriores del Londres del siglo XVII, incluido el teatro *El Globo* (originalmente *The Globe*) donde Shakespeare representaba con

---

<sup>633</sup> ORTIZ VARÓN, *Art. cit.*

<sup>634</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Primera vuelta de manivela de *Un drama nuevo*», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de diciembre de 1945, nº 272.

su compañía obras propias y ajenas. Para ello se realizaron maquetas, bajo el asesoramiento de Luis Astrana Marín, para los planos generales de la ciudad y el teatro, que fueron rodadas después de todo lo demás, el 5 de marzo de 1946.

El film se inicia con la apertura de un telón que deja ver un paisaje urbano y un cartel que nos sitúa en Londres en el año 1605, para acercarnos a continuación al famoso teatro *El Globo*. El telón que abre el film no sólo patentiza el origen teatral de la película, sino también que el estilo teatral de la película es buscado conscientemente por Orduña, coherente con su visión de la puesta en escena y la interpretación de los actores.

Dentro del teatro se representa *Romeo y Julieta*, interpretada por Edmundo (Julio Peña) y Alicia (Irasema Dilián, doblada por María Cañete). Mientras actúan entablan entre ellos un diálogo amoroso en voz baja sin estropear la representación. Esta escena es un ejemplo de esas partes inexistentes en la obra que Orduña decía que estaban apuntadas en algunas líneas del diálogo, y que Tamayo y Echegaray aprovechan para anticipar el juego que la película va a desarrollar entre la ficción y la realidad<sup>635</sup>. Ante el éxito de la obra, Yorick (Roberto Font), el marido de Alicia y actor cómico de la compañía, aprovecha la ocasión para pedirle a Shakespeare (Jesús Tordesillas) el papel principal de la próxima obra dramática que se estrenará en el teatro, obra de un nuevo

---

<sup>635</sup> La escena tiene cierta similitud con el inicio de *La locura de un actor* (Kean, Guido Brignoni, 1940) donde el protagonista que interpreta a Romeo recita su declaración de amor a Julieta mientras mira a una espectadora objeto de su amor. El film era una adaptación de la comedia dramática de Alexandre Dumas padre donde el juego entre realidad y ficción no llegaba a los límites propuestos por Tamayo y Baus; pero contenía reflexiones sobre la condición de actor que quizá inspiraron al autor español: «¡Maldito oficio en que no somos dueños ni de nuestra alegría, ni de nuestro dolor; maldito oficio!». En una línea más patológica Ronald Colman interpretó poco después en *Doble vida* (*A Double Life*, George Cukor, 1947) a un actor obsesionado con su personaje, el Otelo de Shakespeare, hasta el punto de suicidarse en escena.



autor (Ricardo Acero). Aunque Shakespeare duda, ya que Yorick siempre ha actuado en papeles cómicos, acepta ante la insistencia de su amigo, lo que perjudica al que debía en lógica recibir el papel, el primer actor Walton (Manuel Luna), que desde entonces se convierte en el oculto enemigo de Yorick y aprovechará su conocimiento de la infidelidad de Alicia para vengarse de él.

Yorick sospecha que Edmundo, hijo adoptivo suyo, está enamorado y le aconseja que evite el adulterio sin saber que es Alicia el objeto de su amor. Desde este momento, la película, al igual que la obra, gira sobre un principio moral: la condena del adulterio. Así, Yorick advierte a Edmundo con unas palabras fruto de los guionistas, no de Tamayo y Baus: «Ten cuidado, hijo mío, ten cuidado, sólo el amor adultero, el ilegítimo, el que ofende al cielo y a la tierra, pueden entristecer a un enamorado». Edmundo niega que esté enamorado de nadie pero se sorprende al saber que Yorick va a interpretar el papel protagonista del drama nuevo, precisamente el papel de marido ultrajado, correspondiendo a Edmundo el de amante. Para completar el casual triángulo, Alicia interpretará a la esposa infiel. Queda así establecido el juego dramático entre la ficción y la realidad.

Los enamorados saben que están traicionando a un amigo y descargan sus conciencias sobre Shakespeare. Este promete ayudarles, pero justo en ese momento entra Yorick ensayando la obra, y al recitar de improviso el pasaje que dice «Tiemble la esposa infiel...» Alicia no puede evitar pedir perdón antes de desmayarse. De este modo ha desvelado involuntariamente su infidelidad, ante la alegría de un Walton que ha provocado la escena al aconsejar a Yorick que entrara recitando esas frases para demostrar sus dotes dramáticas a todos.

En este momento, que coincide con el fin del primer acto de la obra, el personaje de Yorick sufre una transformación. A

pesar de que sus amigos intentan convencerle de que el incidente no significa nada, comienza a comportarse como el marido celoso que tendrá que interpretar. El film pasa de la comedia al drama y la elección de Roberto Font para este papel cobra todo su sentido.

Nacido en los camerinos de un teatro de México durante una representación teatral en la que su madre tuvo que ser sustituida para dar a luz<sup>636</sup>, Roberto Font había alcanzado el éxito con papeles cómicos durante la República, tanto en el teatro como el circo, creándose una personalidad artística de la que le será difícil desprenderse, y que prolongó en el cine pese a sus verdaderas preferencias. Font declaraba que anhelaba el papel de galán dramático:

«Y, a ser posible, junto a una actriz muy notable. Quiero el estímulo de verme rodeado de grandes figuras cinematográficas; nada como eso ha de poner en mí un afán de superación; me gusta vérmelas con gigantes, hacer el gran esfuerzo de crecer y crecer en busca de su altura, luchar noblemente por llegar también a ser gigante»<sup>637</sup>.

Estas palabras, que reflejan la insatisfacción de un actor cómico que se siente menos valorado que el dramático, parecen propias de Yorick, su personaje en *Un drama nuevo*. Al igual que este gracias a Shakespeare, Roberto Font tuvo su primera gran oportunidad en un papel «serio» gracias a la película de Orduña<sup>638</sup>. Desde que Yorick sospecha de la infidelidad de su

---

<sup>636</sup> AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, *Op. cit.*, pág. 223.

<sup>637</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando, «Roberto Font prefiere las interpretaciones dramáticas sobre un fondo de humor», en *Primer Plano*, 1 de noviembre de 1942, n° 107.

esposa Roberto Font afronta el reto de transformar su personaje, hasta ahora alegre y jovial, en un hombre atormentado por los celos. Pese a su estado de ánimo debe representar el papel de bufón en casa del Conde de Southampton (Fortunato Bernal), en una escena enteramente creada para el film con la intención de profundizar en lo paradójico que resulta para el cómico hacer reír cuando por dentro se sufre.

En sucesivas escenas los celos de Yorick son avivados por Walton hasta lograr que sospeche de todos, incluso de Shakespeare. Para averiguar la verdad de boca de Walton, Yorick le amenaza con revelar un episodio sucedido hace quince años, cuando su mujer le fue infiel y desapareció en extrañas circunstancias, obligándole a esconderse bajo el nombre de Walton. Para mantener el secreto admite que Alicia ha engañado a Yorick. Sin embargo, Yorick exige una prueba palpable porque todavía tiene esperanzas de que no sea verdad.

A continuación se produce un diálogo inexistente en la obra entre Yorick y Alicia que sienta las bases de lo pretendido por el guión. Yorick pide, aparentemente comprensivo -acepta la ofensa como castigo por haberse casado con una mujer que podría ser su hija-, que se confiese con él, más como padre que como esposo: «Te haría ver la diferencia que hay entre ese amor, vergonzoso, y el amor protegido por el cielo, y yo conseguiría vencer a mi rival, ganarme tu corazón, volverte al camino del honor». La diferencia entre el amor legítimo y el ilegítimo es expresada así con claridad, y queda patente que el segundo debe ser castigado. Ante el silencio de ella Yorick no sabe todavía qué creer.

Lo insostenible de la situación obliga a Edmundo a planear su fuga con Alicia en un barco después del estreno del

---

<sup>638</sup> Anteriormente había tenido la ocasión de emocionar al público, además de reír, en *El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942), pero sin alejarse del todo de su condición de caricato.

drama nuevo. Estreno que lógicamente se convierte en el clímax del film, pues durante la exitosa representación la acción de la película se divide entre lo que sucede en escena y lo que sucede entre bastidores y los camerinos. La ficción en el escenario y la realidad tras los decorados son las dos dimensiones que gracias a un melodramático giro narrativo se funden en una sola. La carta que Edmundo escribió a Alicia citándola para embarcarse es la prueba que Yorick buscaba y que Walton consigue cambiar malévolamente por la carta de atrezzo que Yorick tiene que leer en escena. De este modo, en plena representación Yorick ve confirmado el adulterio de su esposa y Edmundo. Sin dejar de recitar la obra, cuyos diálogos se adaptan perfectamente a la situación real de los tres, Yorick expresa su desesperación ante la admiración del público que sólo ve una gran interpretación que culmina cuando mata a Edmundo en un duelo a espada. Aquí se rompe el hechizo porque la muerte de Edmundo es real. Se produce una gran confusión entre el público que obliga a Shakespeare a explicar a los espectadores que el entusiasmo de Yorick ha producido el accidente. Además anuncia la muerte de Walton en la calle riñendo cara a cara con un enemigo –el propio Shakespeare, inusual justiciero–. Y concluye con su mirada hacia la cámara: «rogad por los muertos, y rogad también por los culpables»<sup>639</sup>.

Es decir, el final restablece el orden con la muerte del seductor y del delator. Queda abierta la futura relación de Yorick y Alicia, pero poco importa ya cuando ha quedado

---

<sup>639</sup> La posibilidad de que un actor, en venganza por algún agravio, ensartara a otro durante una representación no parece que estuviera lejos de la realidad en aquella época, como se desprende de un documento del Archivo Municipal de Madrid (legajo 1-374-2), donde el actor y director Manuel Martínez temía la agresión en escena de su rival Simón de Fuentes (citado en COTARELO Y MORI, Emilio, *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladoenant y Quirante y María del Rosario Fernández "La Tirana"*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007 pág. 202).

demostrado que el adulterio conlleva terribles consecuencias. Aunque es cierto que la película es un alegato contra el adulterio, también es verdad que los amantes no son presentados de forma maniquea. Son víctimas, ellos también, de sus pasiones. E incluso se disculpa a la chica por haberse casado joven y por agradecimiento. Como dice Luis Gómez Mesa, «*Un drama nuevo* es, en sus temas substanciales, un drama viejo, o sea, una obra de instintos y pasiones de todas las épocas y de todos los países»<sup>640</sup>.

La censura, coherente con los principios católicos imperantes, no podía dejar de valorar positivamente un film que mostraba las nefastas consecuencias del adulterio y el castigo para el ofensor. Hay que tener en cuenta que recientemente, por la Ley de 11 de mayo de 1942, se había restablecido en el Código Penal el delito de adulterio; infracción muy frecuente, como es lógico, desde que se derogara el divorcio en 1939. La película respondía a esa situación y, por tanto, pasó la censura sin problemas en julio de 1946, además de obtener la calificación de Interés Nacional el 6 de septiembre porque su visión del adulterio respondía a los «principios morales» que la censura defendía, además de ser una película técnicamente bien ejecutada.

Al contrario que *Misión blanca*, el film entretiene sin que el discurso moral de la obra resulte excesivo y ralentice la acción. La puesta en escena de Orduña es más ágil y dinámica y la evidente teatralidad del argumento resulta más asumible que en películas anteriores. Si hasta ahora en su cine había sido una rémora, la crítica concedió en esta ocasión que había superado esa dificultad. En palabras de Gómez Tello, había vencido «el lastre de un encasillamiento escénico. Y no de un teatro cualquiera, sino del enfático teatro de Tamayo y Baus»<sup>641</sup>. Este

---

<sup>640</sup> *Fotogramas*, 15 de diciembre de 1946, n° 3

<sup>641</sup> *Primer Plano*, 1 de diciembre de 1946, n° 320

logro se debió a dos aspectos fundamentales: la dirección de actores y el uso de recursos cinematográficos que superaran la tramoya escénica.

Aunque la interpretación de los actores acusa el origen teatral del film, Orduña consigue diferenciar ese estilo interpretativo del estilo que los personajes utilizan cuando actúan en el escenario de *El Globo*. En ese aspecto Roberto Font resulta ejemplar cuando la lectura de la carta en escena, que le confirma el adulterio de su mujer, le obliga a cambiar el registro interpretativo y su expresión captada por la cámara, sin diálogo, da la verdadera dimensión de una interpretación cinematográfica. Orduña hace uso del primer plano con más insistencia que en películas anteriores para captar mejor las transformaciones anímicas de Yorick. En la escena en que tiene la primera duda sobre su mujer, el rostro sorprendido de Yorick en primer plano enlaza con otro primer plano suyo transformado, con sombras que nublan su rostro. Y Orduña aprovecha ese instante para usar otra metáfora climatológica (plano de cielo nublado) para remarcar ese estado de ánimo. Más sutil resulta la utilización gradual que hace del fuego como metáfora del infierno interior que sufre Yorick. Después de las citadas nubes aparece la tenue llama de una lámpara (FIG. 33), que un giro de la cámara relaciona con un Yorick que comienza a sufrir por la sospecha. Más tarde, un plano encuadra las llamas de una chimenea sobre la espalda de Yorick mientras habla con Edmundo, la persona que le está engañando (FIG. 34). Otra hoguera en la chimenea de la casa de Walton preside el enfrentamiento de este con Yorick, cuya luz reverbera en el rostro de ambos (FIG. 35). Y finalmente, el diálogo de Yorick con su mujer junto al fuego es rodado por Orduña desde dentro de la chimenea, para interponer entre el espectador y los personajes un fuego que ocupa la mitad inferior del plano (FIG. 36). Lo que debería ser el fuego tranquilizador del hogar se transforma así en una amenaza que simboliza el sufrimiento de

Yorick y Alicia a causa de la infidelidad. El infierno es así aludido en coherencia con la iconografía religiosa que reaparece forzosamente en las últimas escenas del film. Cuando Shakespeare mata a Walton en un callejón la cámara gira para enfocar un enorme e inesperado crucifijo en la pared (FIG. 37). Y la imagen enlaza a su vez con un plano de otro crucifijo que cae al suelo del escenario mientras Yorick y Edmundo luchan (FIG. 38). El simultáneo castigo del infiel Edmundo y el envidioso Walton son de este modo presentados como un justo castigo divino en la realidad y en la ficción.



FIG. 33



FIG. 34



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38

El juego escénico entre el teatro y la realidad se evidencia en dos escenas de amor entre Edmundo y Alicia gracias a los recursos escenográficos. La primera es la representación de *Romeo y Julieta* donde se confunden sus papeles con la realidad, como ya hemos explicado. Luego, el encuentro posterior entre los dos amantes en un jardín exterior, es puesto en escena en un decorado interior que no oculta su artificialidad. De hecho, y no puede ser casualidad, un almendro en flor similar al que presidía la escena de *Romeo y Julieta* cubre el fondo del plano mientras dialogan los amantes (FIG. 39 y 40). De este modo, con la misma escenografía Orduña establece un paralelismo entre dos escenas de amor, una en la ficción teatral y otra en la realidad, para ahondar en ese entrelazado de dos mundos opuestos.



FIG. 39



FIG. 40



En este repaso a los recursos cinematográficos no puede obviarse el más sorprendente de todos. Se trata de un plano subjetivo de Alicia cuando recita una poesía en el palacio del Conde de Southampton. No aporta narrativamente nada pero quizá Orduña, tan amante del teatro, no quiso dejar la oportunidad de introducir un instante poético propio del espectáculo de variedades que la compañía representa ante el Conde. María Cañete, compañera de Orduña en los escenarios hacía dos décadas y que dobla a la italiana Irasema Dilián en todo el film, recita el poema mientras vemos en un plano subjetivo la panorámica que muestra la reacción de los oyentes, la mayor parte de ellos distraídos sin prestar atención a la recitadora. Es sugerente pensar que quizá Orduña recordaba de este modo su pasado de recitador.

Por todo lo dicho, la valoración de *Un drama nuevo* no se puede reducir a «una aburrida película dirigida con eficacia por Juan de Orduña a base de largas escenas, llenas de excesivo diálogo y rodada en largos planos fijos donde los actores dicen el texto original en su casi totalidad», según dice Augusto M. Torres<sup>642</sup>, pues es la primera película de Orduña donde su puesta en escena comienza a superar esas trabas y a «sugerir relaciones originales a través del montaje, enfocar la atención del espectador resaltando detalles mediante primeros y primerísimos planos, y explotar de forma creativa las ilimitadas posibilidades espacio temporales que hacen posible la expansión de la acción de la obra original», por usar las palabras de María Asunción Gómez en su trabajo sobre las adaptaciones teatrales<sup>643</sup>. Así lo vio Miguel Pérez Ferrero en *ABC* al considerar que el film transmitía la misma sensación

---

<sup>642</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Diccionario Espasa Cine Español*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 270.

<sup>643</sup> GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill, Department of Romance Languages. The University of North Carolina, 2000, pág. 51.

emocional de la obra pero comunicada de modo más contenido y directo, más actual<sup>644</sup>. La unánime aprobación crítica conseguida con este film tiene como ejemplo más notable la opinión de Alfonso Sánchez, donde la fidelidad al original teatral se convierte en una cuestión de españolidad:

«El primer acierto de Juan de Orduña fue el de situar en el ángulo exacto su visión cinematográfica de *Un drama nuevo*. Cabía haber contenido el drama de los personajes volviéndolo hacia dentro, susurrándolo en este estilo de cine psicológico, tan en boga; abrir el espacio en que se mueve en beneficio de la plástica cinematográfica; ampliar el área emocional de cada personaje con vistas a una mayor movilidad argumental. Pero eso habría sido tergiversar la concepción de Tamayo y Baus y privar al drama de su desarrollo y resolución tan a la española. Precisamente si nuestro cine ha de tener personalidad es por este camino de tratar los temas universales con un sentido eminentemente español, con fidelidad y sin engaños a la condición de quién los siente. Así están tratados en *Un drama nuevo*, y Juan de Orduña lo ha comprendido y lo ha resuelto con perfección»<sup>645</sup>.

Al igual que la crítica, los premios fueron generosos: segundo premio (250.000 ptas.), al mismo tiempo que *Misión blanca*, en los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo; y premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor película, director y música (Juan Quintero), aparte del que se concedió a Manuel Luna por cuatro películas de ese año: *Un*

---

<sup>644</sup> ABC, Madrid, 26 de noviembre de 1946.

<sup>645</sup> El Alcázar, Madrid, 27 de noviembre de 1946.

*drama nuevo, Misión blanca, El crimen de la calle de bordadores* (Edgar Neville) y *Viento de siglos* (Enrique Gómez).

Sin embargo, la película sólo funcionó moderadamente cara al público, pues permaneció dos semanas en el cine Avenida donde se estrenó el 25 de noviembre de 1946, y otras dos semanas en el primer reestreno en el Palacio del Cine el 6 de enero de 1947. Aunque esto fuera decepcionante se puede presumir que los premios y los correspondientes permisos de importación por obtener el Interés Nacional cubrieron totalmente el coste de la película.

Decidido a seguir produciendo sus propios films, nada más acabar el rodaje de *Un drama nuevo*, en marzo de 1946 Orduña solicitaba y obtenía permiso para rodar *La posada de la balsa*, en base a un guión de Alfredo Echegaray. Ambientada en el siglo XIX en un pueblo pesquero de Galicia, se trataba de un cuento moralista con ribetes fantásticos. Los habitantes de un pueblo viven pendientes desde hace veinte años del regreso de un barco que flotaron y enviaron a la mar con la esperanza de que les sacara de la miseria. Durante ese tiempo, los posaderos Manuel y Kaisa han mantenido viva la esperanza en el regreso al mismo tiempo que se enriquecían a costa de los hombres que acudían a beber a su posada. El día que aparece un misterioso forastero se desata la avaricia de la posadera, que induce a su marido al asesinato sin saber que es su propio hijo, uno de los que había partido en el barco. El proyecto se abandonó cuando Colonial Aje ofreció a Orduña los medios para llevar a cabo su película sobre la vida de Isaac Albéniz titulada inicialmente *Fantasía española* y que luego se conocería como *Serenata española*<sup>646</sup>.

---

<sup>646</sup> Orduña también era el director previsto para un guión de Ricardo Mazo y José María Alonso Pesquera titulado *En silencio...* y que estaba ambientado en Guinea, pero tras diversos avatares y cambios de productora acabó siendo realizada en 1947 por Arturo Ruiz Castillo con el título de *Obsesión* (1947).

#### 7.4.4. *Serenata española* (1947)

Satisfechos por el resultado de *Misión blanca*, Colonial Aje no dudó en contar con Orduña para su siguiente producción y acoger el proyecto que sobre Isaac Albéniz tenía en mente el director desde que acabara el rodaje de *Leyenda de feria*, y que inicialmente iba a producir la distribuidora de ese film, Exclusivas Floralva, con su misma protagonista, Paola Bárbara<sup>647</sup>.

No se trataba de una estricta biografía de Isaac Albéniz, sino que algunas anécdotas legendarias del personaje y su música más reconocible eran amalgamadas en un argumento de Eduardo Marquina totalmente inventado, en el intento de hacer un film de mayores pretensiones culturales que otros de su género. Como dijimos al hablar de *Leyenda de feria*, la crítica denostaba el folclorismo andaluz que abundaba en el cine español porque no lograba la autenticidad y altura artística deseadas, como reflejan las palabras de Antonio Valdelaguna en la revista *Cámara*:

«...ocurre algo con la temática y con las costumbres andaluzas, algo fatal, cuando llega la hora de reducir las a expresión artística. Andalucía deja de ser Andalucía. Todos los sugestivos reflejos de su luz, de sus canciones, de sus bailes; toda la teoría de sus pasiones deja de ser espléndida y maravillosa realidad para derivar en burda gracia y falso costumbrismo.

»El tema andaluz es, pues, semillero de mal gusto. Esto explica que cada día le debamos tener mayor prevención en el cine. En la novela, en la

---

<sup>647</sup> *Radiocinema*, Madrid, 1 de septiembre de 1945, nº 115; y *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1945, nº 69.

poesía, en la música, en la pintura y hasta en el teatro, Andalucía cuenta con hermosas obras, vistas por artistas que supieron captar su espíritu, junto a una mayoría de verdadero mal gusto, es cierto. Pero en el cine tenemos mucho de esto último, demasiado, y nada de lo primero. No se ha realizado todavía ni una sola película que podamos citar como modelo. (...)

»Sólo hace falta un depurado buen gusto y una sensibilidad cinematográfica. La Andalucía de Estébanez Calderón tiene sus puertas abiertas para todo el que quiera adentrarse en ella, en su corazón, para interpretarla, pulsar su lira, remover sus emociones y descubrir sus encantos y su personalidad, partiendo siempre de lo popular. Albéniz y Granados realizaron ya esta incursión victoriosa, renovando todo lo anodino. A ellos les siguió Falla, Turina, Machado, Juan Ramón Jiménez...»<sup>648</sup>.

Orduña se dispuso a enmendar esa tara de nuestro cine bajo la inspiración de la música de Albéniz, personaje que se ajustaba plenamente a las pretensiones artísticas del proyecto gracias a una obra internacionalmente reconocida a pesar de hundir sus raíces en el folklore hispano, no sólo el andaluz. De hecho, su inspiración en la música popular española le acarrió inicialmente el rechazo de los musicólogos más puristas, y fue infravalorada por su éxito en los salones de la burguesía del XIX, viéndose obligado a emigrar para alcanzar su merecido reconocimiento. Su nacionalismo musical triunfó en el extranjero pero en España se rechazó su naturaleza cosmopolita

---

<sup>648</sup> VALDELAGUNA, Antonio, «En torno al cinema de ambiente andaluz», en *Cámara*, 1 de enero de 1945, n° 48.

y sofisticada hasta que el paso del tiempo le puso en su sitio como el primer compositor español que entró en el panteón de los músicos europeos<sup>649</sup>.

Aparte de su importancia artística para legitimar el discurso folklórico de la película, la vida de Albéniz ofrecía también el atractivo de una leyenda aventurera alimentada por él mismo. La película acogía los hechos más llamativos e improbables, como su fuga de niño para dar conciertos o su encuentro con Listz; y dejaba fuera los aspectos más librepensadores de su personalidad, relativos a la religión y el sexo, si bien veremos que la película presenta una relación extramatrimonial sin tapujos. En definitiva, Orduña tenía los mimbres suficientes para levantar un film de «prestigio» sin renunciar a una vena melodramática que le permitiera conectar con el público<sup>650</sup>.

La primera versión del guión fue realizada por el director Luis Marquina y su padre, el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina, conocido de Orduña desde, al menos, los tiempos en que le dirigió en el teatro Fontalba, hacía ya dos décadas. Ambos pretendían «rendir tributo emocionado al genio de Isaac Albéniz» según decían en la introducción del guión, pero no renunciaron a relatar episodios de su vida de muy dudosa credibilidad, sacados directamente de la novelesca *Vida de Albéniz* escrita por Antonio de las Heras<sup>651</sup>. El guión recogía en su parte inicial, casi al pie de la letra, la anécdota de la merienda que el niño Albéniz ofrece a sus amigos con el dinero de su padre y que provoca su fuga de casa, el encuentro

---

<sup>649</sup> CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002.

<sup>650</sup> Al mismo tiempo se producía en Argentina el film *Albéniz* (Luis César Amadori, 1947), protagonizado por Pedro López Lagar, en el que se hacía un recorrido biográfico más completo pero también sin mucho rigor histórico.

<sup>651</sup> DE LAS HERAS, Antonio, *Vida de Albéniz*, Madrid y Barcelona, Ediciones Patria, ¿1940?

en el tren con el alcalde de Aranjuez que posibilita el inicio de su gira de conciertos a tan temprana edad, la promesa de suicidio hecha a su mejor amigo si este moría, y el encuentro con Listz en Bruselas; para luego desviarse por derroteros sentimentales cuando aparece en su vida la gitana Angustias, personaje totalmente ficticio creado por los guionistas.

El guión así concebido fue bien recibido por la censura, pues el censor Francisco Narbona consideraba que era bastante bueno y que tenía diálogos ingeniosos, pero le preocupaban los tintes de “españolada” en las escenas de Granada y que se bordeara lo prohibido en los amores de Albéniz. La revisión consiguiente fue encargada por Orduña, de nuevo, a Antonio Mas Guindal, cuya condición de crítico de música, además de poeta, le hacían idóneo para el cometido. Desde *Serenata española* Mas Guindal se convertiría en pieza clave en el desarrollo del cine musical de Orduña al escribir las tres películas protagonizadas por Juanita Reina, (*Serenata española*, *La Lola se va a los puertos*, *Vendaval*), y la trilogía musical de los años cincuenta compuesta por *El último cuplé*, *La Tirana* y *Música de ayer*. En esta ocasión Más-Guindal se encargó de simplificar un guión demasiado prolijo en personajes y situaciones que poco aportaban a la sustancia del film. Fundió en uno los personajes de la gitana Angustias y la bailarina húngara Sari, para dar más protagonismo al personaje femenino desde que aparece en pantalla el Albéniz adulto. También eliminó de la historia a la familia de Albéniz desde que se fuga de casa, en lo que es una decisión de economía narrativa que, además, y quizá involuntariamente, potenciaba la imagen descastada de Albéniz. Por otro lado, para incidir en el tono de tributo que pretendía el film, Mas Guindal convirtió el guión de los Marquina en un largo *flashback* al introducir un prólogo donde el mejor amigo de Albéniz, Enrique Arbós, dirige a la Orquesta Sinfónica de Madrid en un homenaje al músico ya fallecido desde el cual sus amigos le recuerdan.

Arbós cobra también más importancia al ser introducido en las escenas iniciales como el mejor amigo de Albéniz desde la niñez, si bien no aportan gran cosa a la narración central.

Con el guión de Mas Guindal comenzó el rodaje en exteriores el 22 de septiembre de 1946 en Córdoba, para pasar el día 23 a Granada, y el 24 a Sevilla, lo que no impidió que Orduña tuviera que recurrir al reciclado de varios planos de *Suite granadina* en la parte de la película que transcurre en Granada<sup>652</sup>. El 2 de octubre entraron en los estudios CEA para rodar los interiores hasta finales de diciembre. Era la película más cara de Orduña hasta el momento, con un coste final reconocido de 3.369.420 pesetas y tres meses de rodaje, con lo que Colonial Aje daba un paso adelante respecto a *Misión blanca*, que había sido una producción ambiciosa temáticamente pero más modesta presupuestariamente. Jesús Rubiera dejaba claro en sus declaraciones las aspiraciones que tenía:

«Tengo una gran fe en Juan de Orduña, que con sus última producciones dio gloria a nuestro cine en España y en el mundo entero. (...) estoy seguro que tendrá el mismo rango que nuestra *Misión blanca*. (...)

»- ¿A qué atribuye el afán actual de rodar grandes superproducciones?

»- Realmente, cuando una película tiene un buen argumento no debe regateársele medio alguno, porque esto se refleja en la taquilla. (...) es la única manera de luchar contra la competencia: a buena película extranjera, mejor película española»<sup>653</sup>.

---

<sup>652</sup> También se puede observar la reutilización de planos de *Porque te vi llorar* en una de las secuencias musicales de montaje.

<sup>653</sup> VILCHES, Ángel, *Art. cit.*



En coherencia con esas pretensiones se puso especial esmero en la parte musical de la película. Juan Quintero, pese a haber realizado *Suite granadina* inspirándose en las bulerías flamencas, se había decantado en su labor cinematográfica hacia partituras de tono más moderno. De hecho, no había compuesto la música de *Leyenda de feria*, y Orduña prefirió recurrir a un músico más acorde con el estilo de su nuevo film. El elegido, el muy prolífico Jesús García Leoz, había firmado varias composiciones para el cine junto a su maestro Joaquín Turina –entre ellas la folklórica *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)–, y este era a su vez heredero musical del mismísimo Isaac Albéniz, al que llegó a conocer en París. Si añadimos a esto que la música fue ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida hasta 1939 por Enrique Fernández Arbós, amigo de Albéniz y personaje de la película, tenemos completo un cuadro musical de altura en la parte llamémosle culta. La otra parte, digamos que popular, nacida de las mismas raíces hispanas que la música de Albéniz, pero que cobra sentido en los tablaos, y no en las exquisitas audiencias de las salas de conciertos, son las coplas de Quintero, León y Quiroga, cantadas por Juanita Reina. Ambos aspectos de la música española, la culta y la popular, personificadas en Albéniz y la gitana Angustias respectivamente, logran su enlace fílmico a través de la unión amorosa de los dos personajes. De este modo, los recursos del melodrama sentimental se ponen al servicio de un discurso que legitima el folklore andaluz en el cine, acercándolo a la cultura oficial del momento<sup>654</sup>. Veamos cómo se desarrolla argumentalmente.

---

<sup>654</sup> Para un repaso al cine folklórico que también muestra este sincretismo entre música culta y popular véase LABANYI, Jo, «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo», en CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores), *Op. cit.*, pág. 83-97.

La cinta se inicia en un concierto-homenaje a Isaac Albéniz de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós (Ricardo Acero). Como en los melodramas de ambientación histórica que pronto realizará, la narración principal se inicia mediante un largo *flashback* que rememora un pasado conflictivo pero embellecido por la nostalgia de los personajes que lo recuerdan, en este caso sus amigos Arbós, Laura Salcedo (Maruchi Fresno) y el inglés Brighton (Jesús Tordesillas). Las sombras de las manos de Arbós sobre la partitura enlazan en un encadenado con las manos de Albéniz tocando el piano cuando era niño (Carlos L. Ladrón de Guevara, conocido hoy en día como Carlos Larrañaga).

Las secuencias del Albéniz infantil se centran en plasmar los tópicos sobre su leyenda recogidos por Antonio de las Heras: su primer concierto a los cuatro años, los juguetes que le regaló el general Prim, su fuga de casa, y la independencia económica conseguida como concertista de piano desde que le descubre el alcalde de Aranjuez. Ya adulto, Albéniz triunfa en Bruselas como concertista, pero no como compositor. Sólo con la aparición de su musa, la gitana Angustias, se despierta su inspiración. La nostalgia de la patria que le produce oír cantar la copla *España mía* es la espoleta que necesitaba. Aunque ella le reprocha su imitación de la gracia andaluza al hablar («¿Pero usted cree, alma mía, que la gracia de mi tierra se puede copiar?»), inmediatamente, cuando se queda solo, comienza a improvisar en el piano la música que ella le ha inspirado, conocida históricamente con el título de *Evocación*. Dicha música provoca la admiración de otra mujer, Emma (Mery Martin), que representa lo opuesto a Angustias: aristocrática, sofisticada y perversa. Presentada como un peligro para la carrera de Albéniz, no es casualidad, dada la lógica nacionalista del film, que sea precisamente la única mujer extranjera de la narración la que puede arruinar la carrera del músico. Su

aparición desliza la película por los derroteros del folletín, pues el derrochador y juerguista amigo de Albéniz, Javier (Antonio Vico), está enamorado de ella aunque su pose nihilista le impida reconocerlo. El momentáneo enfrentamiento entre los dos amigos concluye en reconciliación cuando Albéniz promete no volver a verla, pero este hecho lleva a Emma a provocar por despecho la muerte de Javier haciéndole beber alcohol pese a tenerlo estrictamente prohibido por su médico.

El abatimiento de Albéniz provocado por ese hecho y por la ausencia de Angustias -ha vuelto a España sin saber que la muerte de Javier le impidió a Albéniz acompañarla-, sólo es superado gracias a otra mujer española que le admira y está enamorada en secreto de él. Se trata de Laura Salcedo, una cantante de éxito que le anima para que componga algo para ella, y para que lo estrene ante el ilustre músico húngaro Franz Listz (Arturo Marín). Este encuentro legendario, que es improbable que se produjera según los biógrafos modernos, sirve para que a Albéniz se le abran los ojos. Los consejos de Listz después de escuchar su *Serenata española* se ajustan inverosímilmente al discurso nacionalista que despliega la película:

«¿Cree usted que una tierra como la suya no puede aspirar a lo universal? (...) Pues entonces, siga por ese camino, líbrese de influencias extrañas que torcerían su rumbo. Siga el que le marque la vida misma, pero no en ningún país que le sea extraño. Viva en España. Nútrase de ella, recorra sus caminos, sufra si es necesario, pero llénese el alma. Entonces sentirá la comezón de vaciarla en su arte. (...) Una tierra que ha dado artistas ilustres, héroes insignes, todavía no encontró el músico que la defina en el pentagrama. Puede ser usted, ¿le parece poco? Ese es su rumbo».

El consejo es recibido por Albéniz con atención y exclama «¡España!» mientras mira a cámara, como si apelara al espectador, para dar paso a un montaje musical que plasme esa «unidad de destino en lo universal» que la música de Albéniz parece significar en la película. Las regiones de España, representadas con la iconografía más tópica, desfilan ante nosotros acompañadas por la música de Albéniz: El Alcázar de Segovia y un molino de viento en La Mancha ilustran las *Seguidillas castellanas*, unos campesinos del norte a *Asturias*, el castillo de Bellver a *Mallorca*, y la mezquita cordobesa al tema *Córdoba*, donde Albéniz recalca finalmente, ante el Cristo de los Faroles. Entre medias ha aparecido en sobreimpresión el rostro de Angustias, su musa. Es decir, la música de Albéniz nace del amor a la patria representada en su diversidad regional y del amor de una mujer, asimismo representación de las esencias hispanas. Es un fragmento musical que recuerda y culmina lo intentado en *Suite granadina*, donde el flamenco nacía de las fuentes de Granada como aquí la música de Albéniz nace de cada región de España.

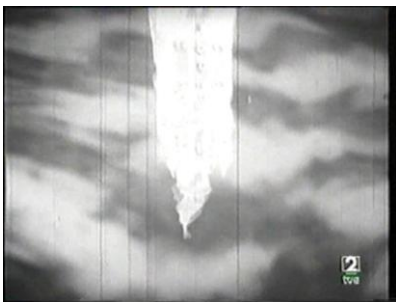


FIG. 41



FIG. 42

Una vez desplegado el discurso que legitima la película, la narración vuelve al terreno del melodrama sentimental. La casualidad hace que Albéniz encuentre a Angustias y reanuden su relación, consumada sin pasar por el altar en una escena nocturna junto al río, previo canto de una copla interracial.

Sorprende que la censura pasara por alto esta relación prematrimonial que sí ofendió a la familia de Albéniz<sup>655</sup>. A continuación la acción se traslada a Granada donde viven plenamente felices, con una Angustias que luce la melena suelta como símbolo de libertad y naturalidad. Allí enseña su composición *Sevilla* a una enamorada Laura que acepta al fin lo imposible de su amor y, por tanto, decide aceptar la propuesta de su representante Brighton para ir a América. La plasmación fílmica de *Sevilla* permite a Orduña introducir un baile flamenco a ritmo de sevillanas. La Giralda boca abajo reflejada en el agua (FIG. 41) baila al son de la música hasta que las ondulaciones del agua se detienen y dan paso a un escenario enorme, donde la Torre del Oro, la Giralda, los faroles, y una gran guitarra enmarca el baile en un plano general exageradamente lejano (FIG. 42) que no se corresponde a lo previsto en el guión -formado por ocho planos- y evidencia la

---

<sup>655</sup> En carta dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro, Antonio Alzamora Albéniz, nieto del compositor, opinaba lo siguiente sobre la película: «tergiversando la verdad en el relato de los episodios de su vida privada, monta la tramoya de un asunto grosero y vulgar en el que se nos presenta un Isaac Albéniz de patio de monipodio, compañero de gitanos y mozas del partido, entrometido, pendenciero y sirviendo a una picaresca de la que se nace el carácter más destacado de su vida. Muy pobre es la impresión que se lleva el espectador de ese gran hombre que con su música propagó por todo el mundo el arte de España, y muy falsa la educación artística que recibe el pueblo presenciando películas de tan baja factura y tan alejadas de la verdad histórica». Por tanto, solicitaba que se retirara la autorización de exhibición o, si era imposible, se obligara a Colonial Aje a «dar una pequeña nota biográfica que reflejara sucintamente la verdadera personalidad del gran músico español, haciendo constar al propio tiempo, que cuanto aparece en la pantalla (salvo la parte de Albéniz niño) no ha tenido ninguna realidad en la vida del Maestro». La contestación se limitó a remitirle a los tribunales de Justicia, aparte de comunicarle que aconsejarían a Colonial Aje que insertara en la cabecera de la película una nota aclarando que el film no es una biografía fiel sino que recogía algunos episodios novelados de su vida, cosa que parece improbable que sucediera porque hacía siete meses que la película se había estrenado (Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03285).

teatralidad de la propuesta. En cualquier caso, con esta puesta en escena tan poco elaborada queda clara la unión de la música culta y el flamenco.

La dicha no puede durar mucho en el melodrama y, efectivamente, para evitarlo reaparece el que era su celoso acompañante hasta que se fue con Albéniz, el gitano Antonio (Manuel Luna), dispuesto a hacerla suya por la fuerza. El enfrentamiento con Albéniz concluye cuando en la lucha clava su navaja sin quererlo en ella. La agonía se produce en Córdoba mientras Albéniz toca al piano el nocturno homónimo y sus manos se detienen, no pueden continuar, en el preciso momento en que su musa fallece. Un plano del cielo y el sonido de campanas sirven de transición hasta la comitiva que lleva su cuerpo descubierto hasta el cementerio. La escena es una trasposición del número *Gloria de la Petenera* con el que Mari Paz había triunfado en los escenarios ese mismo año, dentro del espectáculo *Cabalgata* de Quintero, León y Quiroga, donde «la plebe de bailaoras y chulos de catite la izaban en sus palmas, muerta ya, y así era conducida (...) en vilo, por la gente de su barro de pueblo»<sup>656</sup>. Quizás sea casualidad, pero es probable que la escena fuera un homenaje de Orduña a la bailarina de su *Suite granadina*, fallecida en marzo de ese año a los 23 años de edad.

Antonio, perdonado por Angustias, y por Albéniz a petición de ella, se compromete a cuidar de la tumba para siempre y conmina a Albéniz para que siga su carrera musical en honor a ella. En su periplo estadounidense -donde no estuvo en la realidad-, se reencuentra con sus amigos Arbós, Laura y Brighton, que le ayudan a triunfar. Su interpretación de *Navarra* en un salón aristocrático es inspirada por la visión de Angustias, lo que asegura su éxito. Con este número volvemos

---

<sup>656</sup> BORRÁS, Tomás, «María Paz», en *ABC*, Madrid, 15 de marzo de 1946.

al presente donde Arbós mira al cielo, donde Albéniz y Angustias están y a donde Orduña enfoca la cámara para concluir la película.

*Serenata española* es la película más elaborada de Orduña hasta el momento, pero, aunque es plena su identificación con los materiales de partida (folklore andaluz, música culta y melodrama), estos son servidos en un *cocktail* no siempre bien medido. El presupuesto holgado no era excusa en esta ocasión para el deficiente acabado de varias escenas. No sólo se pueden encontrar fallos de *raccord*, como en la escena nocturna en el río, sino que es muy dubitativa la puesta en escena y los diálogos, demasiado floridos, propios de un dramaturgo como Marquina, le restan mucha naturalidad a la narración. La técnica, de la que Orduña no reniega pero que considera inferior frente a la inspiración artística, parece haber cedido más de la cuenta ante su afán improvisador, lo que en opinión de Romero-Marchent, en un extenso y laudatorio artículo dedicado a Orduña, era preferible a lo contrario:

«En *Serenata española* cuaja la sensibilidad alta y profunda que Juan de Orduña demostró en sus documentales y reafirma nuestro criterio al considerar a este director como un verdadero poeta de la imagen y un excelente músico del fotograma, ya que logra poesía en el silencio y consigue voces orquestales en la expresión inspirada de un verdadero poema cinematográfico. (...)

»Si se logra que el artista, el poeta, el escritor, conjuguen con el técnico, se habrá logrado la obra perfecta; pero de todos modos, si no se consigue la conjugación técnica con la artística, consideramos siempre como un valor más positivo el que el corazón se imponga al cerebro, aun cuando el ideal sería que cerebro y corazón marchen al unísono.

»Si analizamos la labor realizada por Juan de Orduña en sus tres últimas películas, veremos que en *Misión blanca* cerebro y corazón marchan al compás. Que en *Un drama nuevo* la preocupación cerebral juega de modo definitivo, sin que ello quiera decir que la sensibilidad del director pueda hurtar lo que constituye en él su faceta más destacada. Sin embargo, en *Serenata española* la concepción poética del film invade totalmente y de un modo obsesionante la labor del director»<sup>657</sup>.

El artículo profundizaba en la visión que se tenía de Orduña como un «director de la sensibilidad» que se dejaba llevar por su entusiasmo y descuidaba la técnica, carencia que se ajustaba a la realidad pero que pronto, cuando se incorpore a Cifesa, enmendará en gran parte, como explicaremos.

Aunque conscientes de la escasa veracidad del argumento y la profusión de licencias imaginativas, la crítica acogió la película con entusiasmo por lo que significaba de superación del lastre folklórico que arrastraba el cine español. Así lo destacaba el crítico Luis Ardila en el diario *Pueblo*:

«La empresa era difícil, y a nadie se ocultan los riesgos de incurrir en la españolada de pandereta y señuelo de turistas. Orduña y sus cooperadores los han soslayado, y queda una producción inmaculada, racial, conmovedora y pictórica de bellezas de toda índole, y en la que los convencionalismos fueron sorteados hábilmente y el logro correspondió a la altura del empeño»<sup>658</sup>.

---

<sup>657</sup> ROMERO MARCHENT, Joaquín, «Juan de Orduña o la sensibilidad», en *Radiocinema*, Madrid, 1 de junio de 1947, n° 136.

<sup>658</sup> *Pueblo*, Madrid, 13 de mayo de 1947.



La película también se vio como el encuentro de Orduña, tras probar todo tipo de géneros, con su película ideal, en la que su vena poética había podido expresarse plenamente, y donde había logrado por fin «el film musical, de entronque poético», en palabras del diario *Madrid*<sup>659</sup>. También el diario *ABC* consideraba que la combinación de poesía, música y costumbrismo se había logrado:

«La condición que más admiramos en *Serenata española* es precisamente esa consumada y sutil amalgama de elementos poéticos, costumbristas y emotivos con los escenarios (realistas o simbólicos), con el carácter de la música y con el tono general y el ritmo de la interpretación»<sup>660</sup>.

La dirección de Orduña, consecuentemente, recibió todo tipo de parabienes, como los de José de la Cueva en el diario *Informaciones*, aunque achacara a la deficiente dirección de actores la exagerada interpretación de Antonio Vico y la frialdad de Julio Peña:

«Da la sensación de sencillez porque todo es fácil y natural, pero se adivina el cuidado en la elección de encuadres, en la busca de paisajes, en la conducción de la cámara siempre al lugar más adecuado, y en el acertado cambio de situaciones y de imágenes de lo real a lo alegóricamente expresivo, con un instinto poético que llega a hacer plástica la música»<sup>661</sup>.

---

<sup>659</sup> *Madrid*, Madrid, 13 de mayo de 1947.

<sup>660</sup> *ABC*, Madrid, 13 de mayo de 1947.

<sup>661</sup> *Informaciones*, Madrid, 13 de mayo de 1947.

La unanimidad crítica sólo fue rota por Víctor Pascual en *Imágenes*, que pensaba que no estaba lograda la película por culpa del guión y de la teatralidad con que se habían llevado a cabo determinadas escenas<sup>662</sup>, y por José Palau en la revista *Fotogramas*<sup>663</sup>, pues el prestigio de Marquina tampoco le impidió decir que el guión estaba mal confeccionado y que la música de Quintero, León y Quiroga no pintaba nada al lado de Albéniz. Este segundo aspecto también lo hizo notar Luis Gómez Mesa en el diario *Ya*<sup>664</sup>, quizá por no haber comprendido la intención de la película pese a compararla con los cortometrajes *Suite granadina* y *Nostalgia*.

En definitiva, la unión de dos poetas, Marquina<sup>665</sup> y Orduña, el primero en las letras y el segundo en las imágenes, había logrado, según José de Juanes «un poema de imágenes, fondos, problema y música» que merecía «ser catalogado en la primera fila de las auténticas superproducciones nacionales»<sup>666</sup>.

El público, al que iba dirigido al fin y al cabo esta aristocratización de lo popular, recibió bien la película, por lo que permaneció tres semanas en el cine Avenida cuando se estrenó el 12 de mayo de 1947. Días antes se había estrenado en Sevilla, donde también fue calurosamente recibida. En el reestreno el 22 de septiembre en el cine Bilbao, logró dos semanas más en cartel y confirmó que había sido un éxito, aunque moderado.

*Serenata española* era el film más representativo hasta el momento de los intereses de Orduña, y más que las películas históricas por las que será recordado finalmente. Como veremos, *Locura de amor* no nacerá de su iniciativa, y la inercia

---

<sup>662</sup> *Imágenes*, Barcelona, noviembre de 1947, n° 30.

<sup>663</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 1 de noviembre de 1947, n° 24.

<sup>664</sup> *Ya*, Madrid, 15 de mayo de 1947.

<sup>665</sup> El dramaturgo falleció antes del estreno de la película por lo que fue publicitada como su obra póstuma.

<sup>666</sup> *Arriba*, Madrid, 14 de mayo de 1947.

de su éxito le obligará a repetir la fórmula, arropado por los medios de Cifesa, en un ciclo de melodramas históricos que sólo le permitirá parcialmente expresarse líricamente, no con la plenitud de *Serenata española*. Antes de llegar a ese momento, Orduña pudo profundizar en la senda folklórica con su siguiente película, *La Lola se va a los puertos*, de la que tan seguro estaba que abordó el proyecto con su propia productora antes de conocer el recibimiento que tendría *Serenata española*.

#### **7.4.5. *La Lola se va a los puertos* (1947)**

Película en cierto modo gemela de *Serenata española*, tanto por su casi idéntico equipo técnico y artístico como por su pretensión de dignificar el folklore andaluz, *La Lola se va a los puertos* también es, en consecuencia, una plasmación de la autentica españolidad según la entendía Orduña. De hecho, antes de rodar *Serenata española* preparaba este proyecto con la mente puesta en el debate ya comentado sobre la “españolada”:

«Hace un año se empezó a hablar de la necesidad de que el cine español abordase temas eminentemente españoles; que recogiera el genio y el alma de nuestra raza, única posibilidad de irrumpir en el mercado mundial con sello propio, con unas películas que nadie más que nosotros puede hacer, y nadie puede hacer mejor que nosotros... Entonces pensé en *La Lola se va a los puertos*, que teatralizaron genialmente los hermanos Machado. (...)

»- ¿No caeréis en la españolada?

»- ¡Hola! Me alegro de que me lo digas. Se habla mucho de españoladas. Pero, vamos a ver, ¿qué es una españolada? ¿Hablar de España y de lo más

racialmente español? Yo creo que no, la españolada será falsearlo; pero presentarlo con todo su color y pureza, con dignidad absoluta, tal cual es, es lo más hermoso que en el cine español puede hacerse. Si eso es españolada, esta *La Lola se va a los puertos* va a ser una españolada sonadísima»<sup>667</sup>.

Igual que se sirvió de Isaac Albéniz en su película anterior, Orduña acudió a la obra teatral en verso de los hermanos Machado para intentar ofrecer la esencia del folklore andaluz con la seguridad de contar con un material culturalmente reconocido, pero su propósito tardó un tiempo en materializarse ante ciertas dificultades. Primero hubo de obtener los derechos de la obra que pertenecían a un Saturnino Ulargui que ya no estaba en posición de afrontar un proyecto de tal envergadura. Conseguido esto, Orduña, a comienzos de 1946, intentó producirla con Imperio Argentina en el papel protagonista<sup>668</sup>, pero la actriz decidió seguir su carrera en Argentina de la mano de Benito Perojo. Su sustituta, la bailarina Mari Paz fallecía, como dijimos, ese mismo año, cuando sólo había actuado en dos películas y bailado en *Suite granadina*<sup>669</sup>. Ante estos inconvenientes el rodaje se aplazó y Orduña decidió afrontar primero *Serenata española*, gracias a lo cual no tuvo duda de que debía ser Juanita Reina la que encarnara a la Lola machadiana.

---

<sup>667</sup> CENTENO, Félix, «*La Lola se va a los puertos...* Una copla popular llega al cine después de pasar por el teatro», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de febrero de 1946, n° 280.

<sup>668</sup> *Primer Plano*, Madrid, 12 de enero de 1947, n° 326. Véase también RUIZ, José; FIESTAS, Jorge, *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre*, Sevilla, Argantonio, 1981, pág. 57.

<sup>669</sup> GÓMEZ TELLO, José Luis, «Mari Paz ha muerto. No quiso esperar la primera», en *Primer Plano*, 24 de marzo de 1946, n° 284.

Su popularidad como tonadillera había sido aprovechada en tres películas antes de cruzarse con Orduña: *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942), *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943) y *Macarena* (Antonio Guzmán Merino y Luis Ligeró, 1944). Las dos primeras eran muy mediocres, pero en la tercera se vislumbraban las posibilidades de su encanto natural a pesar de un rostro de difícil fotogenia. En ninguno de esos filmes el personaje encarnado le había dado posibilidades de lucimiento más allá de usar su conocida voz como reclamo. Orduña será el que aproveche mejor su limitado talento y la convierta en una verdadera estrella cinematográfica. Gracias a *Serenata española* supo que había encontrado en la sevillana a la Lola que estaba buscando, pues el personaje de Angustias tenía más de una semejanza con la Lola, pero si allí sólo era la inspiración del protagonista, en *La Lola se va a los puertos* tomaría las riendas del melodrama y permitiría por primera vez a Juanita Reina desarrollar plenamente su potencial. Orduña, siempre muy preocupado por sus actores, encontró por primera vez una actriz a la que moldear a su gusto, como se desprende de una entrevista en el plató de rodaje:

«...yo sé siempre con quién trabajo. No ignoro lo que puedo exigirles, y por eso grito y repito hasta que se logra de una manera excelente. Por ejemplo: Juanita Reina es una magnífica actriz. Va a constituir una revelación en el cine español. Pues bien; hasta ahora, nadie se había ocupado de ella. La dejaban interpretar sus papeles tal como ella los veía y nada más. Pero yo no le he permitido eso. Y ya verá usted el resultado»<sup>670</sup>.

Así pues, decidida la actriz, sólo un mes después de haber acabado el rodaje de *Serenata española* se inició en los estudios Sevilla Films el de *La Lola se va a los puertos*, en concreto el 27 de enero<sup>671</sup>. El 19 de enero, sólo ocho días antes, había fallecido Manuel Machado. Como Antonio lo había hecho en 1939, ninguno de los hermanos pudo ver nunca una película basada en sus obras<sup>672</sup>.

De las siete obras teatrales de los hermanos Machado *La Lola se va a los puertos* es la más popular. Inspirada en el poema *Cantaora* del propio Manuel Machado<sup>673</sup>, obtuvo un sonado éxito en su estreno el 8 de noviembre de 1929 en el teatro Fontalba, donde interpretó a la Lola otra Lola, la Membrives, en una simbiosis entre la actriz y el personaje pocas veces igualada según las crónicas. Posteriormente adaptada para zarzuela por Ángel Barrios, *La Lola se va a los puertos* significaba el ejemplo

---

<sup>670</sup> TOLCIDO, Alfredo, «Entre romances de amor y coplas por “soleares”, Juan de Orduña rueda *La Lola se va a los puertos*», en *Cámara*, Madrid, 1 de marzo de 1947, nº 100.

<sup>671</sup> También se rodaron exteriores en el Puerto de San Fernando y en Valencia, principalmente para usar en transparencias, prolongándose el rodaje hasta el 22 de abril.

<sup>672</sup> Igual que en el caso ya visto de Jacinto Benavente, la vinculación de Antonio Machado con el bando perdedor en la Guerra Civil no fue un impedimento para adaptarlo. Su obra no contenía graves contradicciones con la ideología imperante por lo que pudo ser rehabilitado sin grandes inconvenientes desde el primer momento.

<sup>673</sup> También conocido como *La Lola* dice así: “«La Lola,/ la Lola se va a los puertos/ La Isla se queda sola.»/ Y esta Lola, ¿quién será?./ que así se ausenta, dejando/ la Isla de San Fernando/ tan sola cuando se va?.../ Sevillanas,/ chufas, tientos, marianas,/ tarantas, tonás, livianas.../ Peteneras,/ soleares, soleariyas,/ polos, cañas, seguiriyas,/ martinetes, carceleras.../ Serranas, cartageneras./ Malagueñas, granadinas./ Todo el cante de Levante,/ todo el cante de las minas,/ todo el cante.../ que cantó tía Salvaora,/ la Trini, la Coquinera,/ la Pastora.../ y el Fillo, y el Lebrijano,/ y Curro Pabla, su hermano,/ Proita, Moya, Ramoncillo,/ Tobalo -inventor del polo-./ Silverio, Chacón, Manolo/ Torres, Juanelo, Maoliyo.../ Ni una ni uno/ -cantora o cantaor-./ llenando toda la lista,/ desde Diego el Picaor/ a Tomás el Papelista/ (ni los vivos ni los muertos),/ cantó una copla mejor/ que la Lola.../ Esa que se va a los Puertos/ y la Isla se queda sola.”

máximo del folklorismo andaluz, pese a que sus autores quisieron evitar que se apreciara como una “andaluzada” en su intento de conjugar lo tradicional con los postulados artísticos modernos. Es decir, querían huir del falso pintoresquismo al que se reducía Andalucía en muchas obras teatrales y zarzuelas, y buscar un localismo auténtico que paradójicamente hiciera más universal el texto.

De la misma forma, en su camino hacia un cine poético de raíz hispana, Orduña buscaba también hacer una película universal. Andalucía, como representación más popular de España, era el marco ideal, y el texto de los Machado la inspiración más adecuada. Dicho con sus palabras:

«Yo buscaba hacer una película neta y eminentemente española, y por ese camino di naturalmente en las rutas andaluzas. Porque la representación más popular de España es Andalucía, y en ella la copla que vuela por los aires a todos los confines –ya hizo la exaltación de la copla Julio Romero de Torres en lo plástico y los Machado en el campo poético–, y para llegar a ello sin gitanos, sin ridículas flamenquerías, sin chabacanas exageraciones, era preciso ir del brazo de los poetas. Ellos ven el alma popular, ellos sienten el folklore a través de un filtro depurador que deja pasar la esencia y retiene lo accesorio y pegadizo cuando lo accesorio es feo, y dan a todo una dignidad artística que lo eleva a una categoría superior»<sup>674</sup>.

---

<sup>674</sup> DE ARTEAGA, Juan, «*La Lola se va a los puertos*», en *Primer Plano*, 5 de octubre de 1947, nº 364.

Para adaptar la obra recurrió otra vez a Antonio Mas Guindal. Aunque pretendía dignificar un género denostado por la crítica, como habían hecho los Machado en el teatro, la adaptación recurrió de nuevo a elementos melodramáticos que podrían considerarse una traición a la obra original. Ni las motivaciones del personaje protagonista, ni la época en que se desarrolla la acción, ni el trasfondo social, ni la moral sexual son los mismos, como en seguida veremos, porque, como explica Pérez Bowie la adaptación «estuvo presidida por el doble y contradictorio propósito de que el producto resultante fuese adscrito sin dificultad por el espectador al subgénero folklórico y de que dicho espectador fuese a la vez consciente de estar “consumiendo” un producto de calidad»<sup>675</sup>.

Orduña inicia la película con su *voice over* para declamar con forzada emoción un texto introductorio de marcado tono poético, y que sirve para situar al espectador desprevenido sobre las intenciones del film y el contexto histórico, primera de las desviaciones respecto a la obra original. Los hermanos Machado nada decían sobre la época en que transcurría la acción, sin duda porque era evidente que sucedía en el presente en que se escribió, es decir, finales de los años veinte. Como era una época difícil, política, económica y socialmente, marcada por la Dictadura de Primo de Rivera, en la adaptación se retrasó la acción a un tiempo socialmente menos problemáticos como era el reinado de Isabel II, que proporcionaba también un marco legendario donde el flamenco todavía conservaba su pureza<sup>676</sup>, según entendía Orduña:

---

<sup>675</sup> Véase el estudio comparativo entre la obra de teatro y la película en PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004, pág. 209-233. También NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Op. cit.*, 185-190.

<sup>676</sup> La versión de Josefina Molina (1993) respeta la época original, aunque extiende la acción hasta 1931 para politizar el drama e introducir un discurso social y andalucista que le lleva a meter como personajes a Blas Infante (padre



«...ese tiempo isabelino, romántico y exaltado parece –al menos en el cine– más adecuado marco para la fábula y sobre todo para el tipo de mujer. Con el fondo actual creo que perdería fuerza de convicción, porque el cante ha decaído en braveza y en hondura, hasta el punto de que yo no me atrevería a llamarlo cante hondo»<sup>677</sup>.

A continuación se presenta al personaje principal, a la Lola (Juanita Reina), que sale del puerto de San Fernando entre la admiración del pueblo, ante el que canta una copla que maravilla a todos sin excepción, y que poco tiene que ver con el «cante hondo» que Orduña consideraba desvirtuado en la actualidad. Un gitano (Arturo Marín) la despide recitando para sí mismo el famoso poema: «La Lola, la Lola se va a los puertos, la isla se queda sola...». Testigo de la escena es José Luis (Ricardo Acero), galán de la función que queda hechizado por el encanto de la Lola, pese a estar ya prometido con su prima Rosario (Nani Fernández).

En el barco, de camino a Sanlúcar, la Lola es requerida sexualmente por Panza Triste (Manuel Dicenta), el enviado de Don Diego para que contrate a la cantaora. Ella le rechaza con gracia y habilidad, ya que en su vida ha tenido que hacerlo con frecuencia. Heredia (Manuel Luna), el guitarrista que la acompaña desde hace diez años, explica a Panza Triste: «La

---

de la Patria Andaluza según su Estatuto de Autonomía) y a Federico García Lorca. Véase el análisis comparativo de las dos versiones en PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Los contextos de la adaptación: dos lecturas cinematográficas de un texto teatral de Manuel y Antonio Machado», en ROMERA CASTILLO, José (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, pág. 463-476. También UTRERA, Rafael, «La Lola se va a los puertos: una obra teatral con dos versiones cinematográficas», en *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln (Nebraska), 2001, Vol. 26, nº 1.

<sup>677</sup> DE ARTEAGA, Juan de, *Art. cit.*

Lola no es mujer, es solamente la cantaora; sus amores son sus coplas». Es decir, la Lola no tiene amantes porque está dedicada en cuerpo y alma al cante. Por tanto, ningún hombre, ni siquiera Heredia, enamorado de ella desde siempre, ha logrado vencer esa resistencia. De este modo se establece el tipo legendario que estaba en la obra de los hermanos Machado, el de la Lola como personificación del cante. No podía inquietar a la censura un personaje así, defensora a ultranza de su virginidad ante el acoso de unos hombres atraídos por su belleza y por la mala fama de una profesión ejercida habitualmente por mujeres fáciles. Sin embargo, los motivos de Lola están lejos de ser consecuencia de una estricta moral sexual. Según se desprende de la obra original y del inicio del film, la Lola sólo puede tener un amor, el cante. Y sus penas de amor, de tenerlas, beneficiarían el profundo sentimiento necesario para su arte. Esto, que para los Machado es una idealización del verdadero sentimiento andaluz personificado en Lola, frente a los embates de la realidad personificados en los demás personajes que la acosan, cede en la cinta de Orduña ante su inevitable gusto por el melodrama. La Lola de Orduña deja de ser un ideal, la Virgen del cante jondo, para convertirse en una mujer de carne y hueso, con sus pasiones y contradicciones, en aras de la satisfacción de unos principios dramáticos más convencionales, folletinescos, que supuestamente eran más cercanos al público. Pero veamos cómo se desarrolla la historia para mejor comprender esta transformación de la Lola machadiana en la Lola de Orduña.

En Sanlúcar, Lola y Heredia son recibidos por Don Diego (Jesús Tordesillas), el rico terrateniente que les ha contratado, y que también es el padre de José Luis. Admirador del arte de la Lola, en el fondo pretende lo mismo que los demás hombres, hacerla suya a pesar de la notable diferencia de edad, confiado en el poder de su dinero aunque Heredia le advierta que con ella nada de eso sirve. Heredia, el personaje

menos estereotipado, hace las funciones de protector y doliente enamorado, además de perfecto compañero de cante, único momento en el que su guitarra puede acercarle a ella más plenamente; el único que puede considerarse la pareja de la Lola, aunque sólo sea con su guitarra.

Poco después llega al cortijo José Luis con su novia Rosario y con el tío de ella, Willy (Nicolás D. Perchicot), personaje que no estaba en la obra original. Este, cuyo verdadero nombre era Guillermo antes de extranjerizarse, sirve para introducir un discurso xenófobo inexistente en la obra de los Machado. Willy ha educado a Rosario en Francia, lo que se presenta como nefasto para ella. Ha perdido su acento y viene con nuevas ínfulas de elegancia, lejos de su antigua sencillez española. Si en el teatro José Luis rechazaba a su novia por su elitismo, por su carácter de señoritinga que desprecia al pueblo representado por Lola, en el film desaparece ese leve toque social para achacar ese desprecio a la perniciosa influencia de una educación extranjera que le ha hecho perder su esencia española. Este discurso xenófobo encuentra su expresión metafórica cuando Willy ensalza las virtudes del Can-Can bailándolo él mismo. Lola comienza a bailarlo también pero pronto lo transforma en una copla ante el aplauso de todos y el reconocimiento de Willy de que ha sido vencido por lo español.

En cuanto al aspecto social que contenía la obra, Orduña presenta a José Luis como simpatizante de sus jornaleros pero sólo debido a su simpatía personal, a su carácter abierto, no por ninguna conciencia social<sup>678</sup>. Por tanto, los criados, personajes muy significativos en la obra machadiana, no cumplen más función en la película que introducir interludios cómicos en la

---

<sup>678</sup> El informe de censura sobre el guión hacía una advertencia sobre este punto que suponemos fue atendida, de forma que José Luis, ante la contrariedad de Rosario y Willy por su trato afable con el jornalero, aclara que no le interesan las doctrinas sociales pero que tampoco es un dandi como Willy, importándole más el corazón que la clase social de las personas.

acción, acorde con un ambiente rural idealizado y sin tensiones sociales.

Volviendo a la narración, el conflicto es bien claro. Un padre y su hijo rivalizan por la Lola, y a su vez la novia del hijo tiene que luchar para no perderle. Cuando Lola cede a los requerimientos de José Luis la película entra definitivamente en el terreno del melodrama y se deja a un lado a los Machado. La escena, que transcurre en la playa por la noche, termina con un beso en la boca que no estaba en el guión y que, aunque debió agradecerse entre el público, resulta incongruente con el mito de la Lola, pues nunca, según los Machado, ella llegaría a eso. La propia Lola decía en el teatro: «¡Quiere a la Lola! ¡Y no fuera yo, entregándome, la Lola!» Y ratifica la Lola en la película: «si nace la mujer, muere la cantaora»<sup>679</sup>. Pero la transformación se consuma y a partir de ese instante no estamos ante la Lola de los hermanos Machado, sino ante la de Orduña.

Al día siguiente, la Lola enamorada huye del amor, más por su conciencia de no ser la mujer adecuada debido a su estilo de vida, y porque él está comprometido, que por consideraciones metafísicas relativas al cante. La romántica respuesta de él es rebelarse contra su padre y hacerse torero para acercarse a su clase, para ponerse al nivel de la Lola. Una ocurrencia del guionista que adentra definitivamente al film dentro del terreno del folletín, además de caer de pleno en el tópico folklórico del amor entre una cantante y un matador de toros, a pesar de las declaraciones contrarias a esos tópicos de la “españolada” que había hecho Orduña.

La pasión entre la tonadillera y el torero es simbolizada, como ya es habitual en Orduña, con una tormenta y el

---

<sup>679</sup> También Josefina Molina traiciona en ese aspecto a la Lola de los Machado, ya que, siguiendo los patrones más acordes con el concepto moderno de mujer, se nos presenta como una mujer con pasado sentimental y pasiones eróticas. Es decir, también deja de ser la Virgen del cante para ser una mujer más.

desbordamiento de un río. En la ermita donde está a salvo del temporal, la Lola da gracias a la Virgen por haber protegido a José Luis en el ruedo y acepta al fin su amor. El lugar legitima la decisión, también aceptada por el sufrido Heredia. Su última mirada a la Lola, empañada por las lágrimas, presenta a una mujer enlutada que simboliza la muerte de la cantaora. La nueva mujer que ha nacido, igual que la Angustias de *Serenata española*, accede a vivir su amor pasional sin necesidad de acudir al matrimonio. En la obra de los Machado Don Diego insistía en ese punto cuando ya veía perdida la lucha frente a su hijo. En la película José Luis sólo se lo propone cuando la relación ya está establecida en secreto, lejos de las habladorías, en un nido de amor situado en Chipiona.

Las referencias que a continuación se hacen a *La Traviata* y a la novela de Dumas *La dama de las camelias* en que se basaba la ópera de Verdi, anticipan el desenlace. Como Margarita Gautier, la Lola de Orduña, debe sacrificarse por el bien de su amado. En el enfrentamiento entre padre e hijo José Luis resulta herido por Panza Triste, por lo que, ante una procesión de la Macarena, Lola promete a la Virgen alejarse de él si salva su vida, en lo que puede verse como una penitencia para enmendar su relación extramatrimonial e interclasista. Como el milagro se produce, la Lola vuelve a partir con Heredia, rumbo a América; mientras que Rosario, españolizada de nuevo, recupera a José Luis. La religión ha restablecido el orden otra vez, y la heroína se redime con el sacrificio de su renuncia. La despedida final de la Lola cantando en el puerto enlaza con la voz emocionada de Orduña recitando los versos de los hermanos Machado<sup>680</sup>.

---

<sup>680</sup> La última escena del film fue seleccionada por Eduardo Manzanos para *Canciones de nuestra vida* (1975), película de montaje en base a las canciones más populares de los últimos treinta y cinco años.

Pese a la adulteración de la obra original, su querencia por el melodrama más desatado, la religiosidad más superficial y su patrioterismo de peor naturaleza, la película debió de ser vista con agrado por gran parte del público gracias a la convicción que Orduña supo dar a un argumento tan disparatado. Un ritmo narrativo notable, una puesta en escena eficaz, unas interpretaciones aceptables, una escenografía esplendorosa, unas canciones populares, y el estrellato de Juanita Reina, no podían dejar de hacer las delicias de muchos de sus aficionados. Como decía Gómez Tello, la película era «esa “españolada” delicada y de calidad que va recta al corazón de los públicos anchos de aquí y de América»<sup>681</sup>.

No sólo la crítica valoraba positivamente la película en cuanto genuina “españolada” –es decir, no como una “españolada” en el sentido peyorativo del término–, sino que también reconocía en Orduña su condición de poeta cinematográfico por encima de su capacidad técnica, también apreciada. Así lo expresaba el diario *ABC*:

«Juan de Orduña, que es seguramente el director español más capacitado para realizar (hacer real) el drama poético, posee inagotables recursos imaginativos para dar vivacidad a la cámara. Una copla cantada le sugiere, en sucesión de imágenes, evocaciones poéticas; el orto de la primavera, sensaciones plásticas»<sup>682</sup>.

Hubo casi total unanimidad en valorar positivamente el film, pero también se deslizaron algunos reproches relativos a la música, pues la autenticidad de que hablaban otros no se reflejaba en unas canciones de Quintero, León y Quiroga que no

---

<sup>681</sup> *Primer Plano*, 4 de enero de 1948, n.º 377.

<sup>682</sup> *ABC*, Madrid, 30 de diciembre de 1947.

representaban la verdadera esencia del flamenco, «el cante puro» como decía José de la Cueva<sup>683</sup>. Es una cuestión que incide en la superficialidad con que afrontaba un madrileño como Orduña la plasmación del flamenco, aceptable para la mayoría del público y la crítica, pero inaceptable para los más puristas<sup>684</sup>. El más contundente en ese sentido fue Horacio Sáenz Guerrero en *La Vanguardia*, donde, aparte de hacer notar que la Lola de Orduña nada tenía que ver con la de los hermanos Machado, decía lo siguiente:

«...el soberbio fondo lírico de exaltación a la copla flamenca auténtica se ha atravesado al recipiente cupletero del folklorismo al uso y (...) se ha recurrido, para “animar” el asunto, probablemente, a recursos que casi son “ripios” cinematográficos»<sup>685</sup>.

La única crítica francamente negativa provendría de un Juan Francisco de Lasa que se convertiría en el futuro en el detractor más insistente del cine de Orduña<sup>686</sup>, en este caso porque creía que el director no entendía el verdadero sentido

---

<sup>683</sup> *Informaciones*, Madrid, 30 de diciembre de 1947.

<sup>684</sup> Ver al respecto el número monográfico sobre cine y flamenco en *La Caña de flamenco*, Madrid, invierno 1994, nº 7.

<sup>685</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de marzo de 1948.

<sup>686</sup> Aparte de las críticas que veremos sobre las películas concretas, Juan Francisco de Lasa se despachó a gusto con Orduña a raíz de unas declaraciones del director en *Primer Plano* sobre los «lechuginos» que habían participado en las Conversaciones de Salamanca de 1955 (GARCÍA, Valentín, «Los proyectos de Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de marzo de 1956, nº 805). Aunque posteriormente se aclaró que esas declaraciones habían sido hechas por el entrevistador y no por Orduña, de Lasa se reafirmó en sus duras e irónicas calificaciones sobre el cine de Orduña (DE LASA, Juan Francisco, «Carta abierta a Juan de Orduña», en *Revista*, del 3 al 9 de mayo de 1956, nº 212; y DE LASA, Juan Francisco, «Post-data a Juan de Orduña», en *Revista*, del 12 al 18 de julio de 1956, nº 222).

poético del cine, donde el diálogo sólo debía ser un auxiliar, no el principal elemento:

«Pero, por lo visto, Juan de Orduña no es de esta opinión, según se puede apreciar en todas sus películas, y principalmente en ésta que ahora comento. En *La Lola se va a los puertos*, Orduña, entusiasmado con la lírica emoción que fluye a borbotones de la conocida obra de los Machado, ha perdido completamente el sentido de la proporción de lo cinematográfico y, aunque con la mejor intención, ha pretendido realizar una película reciamente española que al propio tiempo reflejara en sus fotogramas la admirable poesía del original, lo cierto es que se ha quedado detenido a mitad de su camino por culpa de esa errónea discriminación entre lo literario y lo cinematográfico de que antes hablaba. (...) Y lo que en la obra teatral era vida, color y exuberancia, es en la versión fílmica falsedad, anemia y desproporción»<sup>687</sup>.

En cualquier caso, la película fue tan bien recibida por la Administración que le concedió la calificación de Interés Nacional el 23 de septiembre de 1947 pese a pertenecer a género tan denostado como el folklórico. Sin duda, su religiosidad y patriotismo, junto al notable acabado técnico, convencieron a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica para conceder tan jugoso premio, al que venía adosado la concesión de cinco permisos de doblaje de películas extranjeras que Orduña rentabilizó en breve tiempo. Como es sabido, la venta de estos permisos era una importante fuente de ingresos de las

---

<sup>687</sup> DE LASA, Juan Francisco, «Un ejemplo de falso cine poético. *La Lola se va a los puertos*», en *Cinema*, Barcelona, marzo de 1948, nº 45.



productoras, y Orduña, como productor, no era la excepción, por lo que es comprensible su satisfacción al recibir este premio:

«Estoy muy contento; estoy orgulloso de mi última película. *La Lola* pertenece de lleno a un género esquivo, lleno de dificultades. Es un género que -no acabo de explicarme por qué- ha tenido mucha enemiga. Y ya lo ves; me acaban de declarar la película “de Interés Nacional”, el máximo galardón. Lo agradezco de todo corazón. Ante esta distinción que se me hace, yo sólo puedo decir, sinceramente, lo único que puede decir un artista antes de que su obra sea juzgada por el público: que he puesto toda mi voluntad, que (sic) cuanto sé de cine; que todo el estímulo que he recibido de público y crítica por mis últimas cintas, lo he puesto en esta película»<sup>688</sup>.

Cuando el film, distribuido por Cifesa, se estrenó el 29 de diciembre de 1947 en el cine Rialto de Madrid, inicialmente no superó la favorable recepción de películas anteriores porque permaneció dos semanas en esa sala. Sin embargo tuvo una larga vida en los circuitos de reestreno donde era lógico que encontrara su público, hasta el punto de que fue necesario tirar 29 copias, una cifra muy superior a las efectuadas para sus otras películas. Al año siguiente el propio Orduña reconocería sin pudor que era la película con la que más dinero había ganado, y que era mucho ese dinero<sup>689</sup>. Por otro lado, la distribuidora Cifesa, empeñada en abrir el cine español a mercados

---

<sup>688</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Con Juan de Orduña, que está muy contento», en *Triunfo*, Valencia, 11 de octubre de 1947, n° 89.

<sup>689</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Loco de contento con *Locura de amor*», en *Triunfo*, Madrid, 21 de julio de 1948, n° 127.

internacionales tuvo una buena baza con esta película en el mercado iberoamericano, estrenándola en varios países de ese entorno.

Las dos últimas películas habían demostrado la soltura que Orduña tenía para manejar argumentos complejos, de imprimir un ritmo dinámico a la narración pese a la profusión de diálogos poéticos y teatrales, y de desenvolverse adecuadamente en un entorno escenográfico de época. Las bases estaban sentadas, por tanto, para que su talento pudiera fructificar si se le daban los medios adecuados para ponerlos en práctica. Eso es lo que le ofreció Cifesa, a la que volvió después de cuatro años y seis películas alejado de la empresa valenciana.

## 7.5. La Historia de España al servicio del melodrama

«Si nos creemos inferiores a otros pueblos, es por ignorancia de nuestra Historia. Cuando ésta nos muestre la perspicacia de nuestros genios, el magnífico sentido de justicia de nuestras instituciones tradicionales, el espíritu moral de nuestra civilización, las mentes escogidas pensarán, con Menéndez y Pelayo, que la extranjerización de nuestras almas es la razón de ser de nuestra decadencia»<sup>690</sup>.

Estas palabras de Ramiro de Maeztu, publicadas en la revista *Acción Española* durante la Segunda República, sintetizaban una concepción de la Historia de España caracterizada por un sentido elitista del devenir histórico, un conservadurismo institucional extremo, una moral católica

---

<sup>690</sup> DE MAEZTU, Ramiro, *Op. cit.*, pág. 152-153.

insustituible, y una xenofobia indisimulada, que alimentaría posteriormente a la doctrina franquista. El nuevo régimen surgido de la Guerra Civil quiso reeditar ese discurso histórico porque se consideraba legítimo heredero de los héroes del pasado que, desde el punto de vista antiliberal y católico, habían configurado la patria y la habían defendido del enemigo exterior. Desde este punto de vista se levantó un proyecto historiográfico sobre los cimientos puestos por Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramiro de Maeztu, según el cual «el catolicismo constituía el elemento esencial de la nacionalidad y de la unidad nacional» y la «defensa del catolicismo había sido el fundamento de la grandeza imperial española»<sup>691</sup>, lo que cristalizaría en obras históricas como la monumental *Historia de la Cruzada Española* de Joaquín Arrarás y C. Saénz de Tejada, y en una política educativa y cultural que quería transmitir a la población esos mismos principios.

Dentro del ámbito cinematográfico, las películas históricas asumieron la función de transmitir los idealizados fundamentos históricos de la patria desde el punto de vista franquista. Por tanto, propondrán a los espectadores episodios de nuestro pasado escogidos por su ejemplaridad, por su analogía con los problemas actuales de la patria, con la ilusoria intención de transmitir que el nuevo régimen podía devolver a España a su gloriosa posición, razón por la cual el Imperio Español del siglo XVI y la Guerra de Independencia ocuparán un lugar preeminente en esas películas. Por eso, a comienzos de 1942 Francisco Casares expresaba en *Primer Plano* el interés en que se siguiera el ejemplo dado por una película escrita por Francisco Franco (con el pseudónimo de Jaime de Andrade) estrenada poco antes con el título de *Raza*, en la que se plasmaba el ideario franquista y su visión esencialista de la

---

<sup>691</sup> FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pág. 102.

Historia de España. Casares lamentaba que el cine español estuviera constituido en gran parte por comedias que habían «tenido ya su desarrollo -no de muy largo vuelo- en la escena dramática», y que los productores hicieran, «poco más o menos, el esbozo de comedia amable, sin trascendencia, con las escenas y los resortes de siempre», olvidándose de aprovechar una Historia de España que, según Casares, estaba inédita en el cine español. Por tanto, proponía acudir a las figuras y gestas de Isabel la Católica, Felipe II, Carlos V, Lepanto, Flandes, las Indias, Cisneros, Colón, el cardenal Mendoza, Teresa de Jesús, y los santos misioneros, todo ellos pertenecientes a la época imperial, para concluir con rotundidad que, «para demostrar al mundo que se sabe hacer más, para expandir el perfil de nuestras glorias, para llevar, con más viveza y fuerza que lo pueden hacer los libros, no por todo el mundo leídos y buscados, la grandeza de la España imperial, sería de provecho dar factura cinematográfica a los mejores episodios y figuras de nuestra Historia»<sup>692</sup>.

Casares no hacía más que expresar un anhelo nacionalista propio de los regímenes totalitarios, para los cuales el cine histórico aparecía como el género más idóneo para difundir sus principios ideológicos<sup>693</sup>. Esta instrumentalización reflejaba una concepción manipuladora de la Historia presente en todos los ámbitos de la cultura oficial<sup>694</sup>, pero, como dice Juan Miguel Company, «a diferencia de las dictaduras nazi-

---

<sup>692</sup> CASARES, Francisco, «El cine, en función de Historia», en *Primer Plano*, 18 de enero de 1942, n° 66.

<sup>693</sup> Aunque todavía el cine no era objeto de control por parte del Estado, durante la dictadura de Primo de Rivera ya había surgido un cine histórico de inspiración conservadora, aunque con pobres resultados debido a la falta de medios económicos. José Buchs con *El dos de mayo* (1927) o *Prim* (1930) sería el realizador más destacado.

<sup>694</sup> Un análisis detallado de sus características puede verse en MONTERDE, José Enrique, «Un modelo de reapropiación nacional. El cine histórico», en BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude, *Op. cit.*, pág. 89-98.

fascistas, nunca existió aquí un proyecto definido y perfilado para elaborar un cine de exaltación franquista debido, es claro, a la pluralidad de opciones existentes en el bloque dominante de los ganadores de la contienda civil cuyos intereses irán surgiendo a la palestra al hilo de la evolución y reubicación de sus fuerzas y vectores dirigentes en el tablero político»<sup>695</sup>.

Juan de Orduña y Cifesa, responsables destacados de esas «comedietas intrascendentes» que citaba Casares, pasaron a ser paradójicamente el pilar fundamental de ese género histórico solicitado por el articulista. Sin embargo, aunque aparentemente se pusieron al servicio de la versión franquista de la Historia de España y acudieron a los temas propuestos por Casares, la realidad es que las películas resultantes muestran contradicciones ideológicas inesperadas y no estuvieron libres de roces con una censura que tampoco estaba libre de esas contradicciones. De hecho, aunque Orduña recurriera en varias películas a temas históricos en teoría proclives a la exaltación patriótica, en otras no fue así o no fueron todo lo ejemplarizantes que hubieran querido las autoridades, como sucedió con la locura de la reina Juana de Castilla (*Locura de amor*), la rebeldía comunera (*La leona de Castilla*) o, fuera de Cifesa, la revolución de 1868 (*Vendaval*).

En cualquier caso, este grupo de películas ha sido el más analizado de la obra de Juan de Orduña, hasta el punto de convertirse en sinécdoque de toda su trayectoria pese a representar un escaso número dentro de su extensa filmografía.

---

<sup>695</sup> COMPANY, Juan Miguel, «Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40», en CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores), *Op. cit.*, pág. 184. En el mismo volumen Javier Hernández analiza escuetamente la heterogeneidad de estas películas históricas desde el punto de vista estético, pese a cierta tendencia «teatral-pictorialista, en su versión académico-tradiconalista» (HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, «Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?», pág. 136).

Es indudable que destacan por su densidad textual y porque fueron las de mayor éxito comercial de su carrera, si exceptuamos *El último cuplé*, pero también son importantes porque en ellas cristalizó de un modo más logrado que en otras películas de la época, la plasmación melodramática de la Historia mediante recursos teatrales de puesta en escena y dirección de actores, y por hacerlo con una convicción tan desahogada que las ha convertido también en ejemplo del mejor cine *kitsch* –lo que no es una contradicción– y en la muestra más perfecta de la singular personalidad de su autor.

Para que este grupo de películas vieran la luz fue necesaria la confluencia de dos hechos: la recuperación de Cifesa tras la grave crisis sufrida a partir de 1944 y que Orduña obtuviera la experiencia necesaria para llevar a buen fin proyectos tan grandiosos. Como explica Fanés, tras la mencionada crisis Cifesa se replanteó su estrategia de producción en base a dos principios: reducir drásticamente el número de films producidos ante la disminución del mercado español y la fuerte competencia de los films extranjeros, y centrar sus esfuerzos en unas pocas superproducciones que pudieran competir tanto dentro como fuera de España. La decisión venía motivada por el éxito precedente que había obtenido Cifesa con un film de época como era *El clavo* (Rafael Gil, 1943) y los sucesivos éxitos que venía obteniendo su principal competidor, Suevia Films, con películas de reconstrucción histórica como *La pródiga* (Rafael Gil, 1946)<sup>696</sup>, que además había sido un proyecto de Cifesa abandonado debido a sus dificultades económicas<sup>697</sup>. Por añadidura, sus dirigentes eran conscientes de que estas películas podían satisfacer mejor a la administración franquista que las comedias

---

<sup>696</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 155-157.

<sup>697</sup> ALONSO BARAHONA, Fernando, *Rafael Gil, director de cine*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1997, pág. 53.

realizadas en la etapa anterior, y que al ser vehículos transmisores del ideario político del régimen tenían más posibilidades de recibir generosas ayudas del Estado. Veremos que a la larga estas previsiones no se cumplirían del todo.

Así, pocos meses después de que Suevia Films presentara *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) con gran éxito –ocho semanas en el local de estreno–, Cifesa lanzaba *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947). Aunque con sus tres semanas en cartel no lograba igualar a su rival, el camino de Cifesa ya estaba trazado. Meses antes de estrenarse el film de Luis Lucia, es decir, sin que su suerte comercial influyera en los planes de la empresa, Cifesa encomendaba a su bien conocido Juan de Orduña la siguiente superproducción histórica de la empresa, *Locura de amor*. Debido a esto Orduña no pudo dirigir la tercera película de Colonial Aje, la adaptación de *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés que había escrito Manuel Tamayo. El proyecto recayó en José Luis Sáenz de Heredia, que lo dirigió en base a un nuevo guión de Carlos Blanco con el título de *Las aguas bajan negras* (1948)<sup>698</sup>.

Por su parte, Juan de Orduña había mostrado su interés por las reconstrucciones de época en *Un drama nuevo*, *Serenata española* y *La Lola se va a los puertos* pero todavía no había realizado un film histórico en sentido estricto, es decir, con el protagonismo de los personajes reales de la historia política de España, si bien en octubre de 1946 había figurado como director del ambicioso proyecto que José María Alonso Pesquera presentó a la censura con el título de *El conde de Villamediana*<sup>699</sup>. Se trataba de un guión del propio Pesquera y de Ricardo Mazo –guionista de Orduña en *Yo no me caso*–, ambientado en el

---

<sup>698</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03330.

<sup>699</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04689.

reinado de Felipe IV, donde se recogía la leyenda de los amores del conde con la esposa del monarca, Isabel de Borbón. El famoso poeta y mujeriego protagonizaba un guión de aventuras amorosas e intrigas palaciegas que se podía ajustar perfectamente al interés melodramático de Orduña. Sin embargo, a pesar de la buena acogida por parte de los censores, la película no llegó a realizarse.

También a finales de enero de 1947, inmerso en el rodaje de *La Lola se va a los puertos*, Orduña sopesaba como futuros proyectos dos guiones de ambiente histórico realizados por dos de sus escritores habituales y que tampoco llegarían a realizarse, ni siquiera a presentarse ante la censura. Por un lado, el guión de Antonio Mas Guindal sobre la actriz del siglo XVIII conocida como La Caramba<sup>700</sup>, y por otro, la adaptación que había hecho Manuel Tamayo de la obra teatral *El gallardo español* de Cervantes, ambientada durante la ocupación española de Orán en el siglo XVI<sup>701</sup>.

Finalmente sería *Locura de amor*, un viejo proyecto de Cifesa y Orduña que había encontrado muchas dificultades para ver la luz, la que se convertiría en su primera película del género. El éxito sin precedentes que supuso llevaría a la empresa y al director a repetir la fórmula ciegamente sin percibir la dinámica peligrosa a donde les podían conducir unos presupuestos cada vez mayores puestos al servicio de historias cada vez más acartonadas, más alejadas del público, y que culminaría en el desastre económico de *Alba de América*. Para cuando esto sucediera el ciclo de melodramas históricos de

---

<sup>700</sup> En 1949 Cifesa retomaba el proyecto y anunciaba *La Caramba*, dirigida por Orduña y protagonizada por Juanita Reina, pero Hércules Films se adelantaría con *María Antonia La Caramba* ese mismo año, dirigida por Arturo Ruiz Castillo en base a otro guión escrito por Antonio Guzmán Merino.

<sup>701</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «El director y sus proyectos. Del posible viaje a Méjico de Juan de Orduña, de *La Caramba* y de *El gallardo español*», en *Triunfo*, Valencia, 1 de febrero de 1947, n° 53.



Cifesa, realizados casi en exclusiva por Juan de Orduña, se había convertido, según Fanés, en un «cuerpo doctrinal» que permitía decir por primera vez que alguien había hecho «un cine coherentemente franquista»<sup>702</sup>. En mi opinión, sin embargo, esa coherencia debe ser matizada porque el análisis de los textos fílmicos y los comentarios de la censura revelan que no todas estas películas se ajustaron perfectamente al ideario político franquista debido en parte a la personalidad de Orduña, más proclive a la exaltación sentimental que a la plasmación de un ideario político de modo ortodoxo. De hecho, el recurso a géneros como el melodrama, las aventuras, o el musical, como vehículos que acercaran al público el discurso político fue una constante en el cine histórico de la época y, como apunta Luis Mariano González, pone de manifiesto «la incapacidad del aparato cinematográfico franquista de crear una estética propia en sintonía con su política autárquica»<sup>703</sup>.

En el caso de Orduña hay que distinguir dos tipos de melodramas históricos porque el adjetivo histórico lleva a engaño sobre la auténtica naturaleza de una parte de estos melodramas, en concreto *Locura de amor*, *Vendaval*, *Pequeñeces* y *La leona de Castilla*, a los que sería más exacto definir como melodramas de ambientación histórica, pues Orduña no pretende recrear fielmente acontecimientos políticos del pasado, sino servirse de personajes de nuestra Historia reconocibles por el público para presentar conflictos psicológicos y sentimentales, de modo que la tramoya pseudo-histórica sólo cumpliría una función evocadora o meramente decorativa. Como dijimos en el caso de sus melodramas ambientados en la Guerra Civil, a Orduña le interesaba más expresar su

---

<sup>702</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 166.

<sup>703</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pág. 187.

sensibilidad melodramática que desarrollar coherentemente el discurso ideológico que los guiones pudieran tener sobre el papel. Sólo *Agustina de Aragón* y *Alba de América* tienen una clara intención política desde su génesis y, por tanto, sólo estas pueden definirse plenamente como cine histórico en el sentido que lo entendían las autoridades. Lo cual no quiere decir que en las demás películas del ciclo no se deslizara la ideología imperante a través de unos argumentos y unos personajes con un alto contenido alegórico, pero esos mensajes no llegaban a estorbar el objetivo principal de hacer disfrutar a unos espectadores que, no se olvide, acudieron en masa a ver estas películas.

### **7.5.1. *Locura de amor* (1948)**

El proyecto de adaptar la obra teatral *La locura de amor* (1885), de Manuel Tamayo y Baus, había pasado por varias manos anteriormente. En 1941 Saturnino Ulargui, con su empresa Ufisa, intentó producir la obra con Benito Perojo en la dirección, Mary Carrillo interpretando a Juana de Castilla, y Julio Peña a Felipe el Hermoso. Se llegaron a construir los decorados en los estudios Orphea de Barcelona y a confeccionarse el vestuario en la sastrería Cornejo<sup>704</sup>, pero fuertes desavenencias entre el productor y el director llevaron a la rescisión del contrato en septiembre de 1941, el mismo mes en que debía empezar el rodaje<sup>705</sup>. Se habló de Florián Rey y José López Rubio como sustitutos de Perojo, pero 1942 avanzó sin concretarse nada y, según cuenta Mary Carrillo, disgustada por la oportunidad perdida, José López Rubio se gastó el dinero

---

<sup>704</sup> *Primer Plano*, Madrid, 27 de julio de 1941, nº 41; y 31 de agosto de 1941, nº 46.

<sup>705</sup> *Primer Plano*, Madrid, 21 de septiembre de 1941, nº 49.

de la película en realizar cortometrajes de zarzuela interpretados por Maruja Tomás<sup>706</sup>. En cualquier caso, el guión escrito por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray tampoco había obtenido un informe favorable de la Comisión de Censura, porque se lamentaba «que habiendo en nuestra Historia tantos episodios gloriosos» se llevara «a la pantalla este que al fin y al cabo no representa sino una desgracia nacional»<sup>707</sup>, lo que pone de manifiesto que desde el primer momento el proyecto no había sido del agrado de la Administración, en contra de la opinión generalizada después de su estreno<sup>708</sup>.

En 1943 era Manuel Augusto García Viñolas el encargado de preparar la película mientras Mary Carrillo seguía estudiando su papel, pero tampoco se materializó en esta ocasión y Ulargui decidió traspasar los derechos de la adaptación a Cifesa, lo que se hizo efectivo cara a la Administración el 11 de julio de 1944. Cifesa seguía contando con los guionistas originales para trabajar en la adaptación pero el realizador previsto pasó a ser Juan de Orduña, con Amparo Rivelles en el papel de Juana. Parecía que esta vez se haría

---

<sup>706</sup> CARRILLO, Mary, *Sobre la vida y el escenario. Memorias*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 2001, pag. 113.

<sup>707</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones, caja 36/04558.

<sup>708</sup> Carlos Blanco también recordaba la incomodidad de la censura con el personaje de Juana la Loca cuando presentó su versión y el censor exclamó: «¡Jamás una reina de España ha estado loca! ¿Quiere fomentar la “leyenda negra”?» (COBOS, Juan, *Conversaciones con Carlos Blanco, un guionista para la Historia*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid / Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, 2001, pág. 31). En 1940 hubo otro proyecto en base a un guión de Joaquín Goyanes de Osés y Antonio de Obregón titulado *Doña Juana de Castilla*, pensado para que lo interpretara Conchita Montenegro. No era una adaptación de la obra de Tamayo y Baus pero hay que destacar de nuevo la incomodidad que había respecto a estos hechos históricos, pues la prensa dijo que no se aludía para nada «a la tópica y deprimente concepción de la “locura” de la hija de Fernando e Isabel» (SOREL, Inés, «Ante un gran film histórico. Joaquín Goyanes de Osés nos habla de cine y de Doña Juana de Castilla», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de junio de 1940, n° 53).

realidad la película, pero en octubre de ese año Cifesa se vio obligada a solicitar una prórroga del permiso de rodaje para dar tiempo a que finalizara el rodaje de *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945) en Sevilla Films, donde se pretendía realizar *Locura de amor*. El proyecto era ambicioso, con un desorbitado presupuesto de cinco millones de pesetas y la estimación de diez mil extras para un rodaje de 130 días, lo que era un riesgo excesivo para ser un guión que no terminaba de gustar, como reflejan las palabras de José Bruno, lector de guiones de Cifesa:

«El asunto de este guión es el tema histórico escueto, sin ninguna novedad y sin altura alguna en el tema, ni en el diálogo. No carece de la mínima documentación biográfica y de ambiente, pero tampoco aporta nada nuevo. El tema exigía una elevación artística fuerte, que aquí no se insinúa en ningún momento. Es pues, una adaptación histórica vulgar. Sólo atiende a lo plástico, sin aliento poéticos...»<sup>709</sup>.

Si a esto añadimos las dificultades financieras que ya se vislumbraban en Cifesa, es lógico que el proyecto se paralizara. Mientras *Locura de amor* esperaba un momento más adecuado para iniciarse, Orduña cerraba su ciclo de comedias en Cifesa con *Ella, él y sus millones*, y tomaba otros caminos lejos de la casa donde se estaba formando como director.

Tres años después, en 1947, mientras Orduña rodaba *La Lola se va a los puertos*, una Cifesa resucitada anunciaba entre sus próximos proyectos *Locura de amor*, *Don Quijote* e *Ignacio de Loyola*, títulos que hacían patente la nueva línea empresarial. Sin embargo, a pesar de sufrir varias remodelaciones, el guión de

---

<sup>709</sup> FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 168.

Tamayo y Echegaray seguía sin satisfacer a nadie, por lo que se pidió la participación de Carlos Blanco, guionista del anterior film histórico de Cifesa, *La princesa de los Ursinos*. El escritor cuenta así cómo se hizo cargo del proyecto:

«Casanova quería saber si yo podría arreglar aquel guión, y le contesté que no, que no sabía arreglar guiones, que yo siempre partía de cero. “¿En qué condiciones lo haría usted?”, me preguntó. Le expuse la historia de Juana la Loca tal como yo la veía, improvisando sobre la marcha. (...) Aquella visión mía no entusiasmaba a Orduña, que argumentaba que sus raíces estaban en el teatro: “Yo soy un hombre muy del siglo XIX...”. (...)

»Casanova le dijo a Orduña que debía rodar el guión como yo lo veía. Me dieron un piso vacío que tenía Cifesa en la calle Jacometrezo. Tuvieron que llevarme una silla y una mesa, y recuerdo que pasé un frío enorme escribiendo como yo lo hacía entonces, con una pluma. De vez en cuando venía Orduña a verme.

»Traté de acercarme lo más posible a la obra teatral. Sabía que Juan lo deseaba así. Insisto en que él tenía razón, y el enorme éxito lo avala. Tenía un gran olfato»<sup>710</sup>.

---

<sup>710</sup> COBOS, Juan, *Op. cit.*, pág. 39-41. En el guión también colaboró José María Pemán, aunque Carlos Blanco minimiza su aportación a poco más que un corrector. Autoproclamado como único autor del guión, Blanco logró que se quitaran los nombres de Pemán y Orduña de los títulos de crédito, pero no a Tamayo y Echegaray, lo que provocó el enfado de Carlos Blanco y su negativa a asistir al rodaje. Sin embargo, si se comparan ambos guiones, Blanco no prescindió, ni mucho menos, de la labor de Tamayo y Echegaray y conservó parte de la estructura y los diálogos. Los cambios más importantes consistieron en dividir el único *flashback* en tres, introducir las escenas de la

Mientras Carlos Blanco escribía el guión Cifesa seguía en busca del reparto adecuado. Ni Mary Carrillo ni Amparo Rivelles fueron las elegidas finalmente para el cotizado papel de Juana de Castilla, sino una nueva actriz, una apuesta personal de Juan de Orduña llamada Aurora Bautista. Orduña la había visto actuar en el Teatro Español por recomendación de Cayetano Luca de Tena, mentor de la actriz, en la obra *La conjuración de Fiesco* de Schiller, que estaba ambientada en la Génova del siglo XVI y, por tanto, era adecuada para verla desenvolverse en trajes de época<sup>711</sup>. A pesar de los recelos de Cifesa debido a que su inexperiencia ante las cámaras podía encarecer el rodaje, Orduña insistió y se comprometió a pagar de su bolsillo la película que se gastaran en las dos primeras semanas, según cuenta la propia actriz agradecida por su confianza<sup>712</sup>. Los temores de los productores se disolvieron pronto cuando vieron desarrollarse el rodaje sin ningún problema.

El presupuesto de algo menos de cuatro millones – menor de lo que se había previsto en 1944– no se sobrepasó demasiado, pero era ciertamente elevado. Rodado entre el 20 de octubre de 1947 y el 14 de febrero de 1948 en los estudios Sevilla Films y en los exteriores de la localidad abulense de Arenas de San Pedro, el film mostraba unos suntuosos decorados diseñados por Sigfrido Burmann y unos lujosos trajes de

---

corte flamenca y dar más protagonismo a Filiberto de Vere convirtiéndole en el principal villano.

<sup>711</sup> Según Aurora Bautista, la crítica ya se había fijado en ella en las prácticas del Instituto del Teatro al interpretar en el escenario fragmentos de *La locura de amor* (FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Entre cine y teatro, siempre el teatro, dice Aurora Bautista», en *Triunfo*, Valencia, 29 de noviembre de 1947, nº 96).

<sup>712</sup> CASTILLEJO, Jorge, *Las películas de Aurora Bautista*, Valencia, Fundación Municipal de Cine / Mostra de Valencia, 1998, pág. 14. Véase también RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín, *Conversaciones con Aurora Bautista*, Orihuela, Diputación Provincial de Alicante, 1992, pág. 28.

Manuel Comba seguramente nunca vistos hasta ese momento en el cine español, lo que demostraba que Cifesa iba en serio en sus pretensiones.

Si Tamayo y Baus desarrollaba la acción en cinco actos y tres escenarios, dando comienzo al drama en el momento álgido de la disputa entre los nobles fieles a Juana y los que querían incapacitarla, y concluía con la muerte de Felipe el Hermoso, los guionistas decidieron ampliar considerablemente el ámbito espacial (42 escenarios) y temporal de la acción para conseguir una mayor espectacularidad escénica, y un desarrollo dramático más complejo que le permitiera a Orduña desarrollar las dos dimensiones principales del film: el discurso político y el conflicto sentimental. Al contrario que en *La princesa de los Ursinos*, en el film de Orduña el peso recayó principalmente en el segundo. La película de Luis Lucia había sido muy explícita en sus intenciones políticas, con unos diálogos muy redundantes, por lo que fue poco atractiva para el público como demostró la taquilla. La película de Orduña resultaría más sugerente por la convicción con que desplegó los recursos propios del melodrama para que el público se identificara con el conflicto sentimental de la Reina, al mismo tiempo que deslizaba su mensaje ideológico de un modo más sutil. Las declaraciones de Orduña reflejaron su preocupación por lograr un drama psicológico por encima del revestimiento externo de película histórica:

«Aparte del brillo espectacular que pueda darle su condición histórica, el drama de esa mujer enamorada, el proceso morboso que la conduce a la locura por celos, la íntima reacción de ese alma atormentada, nos dan la línea de una película psicológica moderna, con interés en la intriga y entrañable humanidad en la pasión de sus personajes. El tema, pues, colma la ambición de un

director, más aún al contar con una época de belleza plástica singular que engalana el ropaje exterior de la película»<sup>713</sup>.

Como decíamos, el ámbito temporal se ampliaba respecto a la obra de teatro para iniciar la narración varios años después de la muerte de Felipe I, con Juana de Castilla ya recluida en Tordesillas. Carlos I (Ricardo Acero), su hijo, se dispone a visitarla por primera vez en su vida. La escena de la entrevista con la reina, visiblemente perturbada, sirve de prólogo a la narración que en tres largos *flashbacks* desarrollará los acontecimientos que la llevaron a esa situación, y también para falsear los hechos históricos con el objetivo de evitar cualquier duda sobre las patrióticas motivaciones de los personajes. Se presenta a Carlos I, rey de España y futuro emperador de Alemania, como un hijo preocupado e ignorante de los sufrimientos padecidos por su madre en el pasado, aunque la realidad histórica distara mucho de ser así. Carlos I, que al contrario de lo que se ve en el film no hablaba ni una palabra de español, sino francés, porque había sido educado en la corte flamenca, visitó a su madre en 1517 con un propósito menos desinteresado: obtener los poderes necesarios para gobernar porque Juana seguía siendo la reina de Castilla aunque no ejerciera sus funciones. Su padre Fernando el Católico también había gobernado el reino del mismo modo hasta su muerte, y además, por orden testamentaria del propio monarca, se había ocultado su fallecimiento a la reina Juana durante años<sup>714</sup>. Carlos I, al visitarla, siguió ocultándole este hecho en su propio interés, para que ella ignorara que los

---

<sup>713</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, «Cinco millones costará *Locura de amor*», en *Cámara*, Madrid, 1 de diciembre de 1947, n.º 118.

<sup>714</sup> Es significativa la ausencia, en la obra original y en la película, de Fernando el Católico, lo que evitaba incómodos interrogantes sobre su complicidad en el injusto trato dado a su hija.



poderes que le concedía podían ser ejercitados desde ese mismo momento. En definitiva, el film españoliza a un rey que venía de fuera acompañado de una corte extranjera, y elimina cualquier atisbo de ambición material que pudiera desdorar la imagen mítica del monarca imperial.

En la entrevista entre madre e hijo, Juana tiene una crisis de locura al ver el Toisón de Oro colgado del cuello de uno de los nobles flamencos. Aunque se españolizara posteriormente, este símbolo de la Insigne Orden de origen borgoñés sirve aquí para identificar al enemigo venido de fuera, de Flandes, y en concreto al villano de esta historia, Filiberto de Vere (Jesús Tordesillas), a quien Juana cree reconocer en la persona que lleva el Toisón, el leal señor de Chievres (Arturo Marín).

Esta extraña reacción de Juana da pie a Don Álvaro (Jorge Mistral) para relatar a Carlos I, y a los espectadores, la historia de Juana la Loca. Como será habitual en este ciclo histórico, y a diferencia del uso que Orduña le dio en *Serenata española*, el recurso narrativo del *flashback* resulta contradictorio porque en apariencia se trata del relato subjetivo de un personaje cuando en realidad responde a la omnisciencia del narrador, pues el personaje no puede saber muchos de los acontecimientos que se relatan. Como explica Gabriel Sevilla en su análisis de la película:

«...un relato aparentemente emanado del saber narrativo de uno de sus personajes, y por lo tanto abiertamente parcial, adquiere todos los rasgos de la historia narrada por alguien ajeno a los acontecimientos pero plenamente informado de todas sus circunstancias. No es que la segunda estrategia sea más verídica o menos parcial que la primera, pero sí es cierto que la omnisciencia puede resultar más persuasiva como sello de objetividad e imparcialidad, y que, en este sentido, constituye

todo un síntoma de las intenciones del relato. Dicho de otra manera: la focalización cero representa, tratándose de un film como el que nos ocupa, la postura formalmente más cercana a la de un historiador. La perspectiva del “buen vasallo”, de este modo, se convierte en la versión oficial e indiscutible de los acontecimientos»<sup>715</sup>.

Esta versión oficial es transmitida, por tanto, mediante una narración omnisciente que no permite ambigüedades ni más interpretaciones que las del narrador. Todos los elementos escenográficos, musicales e interpretativos se dirigen a reforzar esa interpretación de modo redundante, en correspondencia con la interpretación que se hace de la historia desde el franquismo. En su lógica los personajes son de una pieza, plenamente buenos o villanos, y cuando se produce un cambio de actitud en ellos –caso de Aldara o Felipe el Hermoso– sucede de improviso, producto de una revelación que les hace ver una verdad que no permite matices y que es la sustentada por la película desde el inicio.



FIG. 43



FIG. 44

---

<sup>715</sup> SEVILLA LISTERRI, Gabriel, *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, pág. 83-84.

Comienza el *flashback* en el momento de la muerte de la madre de Juana, la reina Isabel la Católica, remarcada por una tormenta que presagia los conflictos venideros que ocurrirán a causa de este fallecimiento. Aunque se ha dicho que la escena es un *tableau vivant* del cuadro de Eduardo Rosales *El testamento de Isabel la Católica* (1864), en realidad el decorador Sigfrido Burmann sólo se inspiró en el cuadro para ambientar la habitación de la reina, ya que la escena no responde a la misma disposición de personajes ni la situación es la misma: el cuadro trata de la firma del testamento (FIG. 43) y en la película estamos ante el momento mismo de su fallecimiento (FIG. 44).



FIG. 45



FIG. 46

En cualquier caso, la película brilla aún hoy por esa minuciosa y espectacular reconstrucción histórica aunque no fuera realizada en base a una rigurosa documentación en fuentes primarias, sino inspirándose en la pintura flamenca del XV para la reconstrucción de la corte borgoñona, y la pintura historicista española del XIX que había utilizado con frecuencia la leyenda de Juana la Loca de inspiración<sup>716</sup>. De hecho, los títulos de inicio del film están impresionados sobre una reproducción de *Juana la Loca velando el cadáver de Felipe el Hermoso* (1877), de Francisco Pradilla, que al concluir el film, es

---

<sup>716</sup> Sobre las influencias pictóricas véase SEGUIN, Jean-Claude, «Locura de amor», en PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Op. cit.*, pág. 232.

recreado, esta vez sí, como un *tableau vivant* estático. (FIG. 45 y 46)<sup>717</sup>.

Como explica Gil Parrondo, ayudante del decorador Sigfrido Burmann en *Locura de amor*, había un trabajo previo de documentación histórica para la ambientación pero también se dejaba espacio para la imaginación<sup>718</sup>. Lo cual es coherente con el antirealismo de un Orduña más preocupado por el efecto dramático de la puesta en escena que por lograr una verosimilitud histórica. Como dice Jorge Gorostiza:

«Esto no sucedía por desconocimiento de los decoradores o los figurinistas, sino porque no importaba tanto la fidelidad histórica como la imagen que tenía el público de la época en la que sucedía la acción, una imagen tomada de la pintura del siglo pasado difundida a través de su reproducción en libros y revistas»<sup>719</sup>.

Si Orduña había recurrido a la música de Albéniz y al teatro de los Machado como materiales nobles que legitimaran sus propuestas cinematográficas, la pintura romántica del siglo XIX, producto de una época de nacionalismo exaltado, cumplió una función similar de ennoblecimiento estético además de permitir una fácil identificación para el espectador común, tal y como se había hecho desde los inicios de cine para aprovechar el patrimonio de referencias visuales que los espectadores

---

<sup>717</sup> Esta inspiración en la pintura del XIX también se puede apreciar en los escasos fragmentos conservados de la versión fílmica de Ricardo de Baños y Alberto Marro (1909).

<sup>718</sup> FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio, *Gil Parrondo: pasión y vigor*, Almería, 2º Festival Nacional de Cortometrajes "Almería, tierra de cine", 1997, pág. 24.

<sup>719</sup> GOROSTIZA, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, pág. 51.

poseían aunque fueran analfabetos<sup>720</sup>. Desde ese presupuesto de accesibilidad, y por tanto de rebaja, parece inevitable que la estética de la película cayera de lleno en el terreno del *kitsch*, definido por Román Gubern, al hablar de la fotografía, como «una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos. Es decir, que la esencia del *kitsch* reside, además de en su formalismo efectista y en su consiguiente facilidad intelectual, en su inautenticidad,...»<sup>721</sup>.

El ciclo de películas de ambientación histórica de Orduña es un ejemplo perfecto de esa inautenticidad, pero fue realizado con tal convicción y grandilocuencia que hoy en día puede ser objeto de una mirada *camp* que lo dignifique, aunque no estuviera en la intención del director esa lectura. Como dice Susan Sontag, «lo *camp* es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es “demasiado”». Parte de «una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada»<sup>722</sup>, como es la de Orduña, pero sólo el paso del tiempo posibilita al espectador sin prejuicios liberarse de esos lastres y deleitarse con ese exceso, cosa que no todas las películas históricas del periodo permiten hacer<sup>723</sup>.

---

<sup>720</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Cine de retablos: dos versiones y un guión inédito», en *La aldea maldita. Guión original 1942*, Zaragoza, Asociación de Amigos del Cine Florián Rey, 2003, pág. 27.

<sup>721</sup> GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1988, pág. 37.

<sup>722</sup> SONTAG, Susan, «Notas sobre lo “camp”», en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 365-366.

<sup>723</sup> El envaramiento que González Requena ve en las películas históricas como consecuencia del propio discurso político (GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Entre el cartón-piedra y los coros y danzas», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, septiembre-noviembre de 1990, nº 7) no debe aplicarse por igual a todos los realizadores, pues el temperamento de Orduña le lleva a superar ese envaramiento con sus delirios poético-melodramáticos.

De vuelta a la narración, el *flashback* continua con el propio Don Álvaro acudiendo a Flandes a dar la fatal noticia a la joven Juana. Ella, a su vez, busca a su esposo Felipe para comunicárselo pero le encuentra con otra mujer. La verja a través de la cual contempla la infidelidad de su esposo simboliza la separación que hay entre su amor y la realidad del adulterio, y quizá la cárcel anímica en la que los celos van a sumirla. En su huida del lugar se encuentra con Filiberto de Vere, identificado inmediatamente como el villano de la función cuando un plano-detalle y subjetivo desde Juana nos muestra que el Tosión de Oro cuelga de su cuello. Este, lejos de lamentar la muerte de la reina, celebra en secreto con Felipe que el fallecimiento de la reina le abra las puertas para ser rey de Castilla. Por tanto, el doble engaño, conyugal y político, está servido desde este momento, y sirve para introducir un discurso xenófobo donde la corte flamenca se muestra como un foco de intriga y disolución moral, todo lo contrario que la recta corte castellana. Sin embargo, se detiene el *flashback* un instante para que Don Álvaro aclare a Carlos I que todo el mal se debía a las intrigas de Filiberto y, por consiguiente, exculpe a Felipe por su ligereza de carácter. Hay que tener en cuenta que estamos otra vez ante un extranjero que en la realidad tampoco dominaba el castellano, que se nos presenta como un amante de la caza, tanto de animales como de mujeres, pero que también será rey de España y por eso debe ser salvado para la posteridad. Por eso la película no versa sólo sobre la locura de amor de Juana sino también sobre la redención de Felipe, como hombre y como patriota español, gracias precisamente al amor de su esposa y, en definitiva, por influencia de la recta moral castellana.

En el siguiente *flashback* han pasado cinco años y la acción se traslada a Tudela. En este lugar y momento se iniciaba la obra de Tamayo y Baus, ya con el conflicto sobre la salud de Juana planteado, con los dos bandos de la nobleza

diferenciados, y sin que Filiberto de Vere apareciera por ningún lado. No lo hacía hasta el acto tercero, pero Carlos Blanco aprovechó el personaje al máximo como villano que impulsara la acción desde el comienzo y controlara todos los resortes para manipular a los demás personajes. De este modo se presenta al extranjero como culpable principal y se deja como simples comparsas a los españoles Don Juan Manuel (Manuel Luna) y al Marqués de Villena (Eduardo Fajardo), que en la obra capitaneaban el bando de los nobles castellanos favorables a la reclusión de la reina.

Las manipulaciones de Filiberto adentran de lleno a la película en el terreno del melodrama sentimental. Su plan es azuzar los celos de la reina para que Felipe acabe aborreciéndola. Por ese motivo deja escapar a un espía de Juana para que ella se entere de las infidelidades de su marido. Así se lo cuenta al Marqués de Villena para que el espectador no tenga dudas de sus aviesas intenciones. Para intentar evitar que se salga con la suya tenemos en el bando contrario al Almirante de Castilla (Juan Espantaleón), que defiende en todo momento a su reina, conocedor de las verdaderas intenciones de su marido y su consejero, y consciente de que Felipe quiere ser libre para lograr el trono y disfrutar de sus amoríos, ambas cosas estorbadas por la presencia de Juana.

Juana investiga las infidelidades de su marido, que anda sin éxito detrás de la moza musulmana Aldara (Sara Montiel), enamorada de Don Álvaro. Éste, a su vez, está secretamente enamorado de la reina. En definitiva, tenemos un cuadrado de amores no correspondidos entre Juana, Felipe, Aldara y Don Álvaro, que va a centrar el interés sentimental del espectador por encima de los conflictos políticos. El personaje de Filiberto de Vere sirve de unión entre esas intrigas políticas y amorosas porque utiliza las pasiones humanas para lograr sus objetivos políticos. De ese modo introduce en la corte como doncella de la reina a Aldara, hija del último rey moro de Granada y, por

tanto, con motivos adicionales para vengarse de la reina católica aparte de los celos que siente por Don Álvaro. Filiberto le hace escribir una carta de amor a Felipe para tener un arma con la que provocar los celos de Juana en el momento propicio.

En el tercer *flashback*, ahora en Burgos, el Almirante de Castilla se lamenta de la mala administración del rey y cree su deber conspirar contra él, como los partidarios de Felipe hacen, aunque pueda provocar una guerra civil. La analogía con la Guerra Civil y la justificación franquista de la sublevación es clara: el deber de defender a la patria amenazada, personificada en Juana, justifica el recurso a la violencia preventiva. Pero los planes del Almirante de Castilla se tuercen cuando Juana lee la carta de Aldara instantes antes de tener una importante audiencia con los nobles castellanos, preparada por el Almirante de Castilla para probar su cordura. Su obsesión en probar la letra de sus doncellas para descubrir a la autora, sin prestar atención a los nobles, les convence de lo contrario. Para el espectador tampoco hay duda de la locura de Juana debida a los celos. Se hace evidente cuando escucha la misma música que sonaba cuando descubrió por primera vez la infidelidad de Felipe en Flandes, en un recurso psicológico simple pero eficaz dentro de las claves del melodrama.

Convencida la propia Juana de su locura porque le resulta más conveniente que pensar que los celos son fundados, los nobles solicitan su reclusión ante las Cortes de Burgos<sup>724</sup>. Cuando todo parece perdido, don Álvaro consigue que Juana

---

<sup>724</sup> Desde una perspectiva de género, se puede considerar que «lo que reduce a la locura incontrolable a Juana es el propio patriarcado, la abierta tolerancia hacia las infidelidades de Felipe porque es hombre, la imposibilidad de enfrentarse a él porque toda otra serie de varones ilustres y poderosos le apoyan y ella sólo es una mujer. A lo más que llegan “los buenos” es a compadecerla porque está loca» (DONAPETRY, María, «Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduña», en *Hispanic Research Journal*, Leeds, junio 2005, Vol. 6, n° 2, pág. 150).



reaccione para que defienda su corona. Ella argumenta en su defensa la infidelidad de Felipe y aporta como prueba la carta de Aldara. Sin embargo, Filiberto se ha encargado de cambiarla por una carta en blanco, en lo que parece un recurso inspirado en *Un drama nuevo* que en este caso es invención de Carlos Blanco, no de Tamayo y Baus. La treta logra su objetivo de convencer a todos de una locura que ahora sí es definitiva en Juana.

Pese a todo, el orden de las cosas se va a restablecer inesperadamente por gracia del guionista. Aldara mata a Filiberto de Vere para impedir que asesine a don Álvaro en un duelo entre ellos que representa, en palabras del propio Álvaro, la lucha del corazón (el ejército) contra la cabeza (la política), donde lo primero vence finalmente según la lógica antidemocrática del franquismo, en la que la política era la principal culpable de los males sufridos por la patria en el pasado y el ejército la única solución. De este modo, el villano paga su culpa; Aldara se desprende, a causa de su admiración por la reina, de su odio ancestral –posible alegoría de las buenas relaciones entre España y el mundo árabe cuando se rodó la película–; y don Álvaro acaba reconociendo la nobleza de corazón de Aldara aunque decida renunciar a ella para acompañar platónicamente a su reina. Mientras, Felipe enferma y muere arrepentido de sus actos, consciente del amor de su reina y de lo injusto de su pasada actitud hacia ella. La matizada interpretación de Fernando Rey nos ha transmitido durante la película las dudas interiores hacia su conducta, pero ahora, una vez muerto Filiberto y libre de su influencia, puede comprender plenamente su error.

En una última manifestación de locura, Juana cree que el rey sólo está dormido, pide silencio a todos, y comienza a vagar con su féretro de pueblo en pueblo, en lo que es «la más hermosa locura del mundo, locura de amor», en palabras del narrador Don Álvaro.

Hemos visto que el discurso ideológico de la película se ajusta a la visión de Ramiro de Maeztu de una Historia de España protagonizada por héroes y villanos, con el pueblo como comparsa y el extranjero como culpable de los males, pero la eficacia de la película no reside en transmitir esos principios, sino en soportar ese lastre y ofrecerlo al espectador en un atractivo envoltorio melodramático y con una gran espectacularidad escénica gracias a los medios puestos a su disposición. No es casualidad que las dos películas más logradas de Orduña hasta este momento, *Ella, él y sus millones* y *Locura de amor*, respondieran a criterios de producción similares. De ese modo Orduña volvió a dar lo mejor de sí mismo, pero en este caso las pretensiones artísticas eran superiores:

»Mi técnica de realización irá ceñida al tema, sometida a exaltar la fuerza emotiva, la pasión dramática de la historia, sin dejarme ganar en ningún instante por la grandilocuencia espectacular. Eso sí, la historia de los amores desgraciados de Doña Juana la Loca, tendrá su marco adecuado, su fasto y su boato. (...) El acierto del decorador y figurinista, junto a la entonada fotografía de Aguayo, me permite componer las escenas con cierto aire de grabado, muy en consonancia con la época, que servirá al mismo tiempo para forjar el clima en que el asunto se desenvuelve»<sup>725</sup>.

Para Orduña lo esencial es el conflicto psicológico de Juana, pero, aunque dice no querer caer en la grandilocuencia espectacular, lo cierto es que el film cae plenamente en ese estilo al optar por una puesta en escena explícitamente teatral. Los

---

<sup>725</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, *Art. cit.* (1947).

actores no sólo declaman como si se encontraran en un escenario, sino que la disposición de los decorados y los actores en el espacio sigue la misma lógica, aunque al mismo tiempo el uso consciente de diversos tipos de planos logre que no sea mero teatro filmado, como se le había acusado con razón en films anteriores. La escena clave de la película, la de las Cortes donde se pretende incapacitar a Juana, sirve de ejemplo para explicar esa fusión de puesta en escena teatral y recursos cinematográficos.

Iniciamos el análisis cuando Juana ya ha sido advertida por Don Álvaro y se decide a intervenir para defenderse. Un gran plano general (FIG. 47) muestra la magnificencia del decorado de la Catedral de Burgos donde va a trascurrir toda la escena, con una disposición de la figuración un tanto singular, a los dos lados de la nave central, que sirve para potenciar la profundidad de campo y establecer un pasillo que simbólicamente constituya el camino hacia el trono.



FIG. 47



FIG. 48

El siguiente plano general, desde el mismo ángulo pero más cercano (FIG. 48), muestra el trono sobre un estrado y a los principales contendientes en el debate. La disposición es claramente teatral, y recuerda a los autos sacramentales por la intención simbólica que tiene la disposición y movimiento de los personajes, y por la lectura alegórica que se puede hacer de ellos: el poder (Felipe el Hermoso), la traición extranjera

(Filiberto de Vere), la fidelidad castellana (el Almirante de Castilla) o la patria en peligro (la reina Juana)<sup>726</sup>. En dicho plano el público sigue en los límites del camino hacia el trono, por lo que no rodean el foro de debate sino que dejan libre el campo de visión frontal al trono, y los personajes principales se sitúan en posiciones que simbolizan su situación política. Encima del estrado, más alto que nadie, el rey; en el suelo, a un lado el Almirante de Castilla, defensor de Juana; en el otro Don Juan Manuel, que lee la decisión de las Cortes de incapacitar a la reina; y en una situación intermedia, en los escalones, el cerebro del complot, Filiberto de Vere. Una vez escuchada la decisión, Filiberto asciende los escalones hasta ponerse a la altura del rey, como corresponde a un personaje que maneja la voluntad del monarca y espera ser el poder en la sombra cuando Felipe reine como regente de su hijo. Mientras cita los títulos que posee el monarca Felipe se dirige al trono. Un grito, sin embargo, impide que se siente y la imagen pasa a un contraplano general con gran profundidad de campo donde Juana aparece al otro lado de la Catedral, una pequeña silueta en el inicio del camino hacia el trono que quiere defender (FIG. 49).

El trayecto de Juana desde la puerta de la Catedral hasta el estrado se pone en escena con un largo *travelling* (FIG. 50) que potencia la solemnidad del momento y la seguridad de la reina, mientras el Almirante de Castilla recita sus títulos, en respuesta a los títulos de Felipe que Filiberto ha proclamado poco antes<sup>727</sup>.

---

<sup>726</sup> Nos parece excesivo pretender que estas alegorías tuvieran su correspondencia con personajes de la actualidad de 1948, siendo don Juan de Bobón representado por Felipe el Hermoso, el príncipe Juan Carlos por el joven Carlos I, Carrero Blanco por el Almirante de Castilla, y el propio Franco por don Álvaro, por muy sugerente que sea esa interpretación (JUAN-NAVARRO, Santiago, «La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional, en *Hispania*, California, marzo 2005, Vol. 88 nº 1, pág. 207).

<sup>727</sup> Carlos Blanco cuenta que tuvo que improvisar más títulos en el rodaje porque se quedaban cortos para cubrir todo el *travelling* con la reina (COBOS,

El plano finaliza con Juana subida en el escenario junto al rey (FIG. 51). Desde esa posición se muestra segura y firme en su defensa, y actúa, como han hecho los demás, ante un público deseoso de comprobar la verdad de las acusaciones. La disposición teatral de los personajes, por tanto, entra dentro de la lógica de un acto político que siempre tiene algo de teatral cuando se representa ante el pueblo.



FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51



FIG. 52

Cuando en su defensa Juana pasa de los principios generales a acusar personal e individualmente a los conspiradores, Orduña opta por un juego de planos-contraplanos de tamaño medio (FIG. 52, 53 y 54) que se

---

Juan, *Op. cit.*, pág. 40), pero la verdad es que el texto ya se encontraba exactamente como aparece en la película en el guión de Tamayo y Echegaray, y Carlos Blanco no lo modificó en nada.

corresponde con el conflicto personal al que asistimos, y donde el ángulo ligeramente picado de la cámara resalta la situación de inferioridad y desconcierto de los conspiradores ante la tempestad retórica que les cae encima.



FIG. 53



FIG. 54



FIG. 55



FIG. 56

Cuando las acusaciones de Juana recaen sobre el propio rey Felipe, Orduña presenta el enfrentamiento de los dos personajes cara a cara en el mismo plano, pues la lucha política no impide que haya todavía entre ellos una cercanía sentimental (FIG. 55). A continuación, los planos de Juana se alternan con planos de los diversos personajes que la escuchan y que muestran diversas actitudes ante lo que oyen: satisfacción de los partidarios, preocupación de los conspiradores, y confianza de Filiberto de Vere, el único que todavía guarda un as en la manga. Cuando Juana desciende los escalones del estrado para dar al Almirante de Castilla la carta que prueba las

infidelidades de su marido (FIG. 56), Juana no sabe que está entregando la prueba definitiva para incapacitarla. Esa bajada por los escalones va a ser su definitivo descenso del trono.

Filiberto, seguro de su triunfo, toma la palabra al mismo tiempo que sube algunos escalones del estrado para pedir que se lea la carta (FIG. 57). Se suceden de nuevo los planos de todos los personajes expectantes, y cuando el Almirante de Castilla abre la carta, desde una posición inferior a la de Filiberto como corresponde a su situación de perdedor en la lucha política, descubre que no hay nada escrito (FIG. 58).



FIG. 57



FIG. 58



FIG. 59



FIG. 60

Un rápido *travelling* se acerca al rostro de Juana, sorprendida por el hallazgo y, en consecuencia loca para ella misma y para los asistentes, como su rostro desencajado parece confirmar (FIG. 59). Si no estaba loca hasta ahora, desde este *shock* lo estará definitivamente. Su salida del escenario de la

Catedral, en el último plano de la escena (FIG. 60), se produce de nuevo en solitario por el mismo camino que había entrado.

La convicción con la que los actores recitan sus exaltados parlamentos completa el efecto dramático que se esperaba lograr gracias a la combinación de unos decorados, un vestuario y una fotografía en manos de los mejores profesionales de la época, y que bajo la inspirada dirección de Orduña, encuentran su acoplamiento más perfecto visto hasta ahora en su cine. La historia humana había sobrevivido al peso de un género con frecuencia lastrado por su aparatosidad, como quería el director:

«En ella he visto, antes que otra cosa, antes que la pompa de las grandes reconstrucciones históricas, antes que lo ornamental del género, el problema humano, la emoción tremenda de una pasión llevada hasta el desvarío. Quería –y me parece que lo he conseguido– que, si bien sirviendo a la realidad pretérita, los protagonistas de este drama pertenecieron a la estirpe real, sus sentimientos y sus reacciones llegasen a todo el mundo, alto y bajo, con la fuerza directa de lo íntimo. Esa reina que enloquece de amor pudo no tener una corona sobre su cabeza. Es el problema lo que importa, y no quienes lo vivieron»<sup>728</sup>.

La labor de Aurora Bautista, excesiva entre lo excesivo de las interpretaciones, se ajustó plenamente a la grandilocuencia escénica. Como dice Méndez Leite, «la simbiosis del estilo barroco y desaforado de Orduña con la dicción enfática y el gesto teatral, altivo, enfebrecido, de la

---

<sup>728</sup> DE ORDUÑA, Juan, «El director y su película. Autocrítica de *Locura de amor*», en *Triunfo*, Madrid, 7 de julio de 1948, n.º 125.



actriz produjo resultados sorprendentes, y fue la causa del éxito popular de estas películas»<sup>729</sup>. Su interpretación se ajustó plenamente al temperamento de Orduña, cuyo pasado interpretativo y afición por la declamación le llevaba a dirigir a sus actores hasta el más pequeño gesto. Fernando Rey explicaba así su apasionado modo de dirigir:

«Orduña, que posee ya un profundo oficio, es, ante todo, un intuitivo genial, a mi parecer. El sabe siempre -y siempre lo logra- prender la emoción del público, interesarlo, llevarlo prendido en su realización. Y rueda sin una vacilación, sin un retoque a la situación, porque llega al plató con la película pensada, “hecha”. Lo cual se complementa con la intensidad con que vive él mismo las situaciones de sus películas, desde el ensayo de la escena hasta el momento en que, situado al lado de la cámara, da su aprobación definitiva. Lo que quiere decir que al finalizar una de sus películas, la exuberancia de Orduña, su gran sensibilidad le han hecho repetir, de un modo automático, todos y cada uno de los gestos que hemos hecho sus actores»<sup>730</sup>.

Antes de su estreno *Locura de amor* triunfó en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado entre el 27 de junio y el 4 de julio en Madrid, con los premios de mejor película española, director, actriz (Bautista), actor secundario (Tordesillas), decorados (Burmán) y música (Quintero). Pero hay que tener en cuenta que no competía con las películas extranjeras -sólo participaban Argentina, México,

---

<sup>729</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 86.

<sup>730</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Fernando Rey enjuicia a Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 28 de febrero de 1948, n° 109.

Cuba y España-; sino que cada película lo hacía sólo con las de su propio país. Orduña, sin atisbo de modestia, dijo ante esos premios:

«...ya era hora de que esto sucediera, porque una cosa es indudable, y es que yo he luchado como nadie (o como pocos) rindiendo siempre lo mejor de mi entusiasmo, sin que la recompensa correspondiera a mi propósito, y mucho menos a la ilusión que siempre he puesto en mi trabajo»<sup>731</sup>.

El triunfo en el Certamen, sobredimensionado por la publicidad, supuso la guinda a una campaña de promoción ideada por Cifesa para inundar las revistas cinematográficas con todo tipo de reportajes, entrevistas y anuncios publicitarios, de modo que la película, y la nueva estrella Aurora Bautista, fueran conocidos antes de que el público pudiera ver el film en el cine, práctica publicitaria que irá en aumento en las siguientes películas de la empresa.

El estreno en función de gran gala el 8 de octubre de 1948 en el cine Rialto venía, por tanto, arropado por muchos elogios previos<sup>732</sup>. Se pretendía demostrar que no sólo era una buena película, sino la más representativa del prestigio que el cine español debía alcanzar, negado injustamente hasta ahora. Joaquín Romero-Marchent llegaba a calificarla de «exponente de la raza hispánica, de la sensibilidad española, de la idiosincrasia de un pueblo, para que todos sepan cómo es

---

<sup>731</sup> DEL SARTO, Juan, «*Locura de amor*. Primer premio de películas españolas discernido en el Certamen Hispanoamericano de Cinematografía», en *Radiocinema*, agosto de 1948, nº 149.

<sup>732</sup> También había recibido grandes alabanzas en los estrenos celebrados previamente en San Sebastián («*Locura de amor* alcanza un triunfo apoteósico en San Sebastián», *Radiocinema*, Madrid, septiembre de 1948, nº 150) y Valladolid (*Libertad*, Valladolid, 26 de septiembre de 1948).

nuestro honor y nuestro amor»<sup>733</sup>. Y Francisco Casares, que como dijimos había pedido películas históricas en 1942, insistió en sus argumentos tras la visión de *Locura de amor*:

«Acaso uno de los factores de ese triunfo es el haber escogido un tema que se prestaba. La equivocación más frecuente estriba en ese vicio incorregible de adaptar comedias que resulta que tampoco en el teatro vinieron a descubrir nada, o novelitas de poca importancia. En lo histórico, tiene España un acerbo (sic) como pocos pueblos. Y ahí es donde hay que buscar los argumentos, los motivos. La elección del drama de Tamayo, que a su vez es una glosa de la historia, ha sido uno de los primordiales elementos para asegurar el éxito de esta película»<sup>734</sup>.

No fue de extrañar que este entusiasmo por la película tuviera su correspondencia en la Administración y el 26 de junio, tres meses antes de estrenarse, obtuviera el galardón de Interés Nacional. Obtuvo también el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, los premios de mejor película y actriz del Círculo de Escritores Cinematográficos, de mejor película, actor (Jorge Mistral) y actriz del diario *Triunfo* y se organizaron diversos homenajes a sus técnicos y artistas.

El público también respondió y se mantuvo la excepcional cantidad de 19 semanas en cartel. Se estrenó prácticamente en toda Hispanoamérica y en Estados Unidos (con el título de *Madness of Love*), por lo que también obtuvo

---

<sup>733</sup> ROMERO-MARCHENT, Joaquín L., «Cinema nacional. *Locura de amor*», en *Radiocinema*, octubre de 1948, n° 151.

<sup>734</sup> CASARES, Francisco, «Lo que, a mi juicio, significa el éxito de una película española», en *Radiocinema*, Madrid, noviembre de 1948, n° 152.

algunos premios en el extranjero, entre ellos el premio de mejor película del mes de abril de 1950 concedido por la Hollywood Foreign Correspondents Association<sup>735</sup>. La crítica norteamericana también recibió positivamente la película, según mostraron los diarios *The New York Times* y *The Washington Post*<sup>736</sup>, y su explotación por los pueblos de Estados Unidos todavía continuaba en 1962<sup>737</sup>. Según Carlos Blanco, el interés por la película en Hollywood llegó hasta el punto de que Ben Hecht realizara una adaptación en inglés para que la interpretara Jean Simmons, aunque luego no fructificara el proyecto<sup>738</sup>. Todo lo dicho permitió decir a *Primer plano* que «aquella leyenda de que el cine español era exclusivamente un cine de uso interno, incapaz de despertar el entusiasmo en otro público que no fuera el nuestro, ha quedado desvanecida después del espectacular y rotundo triunfo de *Locura de amor*»<sup>739</sup>.

En cuanto a la crítica, la película fue recibida con grandes elogios en general aunque no faltó tampoco quien se atreviera a poner algún pero debido a su aspecto teatral. Antonio Barbero se atrevió a criticar los «excesivos diálogos y la excesiva teatralidad de muchas escenas»<sup>740</sup>, y María Luz Morales dijo que tenía «una notable sobra de verbosidad grandilocuente, una inevitable –aunque, a veces, refrenada–

---

<sup>735</sup> También obtuvo el Trofeo a la mejor película de la Federación de Redactores Cinematográficos y Teatrales de Cuba, y el premio a la mejor película extranjera de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina («El cine español triunfa a través de Cifesa en las pantallas de todo el mundo», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, n.º 247).

<sup>736</sup> *The New York Times*, New York, 27 de octubre de 1950; *The Washington Post*, Washington, 13 de septiembre de 1950.

<sup>737</sup> PÉREZ DE LEMA, Esteban, «Cine español en Estados Unidos», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de junio de 1962, n.º 1.132.

<sup>738</sup> COBOS, Juan, *Op. cit.*, pág. 41.

<sup>739</sup> «*Locura de amor*, la gran embajadora de nuestra cinematografía», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de abril de 1949, n.º 444.

<sup>740</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de octubre de 1948, n.º 139.

tendencia al énfasis»<sup>741</sup>. Pero es de nuevo Juan Francisco de Lasa el que se cebó con la película debido a esa teatralidad:

«Si alguna película se ha producido en estos últimos años que defina lo que no debe ser el cine hispano, esta es *Locura de amor*, en donde el acartonamiento, el estatismo, y la afectación grandilocuente rivalizan a lo largo de todo el film conseguido, eso sí, con un elevadísimo presupuesto. Y lo que más asombroso encuentro es que a Juan de Orduña se le haya concedido el premio como director, por una cinta en la que si algo se echa de menos es precisamente un director capacitado. Ciertamente esta factura escénica ya procede de la arquitectura guionística, pero un realizador capaz habría sabido sacarle mucho mejor partido, en vez de andar siempre tontamente preocupado por la composición de esos encuadres ramplones y acaramelados que si reproducen al detalle obras pictóricas de todos conocidas, tienen sin cuidado al que sabe lo que del cine puede esperarse. Y la falta de director se aprecia igualmente en los actores, quienes bracean, gesticulan y lloriquean tan escandalosamente como si se dirigieran a un espectador de la última fila de un teatro monumental»<sup>742</sup>.

A otros cronistas esa teatralidad poco importaba, caso de Miguel Pérez Ferrero en *ABC*: «se demuestra que cuando un film es bueno no importan su lentitud en determinados pasajes,

---

<sup>741</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 15 de octubre de 1948, n° 47.

<sup>742</sup> DE LASA, Juan Francisco, «Cine-cine contra cine-teatro», en *Liceo*, noviembre de 1948, n° 39.

o su teatralidad. Y eso sucede en éste, en que el interés sigue una línea ascendente hasta que aparece la palabra “fin”»<sup>743</sup>. Por tanto, la película abría de nuevo el debate sobre la posibilidad de fundir cine y teatro, e incluso si este debía ser el camino del cine español, pero Núñez Polo intuía acertadamente que el éxito de *Locura de amor* sería una excepción, y que esta se debía al talento de Orduña:

«Claro es que para poder hacer esto, para poder fundir dignamente lo teatral y lo cinematográfico, es necesaria una gran sensibilidad y un perfecto sentido de dónde debe terminar el teatro y dónde ha de comenzar el cine. Y Orduña posee estas dos cualidades. Siente lo que hace y tiene la visión cinematográfica suficiente para que, aun abundando sus películas en resabios teatrales, no aburran al público con largos parlamentos o latiguillos de la vieja escuela declamatoria. Porque Juan de Orduña escoge los argumentos que él cree conveniente por su trama y su interés, por muy teatrales que sean, ya que sabe que la condición indispensable para que una película guste al espectador medio es que su línea argumental le haga sentir lo que ven en la pantalla, llorando o riendo al mismo tiempo que sus personajes»<sup>744</sup>.

Orduña se sintió molesto porque todavía, pese al evidente éxito de su film, se le negaba el reconocimiento unánime. Así se desprende de comentarios como el que deslizaba *Triunfo*: «Aunque, en el fondo de su satisfacción,

---

<sup>743</sup> ABC, Madrid, 9 de octubre de 1948.

<sup>744</sup> NÚÑEZ POLO, «Lo teatral y lo cinematográfico», en *Cámara*, Madrid, 1 de noviembre de 1948, nº 140.

sigan hiriendo su amor propio de artista esos reparos, esas omisiones, ese puntillismo con que algunos han pretendido enfriar su triunfo»<sup>745</sup>. Pero lo cierto es que prácticamente la generalidad de los comentaristas se deshicieron en elogios hacia la que, sin duda, fue la película del año. Baste de ejemplo, el comentario de Alfonso Sánchez:

«Para quien siga de cerca el cine de Juan de Orduña no habrá sido una sorpresa el éxito clamoroso logrado por *Locura de amor*. Es el director español que más se deja llevar por el arrebatado de su inspiración, que más rabiosa sinceridad pone en su obra, en el que la espontaneidad del pensamiento no está frenada por tecnicismos de fría consecuencia. Se entrega por entero a su misión creadora, y así, su cine es directo, apasionado, con una tremenda carga de emoción artística y humana, lo que a veces le ha conducido a grandes desigualdades, pero estábamos seguros de que cuando consiguiera mantener sin fallos una línea de elevada inspiración, su éxito sería apoteósico. Y así ha ocurrido en *Locura de amor*, película que tiene sobre todos, el mérito de emocionar a la masa de espectadores, de encadenar su atención al drama que ocurre en la pantalla, haciéndola vibrar al compás de su acción y al impulso de sus personajes»<sup>746</sup>.

Tan excepcional éxito fue decisivo para que Vicente Casanova quisiera continuar por el camino de las

---

<sup>745</sup> «Juan de Orduña fuma el cigarro del triunfo», en *Triunfo*, Madrid, 9 de febrero de 1949, nº 156.

<sup>746</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, *El Alcázar*, Madrid, 11 de octubre de 1948.

superproducciones históricas, para lo cual contaba con las bazas triunfadoras de Aurora Bautista, con la que firmó Cifesa un contrato en exclusiva, y Juan de Orduña. Pero antes de poder repetir la fórmula Orduña rodó dos películas más fuera de Cifesa. La primera de ellas nada tenía que ver con los melodramas históricos a los que su nombre se asociaría a partir de entonces.

### 7.5.2. *Tempestad en el alma* (1949)

Gracias a sus últimas películas Juan de Orduña se había convertido en el director del momento y recibía multitud de ofertas. Hasta once eran los proyectos, cuatro de ellos desde México, que se asociaban a su nombre en estas fechas -verano de 1948-<sup>747</sup>, cuando todavía no se había estrenado comercialmente *Locura de amor* pero recibía todo tipo de elogios en los países previos. Precisamente en agosto, en su viaje a Barcelona para presentar la película en prueba privada, Orduña recibió una oferta de Emisora Films para rodar el primer largometraje español en color, *En un rincón de España*<sup>748</sup>, pero el film lo dirigiría finalmente su amigo Jerónimo Mihura porque prefirió firmar en Barcelona el contrato que tenía apalabrado con Producciones Boga para dirigir un guión titulado en ese momento *Remolino*, y cuyo permiso de rodaje se había solicitado el uno de julio. Era la quinta película de una pequeña empresa que estaba en dificultades por el fracaso de sus

---

<sup>747</sup> Los once proyectos eran *Niebla en el alma*, *La Caramba*, *Vendaval*, *Santa Teresa*, *El mejor mozo de España*, y dos sin título a realizar en Barcelona y en los estudios Roptence, además de los cuatro en México para el productor Jesús Grovas que tampoco tenían título (FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Del 11-1 de Orduña, del viaje de Burmann a Méjico y otras cosas interesantes», en *Triunfo*, Madrid, 8 de septiembre de 1948, n.º 134).

<sup>748</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de agosto de 1949, n.º 135.



películas anteriores, tres de ellas dirigidas por uno de los socios fundadores, Carlos Serrano de Osma, que ya había dejado la empresa debido a sus desavenencias con los otros socios por el montaje de *Embrujo* (1947); desavenencias que, en el fondo, reflejaban una irreconciliable concepción del negocio<sup>749</sup>. Libres de las arriesgadas propuestas estilísticas de Serrano de Osma, la empresa se había reestructurado y buscado sin éxito una vía más atractiva para el público con la comedia *La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1948); y a continuación con el drama psicológico *Remolino*, pronto rebautizado con el título definitivo de *Tempestad en el alma*.

El guión estaba escrito por dos escritores de escasa experiencia, Natavidad Zaro y Luis García Ortega, y los alambicados diálogos eran producto del literato falangista Eugenio Montes. El extraño producto resultante fue un drama criminal de tintes filosófico-religiosos muy sombrío, en la línea del sicologismo imperante en una parte del cine negro norteamericano. Era un proyecto, por tanto, muy alejado temáticamente de sus películas anteriores y que a la postre acabaría constituyendo una extraña isla en la filmografía de Orduña. Su opción por este guión se explica por un interés premeditado en alejarse de las ambientaciones de época:

«A renglón seguido de *Locura de amor* quise hacer este asunto moderno, intenso, con ritmo y velocidad de vida actual, para valorar mejor mis aptitudes. Y para que nadie dijera que trataba de seguir el camino del éxito tras las huellas de la película de época. (...)

---

<sup>749</sup> RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, «Producciones Boga», en *Op. cit.*, pág. 735. Véase también ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, Filmoteca Española, Madrid, 2007, pág. 75-76.

«Estudio de un carácter interesantísimo a través de una acción viva, en la que por lo menos dos de los ochos rollos son completamente mudos, para congraciarme con los que me achacaron que haga teatro fotografiado»<sup>750</sup>.

La película se da por perdida hoy en día, pero la lectura del guión y de los desconcertados comentarios de la prensa nos permiten decir que fue una película no sólo extraña, sino probablemente disparatada, donde unos diálogos pretenciosos y reiterativos eran incapaces de transmitir con una mínima coherencia las, por otro lado, simplonas ideas filosóficas que parecía contener.

El guión se inicia con la comisión de un crimen por parte de Santiago (José Bódalo), director de un sanatorio mental en Mallorca. Sin que conozcamos la identidad de las dos víctimas, su *voice over* nos transmite que no se siente culpable porque piensa que ha hecho justicia. Los antecedentes se narran a continuación mediante un uso de los *flashbacks* más propio de su función narrativa clásica, donde la información corresponde al punto de vista del narrador, el propio Santiago, que al modo omnisciente de *Locura de amor*.

En el *flashback* descubrimos que el conflicto se había iniciado cuando Santiago se había sentido atraído platónicamente por Cristina (Miriam Day), la esposa de Pablo (Tomás Blanco), uno de los pacientes ingresados cuya curación parece improbable. Ella, sin embargo, se muestra fascinada por otro paciente, Sandro (Eduardo Fajardo), un famoso violinista que sólo necesita un periodo de descanso antes de volver a los conciertos. Las conversaciones entre doctor y paciente confirman a Santiago que Sandro es un cínico megalómano

---

<sup>750</sup> DE ORDUÑA, Juan, «Autocrítica de *Tempestad en el alma*», en *Triunfo*, Madrid, 26 de enero de 1949, nº 154.

acostumbrado a obtener lo que desea, o a romperlo si no es así, como hace con una figurilla griega que el millonario Lassár (Manuel Arbó) no ha querido venderle, por lo que teme que destroce el matrimonio de Cristina y Pablo.

El idilio entre Cristina y Sandro se confirma cuando Santiago los ve besarse en la playa. Ella duda en abandonar a su marido pero Sandro le convence para que coja un avión con él. Cuando se entera de que Cristina ha recogido sus cosas para irse, Santiago coge una pistola, se mete en el coche, y en medio de una tormenta corta el camino a los adúlteros y mata de un disparo a Sandro.

De vuelta al presente y concluidos los *flashbacks*, Sandro termina de escribir su confesión pero no se decide a suicidarse. Se dirige a la playa mientras la conciencia le acusa de asesinato. Cerca de un precipicio se encuentra con un viejo, desaliñado pero atractivo y bondadoso, que evita que se tire al mar pero también le sermonea sobre la exclusiva potestad de Dios para quitar la vida. Le explica que si todos se toman la justicia por su mano Pablo también podría haberle matado a él por desear a su mujer. Como quiere demostrarle que si hubiera tenido el poder de seducción musical de Sandro hubiera hecho lo mismo que su rival, le introduce en el mágico ambiente de las cuevas del Drach para que Santiago tome el lugar de Sandro como violinista en el último y onírico *flashback* de la película. Es un giro fantástico que recuerda los introducidos por el ángel de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) o la vidente de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) -películas que se habían visto pocos años antes en los cines-, pero que en este caso toma un cariz solemne, sin atisbo de comicidad.

Con su rol de violinista Santiago decide descansar en el sanatorio del doctor Enrique Herrera (con el rostro de Sandro), que no da mucha importancia a la extraña impresión que Santiago tiene de estar rodeado de caras conocidas. La mujer del doctor, Elena (con la cara de Cristina), toca el piano y queda

fascinada por su música. Cuando tocan juntos se inicia el idilio, Enrique se da cuenta de lo que sucede y pone a su mujer en la tesitura de elegir entre los dos hombres. Como ella opta por su marido, Santiago saca una pistola y mata a Enrique. En ese momento aparece el viejo sobreimpresionado en la imagen y sermonea a Santiago porque ha hecho lo mismo aunque esta vez tenía el poder del arte en sus manos. Al volver a la realidad, Santiago llora y la inspiración de Dios le lleva a un confesionario de la catedral de Mallorca donde es absuelto por un sacerdote.

El confuso guión no permite comprender bien las filosóficas e incoherentes argumentaciones de los personajes pero parece que todo se reducía a condenar el crimen y la envidia que lo generó, para luego dar una solución católica al conflicto moral. Los tintes psicológicos quedaban, por tanto, como una mera excusa argumental para deslizar otro discurso redentor que convenció a la censura sobre el papel, aunque tampoco lo tuviera muy claro como expresó el vocal Francisco Narbona: «Hay, desde luego, una gran diferencia entre la primera y la segunda parte del guión. Quizá la segunda resulte demasiado profusa y ciertamente en algunos instantes, confusa»<sup>751</sup>.

Después de rodarse en ocho semanas entre octubre y noviembre de 1948 con un presupuesto de 2.526.216 pesetas, la película fue recibida por la censura con diversa opinión por parte de los vocales, con calificativos como «tempestad, movida en un vaso de agua» y «original en su argumento, desigual en su realización»<sup>752</sup>. También obtuvo el beneplácito del vocal eclesiástico sobre el tratamiento del adulterio, aunque solicitó el

---

<sup>751</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04705.

<sup>752</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03358.

corte del beso en la playa. La clasificación final, en consecuencia, fue la intermedia 1ª B que le dio derecho a tres permisos de doblaje a la productora.

Como ya le había sucedido anteriormente al dirigir películas para empresas débiles, la exhibición del film se retrasó considerablemente y sólo pudo verse en Madrid el 31 de mayo de 1950, después de haber estrenado sus dos películas posteriores, *Vendaval* y *Pequeñeces*. El prestigio que en ese momento ostentaba entre la crítica gracias a sus films de ambiente histórico no se vio mermado por una película incomprensible en muchos aspectos, pero que pasó pronto al olvido tras proyectarse 10 días en el cine Rex y disfrutar de escasas reposiciones en los cines de sesión continua.

Aunque Orduña tenía fieles seguidores en la crítica que alabaron su cinta, como José de Juanes en *Informaciones*<sup>753</sup>, fueron mayoritarios los comentarios desfavorables, centrados en la acumulación confusa de elementos dramáticos<sup>754</sup>, lo forzado, pretencioso y retórico que era todo<sup>755</sup>, la inconsistencia e inverosimilitud de las escenas<sup>756</sup>, o, como se decía en *Marca*: «una forma cinematográfica muy poco ágil, una interpretación deficiente, falta de continuidad en el guión y ausencia de calidades humanas en los personajes»<sup>757</sup>. La descripción de José de la Cueva es la más ilustrativa de todas:

«Película filosófico-fantástico-religiosa es esta, en que se pretende mostrarnos lo que ocurrió y lo que pudo suceder si las circunstancias hubiesen sido las contrarias de las que rigen el primer caso. (...) Como la acción no parece suficiente para demostrar

---

<sup>753</sup> *Informaciones*, Madrid, 1 de junio de 1950.

<sup>754</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 23 de diciembre de 1949, nº 76.

<sup>755</sup> *ABC*, Madrid, 1 de junio de 1950.

<sup>756</sup> *Madrid*, Madrid, 3 de junio de 1950.

<sup>757</sup> *Marca*, Madrid, 1 de junio de 1950.

la tesis que se han propuesto desarrollar los autores, se recurre a la palabra en medida excesiva, y la película resulta discursiva y bastante polémica. Ya hace el director, con hábil movilidad de la cámara y con acertadas salidas al paisaje, todo lo que puede para sujetar la atención en la pantalla; pero puede más que él la densidad del diálogo, que quiere ir por encima de la acción, y que perjudica a la labor del director»<sup>758</sup>.

Imposibilitados de valorar por nosotros mismos la película, sólo nos queda constatar que Orduña no volvió a narrar una historia en ambientes modernos hasta que realizó *Bochorno* en 1963, quince años después.

### 7.5.3. *Vendaval* (1949)

El retorno de Orduña a los ambientes históricos se produjo con un film totalmente ignorado por la moderna historiografía debido a la escasa difusión que ha tenido desde su reposición en 1960. Sin embargo, es la pieza que faltaría para completar esta etapa y que sirve de nexo de unión con los melodramas folklóricos anteriores a *Locura de amor*.

En su origen era un proyecto de Peninsular Films para que lo dirigiera Mariano Pombo con el protagonismo de Paquita Rico. El permiso de rodaje se solicitó el 1 de agosto de 1947 con un presupuesto de 2.200.000 pesetas, pero el guión original de Antonio Mas Guindal incomodó a la censura por la destacada presencia del «populacho» en las escenas revolucionarias. Como estaba ambientado en la época de Isabel

---

<sup>758</sup> *Informaciones*, Madrid, 6 de junio de 1950.

II y la revolución de 1868 resultaba poco adecuado políticamente. La censura pidió para aprobarlo que se incidiera más en la trama amorosa y que los hechos políticos apenas se tocaran. Cuando el 17 de diciembre Peninsular Films transfirió el permiso de rodaje a Producciones Orduña Films, Juan de Orduña estaba en pleno rodaje de *Locura de amor* y esperaba realizar la película con el protagonismo de Imperio Argentina<sup>759</sup>, pero pasaría casi un año hasta que presentara la nueva versión del guión que había hecho Mas Guindal para ajustarse a las peticiones de la censura. Esta vez pareció limpio políticamente y sólo preocupó al censor eclesiástico Mauricio de Begoña que la relaciones entre la pareja protagonista fueran «las sanas relaciones de quienes se esperan para el matrimonio»<sup>760</sup>. Por tanto, el rodaje fue autorizado el 24 de noviembre de 1948, aunque no comenzó hasta el 19 de febrero de 1949, cuando Imperio Argentina ya había sido sustituida por Juanita Reina. Terminó el 14 de abril y tuvo un coste final reconocido de 3.904.612 pesetas. Aunque Orduña apenas sobrepasó el coste previsto, lo cierto es que representaba el doble que sus últimas producciones (*Un drama nuevo* y *La Lola se va a los puertos*), lo que quizá motivó que debiera transferir todos los derechos de la película a Columbia Films antes de estrenarlo<sup>761</sup>. Al igual que le sucedería en el futuro con *El último cuplé* (1957), el

---

<sup>759</sup> Hizo pruebas que no le convencieron a la originalmente prevista Paquita Rico y a Carmen Sevilla (PINEDA NOVO, Daniel, *Las folklóricas y el cine*, Huelva, Festival Iberoamericano de Cine / Productora Andaluza de Programas, 1991, pág. 172). Respecto a Carmen Sevilla véase también MOIX, Terenci, *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993, pág. 160.

<sup>760</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura de guiones cinematográficos, caja 36/04565.

<sup>761</sup> Sin embargo, Orduña todavía tenía pendiente en septiembre de 1951 devolver 600.000 pesetas del crédito sindical concedido a la película (1.300.000 ptas.), cantidad reclamada judicialmente junto a otras muchas pequeñas productoras («Consecuencia: crisis en el cine español», en *Imágenes*, Barcelona, septiembre de 1951, n° 2).

entusiasmo de Orduña le llevó a iniciar una empresa arriesgada financieramente para luego tener que buscar soluciones de emergencia. En este caso la película no supuso un éxito extraordinario que le llevara a arrepentirse de haberla vendido, pero es de suponer que Columbia Films hizo un buen negocio con la venta de los cuatro permisos de doblaje obtenidos por la concesión de la categoría 1ª A.

En cuanto al aspecto artístico, *Vendaval* suponía el tercer y último encuentro entre Orduña y Juanita Reina, donde el realizador le otorgó un papel más terrenal. Ya no es una musa (*Serenata española*) o una alegoría del cante flamenco (*La Lola se va a los puertos*), sino una mujer enamorada a la que unos complicados acontecimientos históricos dificultan su unión con el hombre amado. Estamos, por tanto, ante un melodrama amoroso ambientado en una época convulsa de la Historia de España, entre 1866 y 1868, que no se ajustaba al patrón franquista de exaltación de la grandeza histórica de España. Como había sucedido en *Locura de amor*, Orduña no se guió por una clara intención ideológica en la elección del tema histórico, sino que optó por un marco histórico que potenciara los conflictos sentimentales propios del melodrama. La novedad en esta ocasión consistía en el aderezo suplementario de las coplas cantadas por Juanita Reina, aunque tuvieron menor presencia de lo esperado –sólo canta cuatro– debido a que la estrella cedía parte del protagonismo a otro personaje femenino, objeto central de las intrigas políticas: la propia reina Isabel II.

La vida sentimental de la reina sirve de excusa para entrelazar, como en *Locura de amor*, la trama política con la trama sentimental, diferenciadas claramente a través de los dos personajes femeninos protagonistas: Isabel II (Miriam Day) y la cantaora Soledad Montero (Juanita Reina). Ambas son aliadas en su lucha por proteger a la monarquía, y por ende a la nación, frente a unos conspiradores dispuestos a aprovechar para su causa cualquier escándalo relativo a la vida privada de la reina.



Como es bien sabido, tenía fama de ninfómana entre las malas lenguas, debido a la insatisfacción marital que padecía por haber sido obligada a contraer matrimonio con su afeminado primo Francisco de Asís. Este hecho es soslayado de modo tajante en la película, por lo que Francisco de Asís no aparece por ninguna parte y, por tanto, la reina es presentada como una mujer independiente y libre, preocupada solamente por el bien de la monarquía y de España. De este modo, las cartas amorosas que pretende recuperar al inicio de la película, y que son el *mcguffin* para iniciar el conflicto político-melodramático, no suponen una confesión de adulterio, sino una mera aventura amorosa del pasado que, ante la ambigüedad sobre su grado de consumación, no atacaba tan directamente a la moral católica.

Las susodichas cartas están en posesión de su antiguo amante, el coronel Antonio Puig Moltó (Eduardo Fajardo), de cuya fidelidad a la monarquía parece dudar la reina<sup>762</sup>. La cita secreta en el palacio de la calle Sacramento donde ella se las pide y él promete devolverlas, es donde su agradecida –porque la reina indultó a su padre– servidora Soledad Montero y el capitán Mario Mir (Virgilio Teixeira) se ven involucrados en el vendaval de la Historia. Ambos se hacen pasar por Isabel y Puig Moltó para evitar que un grupo de conspiradores liderado por Don Juan Fernández (Jesús Tordesillas) sorprendan en su cita secreta a la reina y estalle el escándalo.

Pasado el peligro, Mario acude a ver cantar a Soledad al Café de la Perla donde se reúnen los conspiradores, ya que el hermano de ella, Pedro (José Bódalo), forma parte del grupo revolucionario además de tocar la guitarra. Allí se cruza con un Puig Moltó también interesado por Soledad, pero que sólo finge

---

<sup>762</sup> Es un personaje basado en Enrique Puigmoltó y Mayans, teniente de artillería, que, aunque no se ha comprobado fehacientemente por los historiadores, se piensa que pudo ser el verdadero padre de Alfonso XII.

con ella un romance para ocultar los motivos políticos de sus encuentros con la reina.

La casualidad hace que un encuentro amoroso entre Soledad y Mario se produzca en la misma venta donde planean su revolución los conspiradores, por cuyas conversaciones nos enteramos que quieren lograr el apoyo de Puig Moltó para que el cuerpo de ingenieros al que pertenece se una a la revolución. Cuando Pedro nota que la policía tiene rodeada la venta pide ayuda a Soledad, y esta, con el apoyo de Mario, les ayuda a fingir que sólo estaban en una fiesta. Él lo hace por ayudarla a ella y a su hermano, pero, pasado el peligro, se proclama fiel a la reina aunque haya protegido a los que conspiran contra ella, en lo que parece una contradicción de difícil justificación para el espectador.

Puig Moltó no se deja convencer por Don Juan, por lo que este decide robarle las cartas. Una vez en su poder se siente tranquilo porque son su garantía de salvación si la revolución fracasa. Sin embargo, Puig Moltó y Soledad le secuestran y llevan al palacio de la calle Sacramento. La reina logra que las devuelva a cambio de la libertad, si bien él asegura tener copias fotográficas en el extranjero. A través de una ventana Mario ve juntos a Puig Moltó y Soledad. Como ella, para guardar el secreto de lo que sucede –lo cual es absurdo por la implicación que Mario ha demostrado en defensa de la monarquía–, no le deja entrar, él se va convencido de que Puig Moltó es su amante de verdad.

El 22 de junio de 1866 comienza el movimiento revolucionario en el Cuartel de San Gil, presentado como producto de las maquinaciones de elementos civiles –se dice que la revolución se ha disfrazado de uniforme– pues la película evita implicar a parte del ejército como sucedió en la realidad. En la lucha Pedro muere en brazos de Soledad, Mario intenta consolarla sin éxito y Don Juan logra huir. Estos hechos sólo han sido el comienzo de un vendaval. Un *collage* de

imágenes de cañonazos, olas del mar rompiendo, y las fechas sobreimpresionadas de 1867 y 1868, mientras Orduña toma la palabra, sirve de elipsis para situarnos en los últimos momentos del reinado. La locución del director sorprende porque no es la propia del narrador, sino la de un supuesto revolucionario al que Orduña presta su voz emocionada:

«¡Compañeros, la victoria de Isabel en el cuartel de San Gil ha sido su derrota de reina! ¡Amigos, hombres que tenéis fe en los destinos de la patria, la revolución está en marcha! ¡Necesito el concurso de todos! ¡El régimen debe ser destruido! ¡Nada podrá detener nuestro avance! ¡Compañeros, viva la soberanía nacional!».



FIG. 61



FIG. 62

En una escena de gran densidad retórico-poética y cargada de sugerentes lecturas, Isabel II, que se siente sola por la muerte de O'Donnell y Narváez, y la traición de Serrano, prefiere abdicar para evitar más derramamiento de sangre. Esta piadosa excusa, unida a las alusiones que Mario hace de la manipulación del pueblo por la propaganda política, remite claramente a la abdicación de Alfonso XIII que facilitó la llegada de la II República en 1931. No sólo eso, sino que la escena contiene una explícita condena de ese modo de proceder cuando el intendente de la reina dice que «los reyes de España

sólo pueden abdicar por cansancio del poder, como Carlos V, nunca ante la insurrección». Sin embargo, la propia Isabel II, la más derrotista de los personajes, sólo ante Mario, se defiende así: «¿Dónde está también el deber de los reyes? Si nos vamos, es cobardía abandonar a los que pusieron su fe y su vida en nosotros; si nos quedamos es provocar la lucha. Difícil oficio el de rey». Lo dice dando la espalda a la cámara como si Orduña quisiera simbolizar su salida de la historia (FIG. 61), pero a continuación hace otro gesto, al descender una cortina y mostrar a su hijo rezando (FIG. 62), que simbolizaría la esperanza puesta en Alfonso XII. Una escena con tan alto contenido político acaba, sin embargo, con una exclamación melodramática, «casi nunca una reina puede también ser mujer», que sorprende por lo que supone de confesión de sus anhelos de mujer por encima de sus deberes, y por hacerlo ante el galán de la película, mientras que su marido no aparece por ningún lado. Da la impresión de que los guionistas hubieran preferido hacer una película amorosa con la reina como protagonista si la moral imperante y la corrección política no lo hubiesen impedido.

Zanjada de este modo la trama política, la película vuelve al terreno sentimental protagonizado por Soledad y Mario cuando, por encargo de la Reina, el galán vuelve al palacio de la calle Sacramento para recoger unas joyas que traerá el Conde del Pilar (Rafael Bardem) para que ella pueda sufragar los gastos de su exilio. Inevitablemente, el palacio le trae a Mario recuerdos de Soledad, pero Concha (Lina Yegros) le aclara lo que sucedió realmente la noche en que se separaron. Lo hace ahora que la causa de la reina está perdida y porque Soledad también va a venir al palacio esa noche. Mientras, dispuesta a quedarse sola para siempre, Soledad rechaza las proposiciones de Don Juan. En tanto que el pueblo muestra su alegría en las calles, Soledad llega al palacio y se reconcilia con Mario. La multitud liderada por Don Juan penetra en el edificio

mientras Concha y el Conde del Pilar salen con las joyas por un pasadizo secreto. Soledad y Mario se quedan para impedir que descubran el pasadizo. En la refriega ella recibe un disparo y se inicia un incendio, pero Mario logra huir con ella por el pasadizo.

En el epílogo Isabel se encamina con su hijo al exilio en tren. Con ellos van Soledad y Mario, que regalan al niño un cajita musical con el himno de España. En un toque poético final, la reina llora e impide que cierren la ventanilla para poder sentir el último viento de España.

Orduña contó con el mismo director de fotografía (José F. Aguayo) y el mismo decorador (Sigfrido Burmann) que en *Locura de amor*, pero sin una actriz carismática como Aurora Bautista, sin un guión bien estructurado como el de Carlos Blanco y, en definitiva, sin los amplios medios de Cifesa, *Vendaval* sólo fue un pálido reflejo de aquella. Las incoherencias del guión, también presentes en *Locura de amor*, no quedaron disimuladas a causa de una puesta en escena convencional, sin la magnificencia teatral de su predecesora, ni por una interpretación actoral que tenía menor convicción que en la película sobre Juana la Loca. Apenas se puede destacar algún plano significativo y las metáforas atmosféricas tan frecuentes en Orduña, y que alcanzan al propio título del film, resultan poco imaginativas.

La película era muy esperada por ser la siguiente que Orduña estrenaba después de *Locura de amor*, y por estar protagonizada por Juanita Reina, pero la crítica se sintió decepcionada. Aunque la mayoría se mostró benévola, se percibe en los elogios que no había causado ningún entusiasmo. Gómez Tello fue el más claro al valorar positivamente que Orduña no quisiera repetir la fórmula de *Locura de amor*, y al considerar que había culminado el camino emprendido con

*Serenata española* y *La Lola se va a los puertos*<sup>763</sup>. Sin embargo, más elocuentes eran las opiniones que hablaban de un guión confuso<sup>764</sup>, de diálogos interminables<sup>765</sup>, o de un film acartonado, convencional y pueril como una novela rosa<sup>766</sup>.

Sólo estuvo 16 días en el cine Pompeya, que se inauguró con este estreno, pero con 16 copias tiradas la explotación no debió de ser mala. El 28 de noviembre se reestrenaba en sesión continua en los cines Bellas Artes, Bilbao y Vergara, una semana en cada uno. El segundo reestreno en cuatro cines (Chamberí, Infantas, Paz y Postas) el 19 de diciembre, también duró otra semana. Su presencia en las pantallas fue constante durante un año en diversas salas y su buen funcionamiento nos lo confirma el hecho de que Columbia Films decidiera hacer 13 copias más entre 1960 y 1961 para su reposición, que se produjo en Madrid en noviembre de 1960.

Acabado el rodaje de *Vendaval*, Orduña pretendía ayudar a su guionista Mas Guindal a debutar como director. En la solicitud que Aries Films presentó el 4 de marzo de 1949 para obtener el permiso de rodaje para *El mañana no existe*, Orduña figuró como supervisor de Mas Guindal, que la iba a dirigir en base a su propio guión. Se trataba de otro melodrama de gran complejidad debido a la profusión de personajes, y que pretendía ser la plasmación de un proverbio del *Libro del Eclesiastés*: «El que observa el viento no siembra; y el que mira a las nubes no siega». Su intención moralizadora no fue comprendida por la censura y el proyecto fue prohibido en base a estos argumentos de José Luis García Velasco:

---

<sup>763</sup> *Primer Plano*, Madrid, 6 de noviembre de 1949, n° 473.

<sup>764</sup> *ABC*, Madrid, 30 de octubre de 1949.

<sup>765</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1949.

<sup>766</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 17 de febrero de 1950, n° 80.

«El guión no consigue la intención educativa que pretende. Para plantear una tesis tan amplia se ha escogido un camino moralmente intolerable. La exposición del argumento es censurable, no por la crudeza, sino por el mal gusto evidente del tema. La consecuencia moral última fracasa porque el autor no sigue la línea recta que exige toda obra de tesis. Parece como si los personajes inmorales se le fueran de la mano y se defendieran con vida propia. En efecto, llega a no distinguirse lo que para el autor es una actitud moral o inmoral. No existe un solo personaje que de la réplica sin tambaleos a los que con toda evidencia pudiera considerarse una inmoralidad»<sup>767</sup>.

También tenía previsto hacer dos películas más con Juanita Reina, una de ellas titulada *El cortijo de la Irene*, y otra sobre la vida de un torero que esperaba fuera protagonizada por Tyrone Power, pero de la que no quería revelar más porque estaba escarmentado de que le robaran las ideas:

«Es lamentable, y no te exagero si te digo que estoy harto de coincidencias en las que me toca perder, pues siendo más las ideas y las iniciativas – cinematográficas, naturalmente–, luego resulta que no falta quien aparezca como padre legítimo de las criaturas; quiero decir de las ideas e iniciativas absolutamente más, y lanzadas a los cuatro vientos de la publicidad con algo que no tengo

---

<sup>767</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04710.

inconveniente en calificar de ligereza o candidez contraproducente»<sup>768</sup>.

Se refería en concreto a sus proyecto sobre Gustavo Adolfo Bécquer que ya dijimos había sido realizado por Manuel Mur Oti, el de *La Caramba* que había sido desplazado por otra versión de Arturo Ruiz Castillo, y el de *Santa Teresa de Jesús* que estaba pensado para Aurora Bautista y que tras pasar por otras manos volvería a las suyas doce años después, como explicaremos en su momento.

Por si no fueran pocos estos proyectos, Orduña también estuvo implicado en una extraña iniciativa fílmico-teatral cuyos promotores le debieron de escoger por los logros obtenidos en sus adaptaciones teatrales, y que hubiera significado el proceso inverso a su compañía Cinema-Teatro. La noticia aparecida en *Cámara* lo resume perfectamente:

«En uno de estos días empezará el rodaje de una película realizada con un particular punto de vista y con un excelente fin. Se trata de la realización de obras teatrales tal y como se representan en la escena, con objeto de que puedan llegar a todas partes, incluso adonde las compañías de teatro no actuarán jamás. La primera que se realizará, según esta idea, será *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray. La dirigirá Juan de Orduña, y el reparto estará integrado por Josita Hernán, Tony Leblanc, Carlota Bilbao, Mary Carrillo, Nati Mistral, Manolo Morán, María Bru, Julia Pachelo y Ana de Leiva. La entidad productora se llama Teatro Film y los beneficios que se obtengan con estas producciones

---

<sup>768</sup> DEL SARTO, Juan, «Juan de Orduña va a dirigir a Tyrone Power», en *Radiocinema*, Madrid, junio de 1949, nº 159.



se destinarán a la fundación de la Casa del Teatro, benemérita obra que asegurará a los artistas su porvenir. Se calculan veinte días para el rodaje de esta película, ya que Orduña tiene que empezar *Pequeñeces*»<sup>769</sup>.

Pilar Millán Astray, en su condición de Presidenta de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena Patrona de los Artistas Españoles, solicitó autorización para su proyecto a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 26 de marzo de 1949. En la memoria escrita con Ángel Pérez Palacios explicaba que su propósito era difundir las glorias de la escena nacional en los pueblos a donde no llegaban las grandes compañías, carecían de teatro, o simplemente resultaba demasiado caro para la población. El cine, más accesible por la cantidad de salas existentes y el menor precio de las localidades, serviría para dar a conocer unas obras que, además, vendrían acompañadas de una introducción educativa de siete u ocho minutos, y servirían para constituir una filmoteca teatral para la posteridad. Con los fondos que se obtuvieran se pretendía construir una Residencia y Sanatorio para artistas ancianos y los huérfanos de los mismos, por lo que solicitaba a la Administración que se le concediera la exclusiva de las obras que filmaran, cosa que no se podía hacer, lógicamente, porque el Estado no era el titular de los derechos de propiedad intelectual. La primera obra hubiera sido *La tonta del bote*, para la que Teatro Film solicitó permiso de rodaje el 30 de abril de 1949 con un presupuesto de un millón de pesetas y la participación de Josita Hernán –que repetiría el papel que había interpretado en 1939–, Jorge Mistral, Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Rafaela Rodríguez, Julia Lajos, Luisita Estesos, Juan

---

<sup>769</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de mayo de 1949.

Espantaleon y Manolo Morán. El permiso fue concedido aunque se pidió que algunas frases de mal gusto se suprimieran porque «si en el teatro son tolerables, en el cine, por sus especiales características, resultan inconvenientes», es decir, por su mayor difusión en el cine resultaban más peligrosas. El escaso entusiasmo de la Administración y lo disparatado de la propuesta debió de ser la causa de su abandono.

#### 7.5.4. *Pequeñeces* (1950)

Después de dos películas menores en cuanto a repercusión y logros artísticos, Orduña volvió a Cifesa para continuar el camino iniciado en *Locura de amor*. Como es lógico, Vicente Casanova confiaba en que Orduña le proporcionara nuevos éxitos si seguían parámetros similares: episodios de la historia de España como marco del melodrama, protagonismo de fuertes personajes femeninos, decorados fastuosos, y presupuestos cada vez más elevados. Este esquema se repetiría en las tres siguientes películas de Orduña con Cifesa y darían la mayor fama de su historia a la empresa y al realizador, aunque el decreciente éxito comercial de cada una de ellas también significará paradójicamente la ruina de la productora y cierto descrédito para Orduña. Pero antes de tratar ese declive hablemos de *Pequeñeces*, que hoy en día brilla como el más logrado film de este período<sup>770</sup>, y cuya elección argumental esta vez fue del propio Juan de Orduña tras haber pasado por las manos de Rafael Gil en 1944 con María Fernanda Ladrón de Guevara como protagonista frustrada<sup>771</sup>.

---

<sup>770</sup> De «obra maestra incuestionable y melodrama ejemplar» ha llegado a ser calificada (TÉLLEZ, José Luis, «Pequeñeces», en PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Op. cit.*, pág. 263.

Basada en la popular novela del padre jesuita Luis Coloma, *Pequeñeces* significó el reencuentro del director con el autor que le había proporcionado el argumento de su primer éxito cinematográfico, el *Boy* que dirigió Perojo en 1925. Veinticuatro años después Orduña eligió la obra de Coloma que mayor éxito de lectores había obtenido, debido más al escándalo que provocó que a sus valores literarios. Publicado por entregas entre enero de 1890 y marzo de 1891 en *El Mensajero del Corazón de Jesús*, y poco después en libro, la controversia que produjo se debió al retrato mordaz que se hacía de los ambientes aristocráticos que Coloma había conocido bien antes de ingresar en la Compañía de Jesús. Coloma recriminaba en su obra que la nobleza incumpliera su responsabilidad social y pusiera en evidencia la degeneración de sus costumbres. Para Coloma el lema «nobleza obliga» significaba que estaban obligados a «servir de ejemplo en los pensamientos, en las palabras, en las acciones y en las costumbres; de sostener la dignidad de las glorias que representa; (...) de sentir algo más que voluptuosidades; de querer algo más que placeres; de saber defender un trono cuando se hunde, como en España en el sesenta y ocho; de saber morir como un rey cuando le degüellan, como en Francia en el noventa y tres»<sup>772</sup>. Sin embargo, pese a criticarla duramente, en ningún momento cuestionaba los privilegios históricos de la nobleza, sólo se limitaba a denunciar su degradación en busca de un objetivo moral: «La novela es mi púlpito, y en ella tengo la obligación de predicar la moral del Evangelio, no la de los periódicos de modas»<sup>773</sup>. Es decir,

---

<sup>771</sup> GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Cine y teatro. Diferencia y afinidades que nos expone María Fernanda Ladrón de Guevara», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de abril de 1944, nº 182.

<sup>772</sup> COLOMA, Luis, *Pequeñeces*, Vol. II, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1946, pág. 185-186.

exponía los vicios para exaltar las virtudes, y a través de la redención de la pecadora protagonista señalar el camino correcto.

Aunque los hechos que narra la novela transcurren durante el reinado de Amadeo de Saboya y la primera república, es decir, varias décadas antes de su publicación, los lectores especularon sobre la verdadera identidad de los personaje retratados, intentando reconocer a figuras públicas en los mal parados personajes. Este juego de desenmascaramiento llegaría a eclipsar cualquier otra consideración estética o moral sobre la obra y, aunque Luis Coloma negó las acusaciones, el asunto preocupó sobremanera a los Jesuitas al ver que se acusaba a la Compañía de inmiscuirse en asuntos políticos con la intencionalidad de vengarse de una aristocracia que había impedido la instauración de la monarquía carlista<sup>774</sup>.

Cuando en 1948 se habló de llevar al cine la novela, los padres de la Compañía de Jesús no habían olvidado el asunto y se preocuparon de controlar desde el inicio el proyecto. Ahora difícilmente podían causar escándalo los vicios de la nobleza de hacía sesenta años, además de haber perdido influencia en el improbable caso de que se molestaran<sup>775</sup>. Sin embargo, la Compañía de Jesús vigilaría la correcta adaptación de la obra para preservar que el nombre de la Orden quedara en buen lugar. Por ese motivo, el guión de Vicente Escrivá, Ángel A. Jordán y Vicente Coello que estaba listo en mayo de 1949 tuvo que superar más escollos censores de los habituales. Primero en la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, donde los vocales temieron que la exposición del adulterio resultara una

---

<sup>773</sup> Carta del 30 de marzo de 1891 de Luis Coloma al crítico Luis Alfonso (COLOMA, Luis, *Relieves y críticas*, Bilbao, Editorial Razón y Fe, 1942, pág. 31).

<sup>774</sup> DE HORNEDO, Rafael María, «El escándalo de *Pequeñeces* en el centenario del P. Luis Coloma (1851-1951)», en *Razón y fe*, diciembre de 1951, n° 646.

<sup>775</sup> Alguna voz de protesta hubo de todos modos según indica José Luis Tellez (PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Op. cit*, pág. 263.

exaltación del mismo, pero al delegar la decisión en el censor eclesiástico, Mauricio de Begoña, este no puso grandes inconvenientes. Después, tras obtener el permiso de rodaje el 15 de julio de 1949, el propio Orduña acudió ante los Padres Jesuitas para leerles el guión con el objeto de obtener su aprobación. No era solamente un gesto de cortesía de dos antiguos alumnos de los jesuitas –Orduña y Vicente Casanova– hacia una Orden que tenía especial interés en velar por el buen nombre de su Casa, sino que era una obligación exigida en el contrato entre Cifesa y la Editorial El Mensajero del Corazón de Jesús, propietaria de los derechos de la novela. Ambas instancias censoras, pues, aprobaron el guión, no sin recomendar algunos cambios de poca importancia que apenas se tuvieron en cuenta, y que señalaremos al analizar la película<sup>776</sup>.

Construidos los lujosos decorados durante julio y agosto en los estudios Sevilla Films, el rodaje se inició el 5 de septiembre, supervisado por el padre jesuita Peiró, con exteriores en Madrid y Alicante. El elevado presupuesto cercano a los cinco millones de pesetas sería superado con creces hasta cerca de siete, posiblemente debido a los excesivos dispendios de la empresa hasta en los menores detalles<sup>777</sup>. Finalizado el rodaje en diciembre, el film estuvo listo en febrero

---

<sup>776</sup> Los cambios se enumeraban en la carta del 23 de julio de 1949 dirigida por Cipriano Arana, en representación de la editorial El Mensajero del Corazón de Jesús, a Cifesa Producción, donde manifestaba de este modo su preocupación: «Cualquier nota, no digo escandalosa, sino sencillamente deseducativa (sic) en la película vendría a caer sobre la Compañía de Jesús con gravísimas consecuencias». (incluida en FANÉS, Félix, *Op. cit.* (1989), pág. 317-318).

<sup>777</sup> La publicidad remarcaba que por primera vez los trajes del galán los haría un sastre, y que Aurora Bautista vestiría 19 trajes del conocido modisto valenciano Pedro Rodríguez, y que, sumados a otros 2.000 trajes el vestuario costaría en total 250.000 pesetas (*Primer Plano*, Madrid, 14 de agosto de 1950, nº 461). Para completar el aparato publicitario sobre el vestuario, cinco trajes de Aurora Bautista fueron sorteados entre los lectores de *Primer Plano* (Madrid, 26 de febrero de 1950, nº 489).

de 1950, fue aprobado en seguida por la Compañía de Jesús y se le concedió el Interés Nacional el 8 de marzo, sólo con un voto en contra.

Se abría la película con la misma advertencia que Luis Coloma hacía a sus lectores:

«Si eres conocedor de las miserias humanas y amante de la verdad, éntrate sin miedo por las páginas de este libro, que no encontraras en ellas nada que te sea desconocido o que se te haga molesto. Mas si la desnudez de la verdad te escandaliza o hiere tu amor propio y tu pureza, detente entonces y no pases adelante».

Lo que en la novela quedaba como una advertencia dirigida a un público timorato al que Coloma temía herir en su sensibilidad, en la película sirve para despertar la curiosidad del espectador moderno, ávido de experiencias morbosas aunque vengan recubiertas por la moralina cristiana. En ese sentido, aunque la cinta recibió la plena aprobación censora puede ser considerada atrevida en el contexto fílmico de la época.

Paquito Lujan (Carlos Larrañaga) recibe, en el cierre de curso del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, el premio que le acredita como mejor alumno<sup>778</sup>. Sin embargo, su madre, la condesa de Albornoz (Aurora Bautista) no está allí para verlo como las madres de los demás niños. Cuando llega a casa tampoco su padre, Fernando Villamelón (Juan Vázquez), le presta la menor atención, por lo que acaba en la cama llorando

---

<sup>778</sup> Una de las recomendaciones de los jesuitas atendidas por Orduña fue la inclusión de la oración a la Virgen del Recuerdo por parte del alumno premiado, en un guiño nostálgico para los espectadores que hubieran sido alumnos de la Compañía, aunque se redujó a sólo a dos estrofas.

amargamente como víctima inocente de la despreocupación de sus padres, personajes destacados de la aristocracia madrileña.

Estamos en el reinado de Amadeo de Saboya, una de esas épocas oscuras de la Historia de España, según la ideología conservadora, porque el liberalismo político tuvo las riendas de los acontecimientos. A diferencia de *Agustina de Aragón* o *Alba de América*, que buscarán la aprobación y protección del Estado con temas indiscutiblemente gloriosos para España, en *Pequeñeces* prevalece el interés melodramático por los conflictos personales de los personajes, y se dejan a un lado las exaltaciones patrióticas. Estas se reservan para la religión, mostrada cómo única salida posible a la descomposición moral de aquella sociedad.

La aristocracia hace el vacío a los reyes, ya que su reinado es fruto de la Revolución de 1868 que destronó a la dinastía borbónica en la persona de Isabel II, y también por la vocación democrática del nuevo monarca<sup>779</sup>. Sin embargo se corre la voz de que Curra, la condesa de Albornoz, ha roto el veto y solicitado el cargo de Camarera Mayor de la reina. Ella lo desmiente ante sus amistades, pero es verdad que lo pidió a través de su marido, junto con un cargo de secretario del rey para su amante, Juan Velarde (Ricardo Acero). Cuando se entera de que el inútil de su marido lo hizo por escrito, y que por tanto existen pruebas de su deslealtad, decide emplear sus armas de mujer y recuperar la carta de manos del indignado ministro de la Gobernación (Juan Espantaléon), quemándola ante sus narices. Además, para despejar toda duda sobre su fidelidad a la reina Isabel II envía un anónimo a la policía para lograr que sea registrada su casa y, de ese modo, presentarse

---

<sup>779</sup> El gobierno provisional de Serrano y Prim abolió las órdenes religiosas, incluida la Compañía de Jesús a la que pertenecía Luis Coloma, lo que explica su animadversión hacia un monarca que mantuvo la medida, aparte de que fuera masón y adúltero.

como una mártir de la causa borbónica. Su objetivo se cumple pero en el registro se descubren cartas de su antiguo amante, Jacobo Téllez (Jorge Mistral), y son publicadas en un periódico. Curra obliga a Velarde a batirse por ella con el director del periódico tras aclararle que hace tres años que no ve a Jacobo. Es muy significativo que sea su amante, y no su marido, el que deba limpiar su nombre, como si esta relación fuera la legítima. En el duelo Velarde muere, pero Curra se recupera pronto de la impresión. Disfruta de la fiesta que la facción aristocrática, capitaneada por el marqués de Butrón (Ramón Martori), ha organizado en su desagravio. Como dice el cínico Diógenes (Fernando Fernández de Córdoba): «Un alma en el infierno y una madre desolada, total, pequeñeces, como diría Curra»<sup>780</sup>.

De este modo se nos ha presentado un personaje, Curra Albornoz, que no sólo es adúltera sin disimulo, sino que es causante de graves daños por su irresponsable frivolidad. Como el Brisco de *Misión blanca*, Curra representa el alma desviada moralmente que sólo la religión puede encauzar adecuadamente. Pero a diferencia de Brisco, su inmoralidad no está aislada sino que es aplaudida en sociedad, incluso su triunfo social depende de exhibir esa inmoralidad, eso sí, siempre con encanto y sin perder la compostura. La perfecta simbiosis entre el personaje y la estrella podía provocar que sus actos fueran vistos con simpatía por la audiencia, por lo que la censura ordenó que fueran suavizadas las escenas<sup>781</sup> aunque lo decisivo para contrarrestar ese pernicioso efecto sólo podía ser un adecuado desenlace que pusiera coto a tanta inmoralidad. En tanto llega ese final, la película parece ir por derroteros francamente escandalosos para esa moral. Poco después de la

---

<sup>780</sup> En este caso no se incluyó una alusión a la salvación del alma de Velarde como solicitaban piadosamente los jesuitas.

<sup>781</sup> También los jesuitas incidían en este tema al pedir que se tuviera «cuidado con el vestuario de las actrices, así como con los ademanes, posturas y gestos, para evitar inmodestia y procacidad».



fiesta de desagravio Amadeo renuncia a la corona y se proclama la república al grito de «¡Viva la libertad!». Para la aristocracia es poco menos que una revolución que les obliga a exiliarse en París. La película no hace juicios políticos profundos sino que simplifica los hechos y todo lo reduce a un pueblo soliviantado y a una aristocracia corrupta, «víctimas de la libertad» en las sarcásticas palabras de Diógenes<sup>782</sup>.

En París aparece Jacobo Téllez (Jorge Mistral), el antiguo amante de Curra y reconocido amadeísta, además de espía de una organización secreta que le ha confiado unos documentos necesarios para que Amadeo descubra a los líderes de la facción aristocrática, entre ellos a Butrón<sup>783</sup>. Ante la nueva situación política, Jacobo abre los documentos y descubre que él mismo iba a ser eliminado una vez cumpliera su misión. Aconsejado por su tío Frasquito (Félix Fernández)<sup>784</sup>, decide reanudar su relación con Curra como «secretario» de su marido, para lograr así una posición política más cómoda.

Año y medio después Curra y Jacobo exhiben su adulterio a ojos de todo el mundo en París. Él también está casado con Elvira (Lina Yegros), marquesa de Sabadell y prima de Curra, pero hace años que no la ve porque permaneció en

---

<sup>782</sup> Este personaje clave en la novela desaparece del film poco después, quedando sin satisfacer la única petición importante de los jesuitas: mostrar el arrepentimiento de sus pecados ante su inminente muerte, según se contaba en la novela como otro ejemplo de conversión como la de Curra.

<sup>783</sup> Aunque no se diga es evidente que se trata de un grupo masónico, uno de los fantasmas del padre Coloma, y organización que tuvo un gran impulso en España desde la revolución de 1868 y a la que pertenecía el propio Amadeo de Saboya. Después de la Guerra Civil fue perseguida, decretándose en 1940 la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, vigente hasta 1964.

<sup>784</sup> En el guión conservado en la Filmoteca Española todas las frases de este personaje son atribuidas a Diógenes. ¿Se quería constatar ante la censura que el afeminado Frasquito no iba a salir en pantalla para evitar la plasmación de su homosexualidad, ya que sólo la interpretación, no los diálogos, podían reflejar esa condición? Sea como fuere, Félix Fernández lo interpretó de un modo bastante recatado.

España mientras él era embajador. Los acontecimientos vuelven a dar un vuelco cuando el General Pavía acaba con la primera república y la aristocracia decide volver a Madrid para recuperar sus privilegiados puestos en la Restauración. Jacobo aprovecha la situación para chantajear a Butrón, previsible ministro en el nuevo gobierno, con los documentos comprometedores que aún guarda. Así obtiene dinero para continuar su dispendiosa vida.

En Madrid, Elvira se entera del regreso de Jacobo. Siempre ha disimulado ante su hijo –otra inocente víctima de la inmoralidad–, diciéndole que su padre está ocupado en el extranjero por su trabajo diplomático. Este personaje representa el polo opuesto a Curra. Apartada de las fiestas aristocráticas, reparte su tiempo entre las misas y el cuidado de su hijo. Es el ejemplo de recta actitud que el film pone ante el espectador, pero que paradójicamente no puede competir con el fogoso atractivo de Curra. En la lógica jesuita, sin embargo, su santo comportamiento debía ser el imitado, por lo que el guión conducirá al cruce de los dos polos opuestos para mostrar el triunfo de la virtud.

Paquito Lujan, después de ver con sus propios ojos la infidelidad de su madre, decide que prefiere volver al colegio antes que vivir en su casa. El padre jesuita Cifuentes (Jesús Tordesillas), consciente de la «libertad de costumbres» en la que vive el niño, acude en su auxilio. Este personaje, portador del mensaje espiritual de la película, es un trasunto del padre Coloma que defiende la preservación de la inocencia (el niño) ante las malignas influencias (la madre), y que logra que ella acceda, no sin disgusto, a que se lleve al niño. Es el inicio del camino de penitencia que Curra va a tener que recorrer para salvarse. A partir de este momento su vida es una sucesión de catástrofes.

Recelando de la extraña desaparición de Jacobo, Curra sospecha del interés de este por Monique (Sara Montiel), una

antigua amante. Pero en realidad, amenazado por la secta a la que perteneció, Jacobo sólo busca un modo de escapar. Frasquito le aconseja esta vez que vuelva con su esposa, por lo que, consciente del poder que el padre Cifuentes debe de tener sobre ella, acude en su ayuda para que la ablande. Él, sin embargo, niega tal influencia: «Todo eso de que nosotros decidimos la voluntad de las viudas y dominamos las compañías navieras no deja de ser un bonito cuento»<sup>785</sup>. Elvira, que es casi una santa pero no tonta, le exige renunciar a la administración de sus bienes, lo que pone en evidencia su falso arrepentimiento cuando rechaza ese acuerdo. Si con Curra vamos a presenciar los beneficios del arrepentimiento, con Jacobo vamos a ver el trágico final de los que deciden seguir por la senda equivocada. «Te llamé y me rechazaste» son las palabras del evangelio que un cura le dice a Jacobo cuando se niega a recibir el sacramento de la confesión. Poco después, en presencia de Curra, muere a manos de la secta sin esa confesión que salvaría su alma<sup>786</sup>.

Ella, salpicada por el escándalo del suceso al dejarse una estola en el lugar del crimen, sufre el mismo vacío que padecieron los reyes por parte de la aristocracia, que, por otro lado, ahora no tiene reparos en aliarse con carlistas y liberales en la causa común de restaurar a los Borbones<sup>787</sup>. Nadie acude a la fiesta organizada por Curra, lo que supone una humillación

---

<sup>785</sup> El censor eclesiástico consideraba inoportuna esta aclaración sobre las actividades de los jesuitas, ya que temía dar pábulo precisamente a esas habladurías, no tan extravagantes en realidad.

<sup>786</sup> El atentado se produce a las puertas del Ministerio de la Guerra, lo que parece una alusión al atentado que sufrió Juan Prim, principal valedor de Amadeo de Saboya, y que le costó la muerte en 1870 en los días que llegaba el nuevo rey a España.

<sup>787</sup> Es lo que Butrón llama expresivamente «barrer para adentro», lo que confluiría en la adopción por parte de la aristocracia de algunos aspectos de la burguesía liberal, entre ellos la libertad de cultos que se vio plasmada en la Constitución de 1876 y que Luis Coloma no puede dejar de condenar implícitamente en su obra.

inesperada que le abre los ojos. Una pesadilla provocada por el sermón de un cura desde el púlpito hace patente mientras duerme lo que su conciencia esconde: «amistades que la llevaron por el camino de la perdición (...) la ira de Dios puede herirte aún en vida en lo que más quieres (...) serás cortada y echada al fuego irremediabilmente»<sup>788</sup>. Poco después muere su hijo, en lo que debe verse como el precio a pagar para volver al seno de la Iglesia. Elvira, cuyo hijo también ha muerto, hace oficial esa redención al concederle el perdón. La pena común une a las dos mujeres y, finalmente, Paquito habla a su madre desde el cielo: «Hoy es un gran día aquí arriba ¿sabes por qué causa? Es por ti, es porque tú vuelves a ser buena, mamá». Fiel a la tradición necrófila cristiana, el sacrificio del hijo redime de los pecados a su madre, y toda la inmoralidad exhibida en el film queda neutralizada en este piadoso final que obtuvo el beneplácito del estricto seminario católico *Signo* en la voz de Pascual Cebollada:

«Para llegar a una consecuencia moral ha sido preciso mostrar un tanto al desnudo las lacras y taras de los personajes, entre los que los hay de toda calaña. Por eso el tema es denso y no escasean los episodios duros y de indudable violencia espiritual, sólo tolerables porque la sátira es continua y la moraleja eficaz»<sup>789</sup>.

La parte final manifiesta la verdadera naturaleza de la cinta como película religiosa, enmascarada durante gran parte de la narración tras una fastuosa ambientación de época y unas

---

<sup>788</sup> El propio Orduña pone voz al cura y a la conciencia de Curra, en lo que parece un ejercicio de suprema omnisciencia e identificación del realizador con el discurso moral de la película.

<sup>789</sup> *Signo*, Madrid, 18 de marzo de 1950, n° 531.

intrigas sentimentales propias del melodrama amoroso. A diferencia de las otras películas del ciclo (*Locura de amor, Agustina de Aragón, La leona de Castilla, Alba de América*), los protagonistas no son personajes de la Historia, sino que estamos ante una ficción incardinada en un tiempo histórico tormentoso. Eso favorece a la película hoy en día porque, al contrario que las otras, no recurre a grandilocuentes parlamentos patrióticos y los matices políticos quedan mejor trabados dentro de la narración, sin asfixiarla. El melodrama, por tanto, se vio menos recargado de retórica porque el personaje principal interpretado por Aurora Bautista no tenía responsabilidades de Estado, sólo ante la sociedad y ante Dios. Como decía Orduña respecto a Curra Albornoz:

«Partamos de la base de que ésta es todo lo contrario a Juana, la reina enamorada y constante en su pasión pura. Currita es muy siglo XIX; casi XX: pérfida, no respeta nada, sólo busca la satisfacción de su vanidad. Al final, claro, se arrepiente. Estoy enamorado de ese tipo por su misma diversidad de matices. El otro tenía la simpatía del público desde el principio; Currita, no»<sup>790</sup>.

Desconocemos si Orduña no podía admitir en público que Curra resultara simpática para el público, o si fue involuntario el atractivo alcanzado por el personaje, pero es imaginable que la admiración del público hacía Curra se logró gracias al carisma de Aurora Bautista y a lo atrevido de la propuesta. Aunque al final se arrepienta, el público pudo ver a una adúltera sin remordimientos durante gran parte de la cinta, elevando el límite de lo permitido establecido por *El escándalo*

---

<sup>790</sup> ABIZANDA, Martín, *Art. cit.* (1949).

(José Luis Sáenz de Heredia, 1943), película donde el protagonista masculino es equivalente a Curra, adúltero y frívolo, y también se redime gracia a la influencia de la religión.



FIG. 63



FIG. 64

La película resalta también por su agilidad y eficacia narrativa pese a su larga duración (128 minutos), infrecuente en el cine español del momento. Con los mayores recursos de la época Orduña pudo mostrar su gusto por la puesta en escena desmesurada y teatral, apoyada por un plantel interminable de actores muy ajustados al estilo declamatorio de Orduña, pero beneficiado por unos diálogos más brillantes, con una fina ironía inexistente en sus otros melodramas. Hay planos de conjunto marcadamente teatrales, con los personajes dispuestos en abanico artificialmente para que la cámara pudiera abarcarlos (FIG. 63 y 64), como si quisiera englobar a toda la sociedad que la película retrata, pero en general el dinamismo de la cámara evita una impresión demasiado estática. Sin embargo, Orduña recae otra vez en ciertas imprecisiones de *raccord* cuando la escena tiene cierta complejidad. Me refiero a la escena en el Teatro Real, donde, como sucediera en la escena de la Ópera en *Rosas de otoño*, vuelve a ser difícil de precisar la posición de los personajes y a confundir la dirección de las miradas entre ellos.

Por otro lado, el gusto por la metáfora visual tiene varias muestras en esta película. La presencia del cristianismo toma

forma en dos significativos instantes que abren y cierra la película. En el plano general donde los niños educados por los jesuitas reciben los diplomas de fin de curso que les capacitan para enfrentarse a la vida en el exterior, un crucifijo en primer plano en el lado izquierdo del encuadre les contempla como padre del rebaño que debe expandir la moral católica (FIG. 65). Cuando la muerte de dos de esos alumnos, los hijos de Curra y Elvira, sirva para que la primera vuelva al seno de la Iglesia gracias al perdón de la segunda, una escultura de dos angelotes sobre ellas preside el trascendental momento como si ambos hijos estuvieran presentes y bendijeran el instante (FIG. 66)



FIG. 65



FIG. 66



FIG. 67



FIG. 68

Previamente a esto Curra ha sufrido en sus propias carnes la soledad producida por sus actos, cuando la sociedad se niega a asistir a su fiesta, en lo que es un castigo análogo al

padecido por su hijo cuando ella no acudió a la entrega de diplomas arriba mencionado y que se simboliza en ambas escenas con las filas de asientos vacías (FIG. 67 y 68).

También hay que destacar el uso simbólico de los retratos. Al igual que Curra pasa de un amante a otro, un broche con su retrato pasa de unas manos a otras, y Jacobo, por su parte, entierra el recuerdo de su familia al echar encima de sus fotografías el dinero logrado con el chantaje (FIG. 69 y 70).



FIG. 69



FIG. 70

Cuando la película se estrenó el 11 de marzo de 1950 en el cine Rialto de Madrid, la expectación era grande por ver la nueva obra de los creadores de *Locura de amor*, ya que no sólo Cifesa, Orduña y Aurora Bautista repetían, sino que Jorge Mistral volvía a ser el galán principal, por lo que el cartel de «no hay billetes» estuvo colgado días antes del estreno. La expectativas no se vieron defraudadas y la película repitió el éxito de *Locura de amor* en el 2º Certamen Hispanoamericano con los premios de mejor película española, director, actriz (Aurora Bautista) y decoración (Sigfrido Burmann), y una mención especial para la adaptación; y también obtuvo el tercer premio (400.000 ptas.) en los premios del Sindicato Nacional del



Espectáculo y los premios de mejor película española, director y actriz de la revista *Triunfo*<sup>791</sup>.

La crítica nuevamente recibía la película con todo tipo de alabanzas, al mismo nivel que *Locura de amor*, mezclado con un orgulloso nacionalismo como el que exhibió Montes-Jovellar:

«Todo es sencillamente rico y apropiado, como si el film saliera de los estudios de Hollywood, aunque confeccionado por manos españolas, únicas que pueden imprimir el exacto sello de elegancia y distinción que el tema exige...

«Juan de Orduña se ha superado a sí mismo, afrontando su enorme responsabilidad contraída con *Locura de amor*, y puede sentirse tan satisfecho como seguro de su personalidad artística y de su temperamento excepcional, de auténtico creador de trascendentales ficciones cinematográficas. Su justa fama, que ha rebasado las fronteras, se afirma y consolida para siempre en los fotogramas de su última plasmación. Hoy puede codearse dignamente con los más empingorotados realizadores extranjeros habidos y por haber...»<sup>792</sup>.

El siempre elocuente Romero-Marchent dedicó un largo artículo a la película, donde también se dejaba ver ese exaltado nacionalismo al mismo tiempo que recaía en los tópicos de Orduña como director de la sensibilidad:

---

<sup>791</sup> Publicación en cuya fundación habían participado precisamente los guionistas de *Pequeñeces*, Vicente Coello y Ángel Arnau Jordán, y en la que seguían escribiendo, lo que ejemplifica la endogamia que presidía el cine español de la época.

<sup>792</sup> *Madrid*, Madrid, 13 de marzo de 1950.

«Después del éxito clamoroso y universal de *Locura de amor*, Cifesa-Producción ha puesto a contribución de *Pequeñeces* todo lo necesario, y más, para superarlo; y Juan de Orduña, consciente de su responsabilidad, ha sabido aprovechar cuanto en sus manos expertas se puso, para la mejor gala y prestigio del film, logrando, repetimos, para la Cinematografía nacional una película de bandera. De bandera, porque se puede tremolar a través de todos los mares y de todas las tierras, como un triunfo y un testimonio fehaciente del auge del cine nacional.

»Los objetivos previstos para el mejor éxito de un director no se han visto defraudados, y Juan de Orduña se reafirma, una vez más, como el realizador de una fina sensibilidad y de una técnica poética y romántica al servicio de un buen entendimiento»<sup>793</sup>.

Sin embargo, a Orduña nunca le faltaban detractores que evidenciaran los defectos propios de un estilo teatral incomprendido. Así lo definía *La Hoja Oficial del Lunes*:

«Pero es lástima que Orduña no sea menos dramático en la forma, es decir, de tendencia menos teatral; y que tiene un estilo propio es cosa innegable y digna de alabanza; el cine español conseguirá una personalidad merced al estilo depurado de sus directores; pero debiera ajustarlo más a las exigencias del cine: conseguir una mayor

---

<sup>793</sup> ROMERO-MARCHET, Joaquín, «Homenaje a Cifesa-producción», en *Radiocinema*, Madrid, marzo de 1950, nº 167.

intimidad en la forma y una mayor sobriedad en los intérpretes»<sup>794</sup>.

Y en la misma línea, tras destacar el esfuerzo industrial que suponía y proclamar la gran acogida del público, Antonio Barbero le negaba el éxito artístico:

«La realización de Juan de Orduña es correcta y, como en todas sus obras, apasionada. Le reconocemos siempre su entusiasmo por el tema y el cariño con que lo filma, más atento, no en balde es un gran actor, a registrar la elocuencia verbal que la gráfica. Se diría que siguiendo el diálogo por boca de sus intérpretes, se olvida de la cámara, concediendo una mayor importancia a lo que dicen que al modo o el estilo de decirlo. El día que Juan de Orduña dirija un argumento sin antecedentes literarios, sin acordarse del teatro, (...) ampliará la lista de sus éxitos comerciales con los éxitos artísticos, indiscutibles, que esperan, con nosotros, cuantos tienen fe en su talento y en su capacidad de trabajo»<sup>795</sup>.

En el ámbito de las revistas culturales, donde los análisis solían ser menos precipitados y se dejaban llevar menos por la corriente publicitaria, encontramos nuevamente un análisis muy negativo de José Gutiérrez Maesso referido a la teatralidad del estilo de Orduña:

«En Orduña existe un estilo propio. Bueno o malo; esto es lo discutible. Existe en él esa manera

---

<sup>794</sup> *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 13 de marzo de 1950, nº 573.

<sup>795</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de marzo de 1950, nº 173.

personal de hacer, que da unidad a la obra insertándole una fuerza interna cuyo efecto siempre impresiona al espectador. Esto quizá explique el éxito popular de algunas de sus películas. El estilo de Orduña responde a una concepción fílmica de la que es su resultado. El *Hamlet* marca un hito en una manera de concebir el cine: la llamada “tercera vía”, que equivale a la concepción teatral del cine. Se quiere situar a Orduña en esta línea, y no es rigurosamente exacto. L. Olivier hace un cine teatral. Orduña, un teatro cinematográfico. Lo sustantivo –el cine– se invierte, pasando a ser adjetivo, secundario. Y esto, en rigor, ya no es cine»<sup>796</sup>.

Aunque las 15 semanas que se mantuvo en cartel certificaron el magnífico éxito que tuvo en España, y que se prolongó en el mercado hispanoamericano, el hecho es que no igualó al alcanzado por *Locura de amor*, y además había costado tres millones más que aquella. Las enormes cifras que daba Vicente Casanova –dos millones recaudados en el primer mes y medio–<sup>797</sup>, quedarían muy relativizadas ante el menor beneficio que podía dar una película tan costosa. En apariencia Cifesa parecía estar en su mejor momento, pero *Pequeñeces* marcó el inicio de una curva descendente que llevaría a la empresa hacia la ruina, pues su ambiciosa política de superproducciones, en la que Orduña sería la pieza fundamental, no iba a variar.

Para el director *Pequeñeces* significaba ratificar su posición adquirida en *Locura de amor*, molesto de que le recordaran en cada entrevista que aquella había sido la cima de

---

<sup>796</sup> *Arbor*, Madrid, abril de 1950, n° 52.

<sup>797</sup> COELLO, Vicente, «Vicente Casanova, gran viajero de nuestro cine», en *Triunfo*, Madrid, 17 de mayo de 1950, n° 222.

su carrera. Y lo hacía con una película significativamente más complicada, tanto por el polémico tema del adulterio, que le daba oportunidad de presentar un tipo femenino inusual en el cine español; como por el trasfondo político, menos complaciente que en las siguientes películas. A partir de entonces intentará ajustarse más a la corrección política del momento, siguiendo las directrices de Cifesa en busca de la aprobación oficial, aunque eso no evitará roces con una censura en exceso quisquillosa.

#### 7.5.5. *Agustina de Aragón* (1950)

Aurora Bautista había firmado a finales de 1948, tras el éxito de *Locura de amor*, un contrato en exclusiva con Cifesa de un año de duración, prorrogable por otro, para hacer tres películas con un sueldo de 200.000 pesetas por cada una, más dietas diarias durante el tiempo que permaneciera sin rodar<sup>798</sup>. Sólo faltaba buscar un argumento y un personaje adecuados para la nueva estrella, cuya personalidad en la pantalla Cifesa quería explotar según el patrón probado con éxito en *Locura de amor* y *Pequeñeces*. Así, el 15 de febrero de 1949, el Círculo de Escritores Cinematográficos y Cifesa Producción convocaron un concurso de guiones para, según sus bases, «hallar temas que proporcionen a la actriz nuevas posibilidades de máximo lucimiento interpretativo». El concurso proponía tres temas: la gesta heroica de Agustina de Aragón, la adaptación de la novela de F. Navarro Villoslada *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, o un tema libre sobre problemas de la mujer en la vida moderna. Había un premio en metálico para cada apartado pero lo más sustancial era que Cifesa adquiriría los derechos

---

<sup>798</sup> «Aurora Bautista firma su contrato con Cifesa», en *Cámara*, Madrid, 15 de diciembre de 1948, n° 143.

para realizar el guión premiado. Es indudable que el concurso era una estrategia publicitaria, pero eso no era óbice para pensar que fuera fraudulento como resultó a la postre. El hecho es que el fallo, dado el 31 de agosto, dejó desierto el apartado de Agustina de Aragón pero destacó, sin embargo, tres guiones que «a pesar de su magnífica documentación, fidelidad histórica y calidades literarias, más corresponderían a la pura exaltación de los Sitios de Zaragoza que a reflejar cinematográficamente la figura gloriosa y popularísima de Agustina de Aragón»<sup>799</sup>. Aparte de ser una justificación poco convincente, es llamativo que los autores de uno de los guiones finalistas, Ángel Fernández Marrero y Clemente Pamplona, aparecieran finalmente acreditados como argumentistas del film de Orduña. ¿Qué había sucedido? ¿Por qué no habían sido premiados si luego se utilizó su guión? Según denunció ante la Administración otro de los concursantes, Francisco Ramos de Castro<sup>800</sup>, esto sólo significaba una cosa: los convocantes se habían ahorrado abonar el premio que correspondía al guión que se iba a rodar y que había sido adquirido por Cifesa el 19 de noviembre de 1949 al precio de 25.000 pesetas, 50.000 menos que el premio establecido en el concurso. Más grave era que Vicente Escrivá hubiera declarado su satisfacción por su guión sobre Agustina de Aragón antes de que se conociera el fallo<sup>801</sup>. O se había apropiado de un guión ajeno o era absurdo convocar el concurso si Escrivá trabajaba ya en el asunto para Cifesa, máxime cuando el guión era fruto de un extenso trabajo de

---

<sup>799</sup> «Fallo del concurso de guiones “Aurora Bautista”», en *Primer Plano*, Madrid, 11 de septiembre de 1949, n° 465.

<sup>800</sup> Carta fechada el 17 de agosto de 1950 dirigida a Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Teatro (Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04717).

<sup>801</sup> Así lo declara Francisco Ramos de Castro en la citada carta pero ha sido imposible encontrar esas declaraciones en *Triunfo* y *Jornada*, las publicaciones donde supuestamente se hicieron.

documentación previo que Escrivá no habría podido hacer en tan breve tiempo. Si además tenemos en cuenta que Escrivá formaba parte del jurado que debía decidir el premio todo resulta inevitablemente sospechoso<sup>802</sup>. La comparación del guión presentado por Marrero y Pamplona con el de la película demuestra, según el examen de Juan Villalba Sebastián<sup>803</sup>, que Escrivá poco o nada tuvo que ver en la confección de *Agustina de Aragón*, salvo realizar pequeños cambios y algunos retoques del diálogo; y por tanto, el guión que se rodó fue el presentado al concurso por Marrero y Pamplona. Sin embargo, sólo se le reconoció como argumentistas<sup>804</sup>.

Cuando se hizo público el fallo del concurso Orduña y Bautista estaban enfrascados en la preparación de *Pequeñeces*. Hubo que esperar a 1950 para que Cifesa pusiera en marcha el proyecto sobre la heroína de los sitios de Zaragoza, sin tener tiempo de conocer la suerte comercial de la película anterior. La convicción de Cifesa en seguir el camino de las superproducciones pronto lo pagaría caro. El presupuesto estimado de *Agustina de Aragón* alcanzó los 6.860.000 pesetas – casi dos millones más que *Pequeñeces*–, pero el coste final reconocido llegaría a cerca de nueve millones, magnificados por la prensa hasta los diez millones y medio. En esas condiciones, y a pesar de las crecientes ventas a Hispanoamérica, era

---

<sup>802</sup> Su influencia en el jurado también pudo ser decisiva para que Vicente Coello y Ángel Arnau Jordán, guionistas junto a él de *Pequeñeces*, fueran los ganadores en el apartado sobre la mujer en la vida moderna. El resto del jurado estaba compuesto por José María Pemán, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, Francisco Hernández Blasco, Joaquín Cuquerella Álvarez, y Enrique Songel Mullor.

<sup>803</sup> VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, *Clemente Pamplona: del primer plano al fundido en negro*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2004, pág. 41-47. Este autor explica con más detalle toda la polémica referente al concurso.

<sup>804</sup> Los guiones premiados en los otros apartados tampoco llegarían a realizarse, aunque Cifesa produciría poco después *Amaya* (Luis Marquina, 1952) en base a otro guión, lo que manifiesta otra vez la inutilidad del concurso.

necesario superar ampliamente el éxito de *Locura de amor* si querían que el negocio fuera rentable. Refiriéndose a los excesos presupuestarios como los de Cifesa y a la imposibilidad de repetir tal éxito, Francisco Hernández-Blasco estimaba que era muy difícil amortizar en menos de dos años una película que rebasase el millón y medio de pesetas<sup>805</sup>. En sentido contrario, Vicente Casanova declaraba su confianza en lograrlo en una carta abierta dirigida a Jorge Mistral en *Primer Plano*. Dicha carta, escrita para defender su posición en el litigio que mantenía con el actor por su incumplimiento del contrato para *Agustina de Aragón*, ponderaba los éxitos de Cifesa conseguidos gracias a «no regatear absolutamente nada para la producción y a base de hacer una publicidad y un lanzamiento verdaderamente acertados»<sup>806</sup>. Aunque pudieran ser verdad ambas afirmaciones y el aparato publicitario no hubiera exagerado el primer aspecto<sup>807</sup>, el lanzamiento de la película, cimentado en «haber llevado a la pantalla el tema de mayor grandeza histórica tratado hasta el presente por nuestra cinematografía», nunca podría salvar económicamente a *Agustina de Aragón* aunque fueran buenos sus resultados en taquilla.

---

<sup>805</sup> HERNÁNDEZ BLASCO, Francisco, «¿Dónde va el cine español? El coste excesivo de nuestras películas», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

<sup>806</sup> CASANOVA GINER, Vicente, «Carta abierta a Jorge Mistral», en *Primer Plano*, 4 de junio de 1950, nº 503.

<sup>807</sup> En la prensa se dijo que habían construido casi cien decorados (sólo 45 según el propio Burmann) y confeccionado más de 10.000 trajes, llegándose a gastar 60.000 duros en un día para realizar las escenas de batalla con 3.000 soldados («Un formidable esfuerzo de nuestra cinematografía. *Agustina de Aragón*», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de julio de 1950, nº 511). También se habló de 3.000 caballos, 60 cañones, 8.900 extras y 51 heridos «de verdad», entre ellos los actores Eduardo Fajardo y José Jaspe (FALQUINA, Ángel, «*Agustina de Aragón* vista detrás de la cámara», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172).



A pesar del escaso entusiasmo que mereció el guión en la Junta de censura el permiso de rodaje fue concedido el 25 de marzo de 1950. Se dudaba de que el guión fuera riguroso históricamente y de que estuviera a la altura del patriótico empeño, pero se confiaba en que Orduña, con «una excelente realización», pudiera mejorarlo. En palabras textuales del censor:

«Este guión no aporta ningún interés sustancial respecto a la guerra de Independencia Española. Carece de auténtica significación nacional y el asunto queda deshilvanado en cabos sueltos sobre el episodio de Zaragoza, que al menos en su versión leída no poseen interés ni emoción. Los valores cinematográficos son asimismo discretos y la realización ha de ser muy espectacular para que esta película tenga las calidades fílmicas que la compensen de la falta de calidad temática y argumental».

Como vemos, los currículos de Cifesa y Orduña estaban lejos de garantizar la plena aprobación de sus proyectos por parte de la Administración, y aunque el tema fuera en teoría muy adecuado para obtenerlo nunca podían estar seguros. De hecho, en las mismas fechas la censura aprobaba la adaptación que Orduña iba a realizar para Cifesa de *El alcalde Zalamea* (1636), de Calderón de la Barca, pero lo hacía con comentarios adversos que posiblemente les desanimara de realizarla: «Juzgando con independencia de los valores consustanciales a la obra original del guión presentado por la Entidad solicitante, se advierte que los adaptadores no han conseguido dotar al mismo de la grandiosidad que corresponde y exige la obra

elegida para llevar a la pantalla»<sup>808</sup>. En cualquier caso, lo que esto pone de manifiesto es que Cifesa estaba lejos de ser una productora oficial del régimen y se enfrentaba a las mismas dificultades censoras que las demás.



FIG. 71



FIG. 72

La cinta se rodó en los habituales estudios Sevilla Films –otra vez con los grandiosos decorados de Burmann–, en exteriores de Alcalá de Henares y Zaragoza, y en el interior de la auténtica Basílica del Pilar, entre el 10 de abril y el 2 de septiembre de 1950, en un plazo de tiempo excepcional pero comprensible por la complejidad de las escenas de batalla y por algunos accidentes producidos.<sup>809</sup> Sólo un mes después la

<sup>808</sup> Archivo General de la Administración,

<sup>809</sup> El decorado de la Puerta del Carmen se incendió después de rodar las principales escenas, pero hubo de reconstruirse porque el negativo rodado ese día se perdió a su vez en el incendio que destruyó gran parte del laboratorio Madrid Film el 1 de agosto de 1950 («Una película que ha costado diez millones de pesetas», en *El Alcázar*, Madrid, 10 de octubre de 1950). El mismo reportaje desglosa en detalle la figuración utilizada: en los estudios 11.881

película estaba terminada y el 7 de octubre lograba la clasificación de Interés Nacional como parecía lógico debido a su patriótico argumento, y por haber sido superadas las dudas de los censores gracias a que Orduña había logrado la espectacularidad que se solicitaba, presente desde el primer plano.

Ese primer plano, puesto inmediatamente después del logotipo y la fanfarria de Cifesa y antes de los títulos, consistió en una espectacular imagen de Agustina (Aurora Bautista) disparando un cañón (FIG. 74), fiel a la popular iconografía del personaje nacida de las manos del pintor español Juan Gálvez (FIG. 71 y 72), cuya colección de grabados *Ruinas de Zaragoza*, -realizados en colaboración con el pintor italiano Fernando Brambila tras la visita que hicieron a Zaragoza poco después del primer sitio-, tuvieron importancia en la concepción visual de la película junto a los famosos *Desastres de la guerra* de Goya (FIG. 73). El brutal realismo de los aguafuertes del aragonés, publicados tardíamente en 1863, inspiraron las más crueles escenas de lucha, mientras que el detallismo de Brambila y Gálvez sirvió para documentar la película respecto a la arquitectura y el vestuario. Sin embargo, la imagen que ofrece Orduña de Agustina tiene mayor fuerza que en esas representaciones pictóricas al invertir la orientación del cañón. No se muestra desde la posición del defensor, sino desde el campo de batalla, como si fuera el enemigo quien contemplara admirado el valor de la heroína. No apunta directamente al espectador pero la arenga contra el invasor de Agustina sí cumple una función apelativa porque quiere transmitir el fervor patriótico de un instante histórico bien conocido. Es decir, la prolepsis no cumple una función de redundancia narrativa

---

personas, en Zaragoza 1.700 paisanos, 500 soldados de Sanidad y Cruz Roja, y en Alcalá de Henares 2.000 hombres del Regimiento de Infantería, 1.000 de Ingenieros y 900 de Caballería.

como pretende Gabriel Sevilla<sup>810</sup>, sino meramente emotiva, en línea con la preferencia de Orduña por resaltar los instantes de emoción por encima de la lógica narrativa.



FIG. 73



FIG. 74

Tras los títulos de crédito aparece un grabado en piedra que dice «La patria a sus héroes de 1808 y 1809». No hay duda, por tanto, de que el film pretende ser un homenaje. Y como ya es costumbre, la voz de Juan de Orduña precisa esa intención:

«A los héroes gloriosos de la independencia de España dedicamos esta película que no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas, reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la Raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles».

---

<sup>810</sup> SEVILLA LISTERRI, Gabriel, *Op. cit.*, pág. 105. Por otro lado, este estudio resulta interesante por el análisis que hace de la música de la película, en su opinión influida por la música romántica alemana del XIX y temas propios del folklore aragonés.

Dos aspectos destacan de esta introducción. Primero, la confesión de haber sacrificado la verdad histórica en aras de la exaltación de los valores patrióticos. Segundo, y coherente con lo anterior, la instrumentación de la famosa heroína para personificar en ella esos valores y, por ende, a toda la nación. Es decir, el personaje de Agustina pretende ejemplificar una actitud intrínseca a todo español que, como en la Guerra de Independencia, sirve para vencer cualquier agresión extranjera, en lo que, como dice Luis Mariano González, es «un ejercicio retórico en el que el pasado sirve, fundamentalmente, para hablar del presente y ensalzar determinadas virtudes individuales y colectivas con las que el franquismo se quiere identificar»<sup>811</sup>, pues no en vano todavía estábamos en 1950 en una época autárquica en la que el franquismo veía en los enemigos externos la causa de sus males internos. Las propias palabras de Orduña reconocen el carácter simbólico de su película:

«Por primera vez en mi cine he abordado el movimiento de masas, y a ellas he dado importancia, preocupándome muy poco de la mayor o menor verosimilitud de las vidas privadas de sus personajes (...) ¿Qué recoge la historia de Agustina, su vida o su gesto? Ese gesto simbólico es el que se ha querido recoger; si después doy también una vida, es porque el cine, además de arte es oficio, y este oficio requiere para su desarrollo técnico, y hasta espiritual, de un hilo conductor que en *Agustina de Aragón* ha sido la posible biografía de su heroína»<sup>812</sup>.

---

<sup>811</sup> GONZÁLEZ, GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Op. cit.* pág. 199.

Por tanto, se prescinde de la Agustina real, llamada en realidad Agustina Zaragoza Domenech, en favor de la Agustina legendaria, más apropiada para el discurso ideológico de la película. Pío Ballesteros lo justificaba también en el mismo número de la revista:

«Y si algún erudito se incomoda, achacando que tal o cual pasaje se ha fantaseado a su forma de ver más de la cuenta, no debe concedérsele ninguna importancia. A fin de cuentas, fantaseando es como han ido surgiendo las páginas gloriosas de la Historia, los minutos heroicos y todo eso que llamamos orgullo nacional»<sup>813</sup>.

En definitiva, y aunque esa no fuera su intención, afirmaba que todo orgullo nacional por nuestro pasado no era más que producto de la fantasía. Veamos cómo Orduña elabora su «fantasía» respecto a Agustina y el sitio de Zaragoza.

Tras la comentada declaración de principios, la narración se inicia en el Palacio Real de Madrid, donde Agustina va a ser recibida por el rey Fernando VII. Aunque este hecho sucedió efectivamente el 25 de agosto de 1814, sólo seis años después del sitio de Zaragoza, la heroína aparece prematuramente envejecida para resaltar los sufrimientos padecidos. Sus recuerdos van a constituir un largo *flashback* que ocupa toda la cinta, en contradicción con la plena omnisciencia narrativa del relato. Al igual que en *Locura de amor*, en realidad es el punto de vista de Orduña como narrador omnisciente,

---

<sup>812</sup> DEL SARTO, Juan, «Juan de Orduña, el director que consiguió para España el mercado universal, nos habla de *Agustina de Aragón*», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, n° 172.

<sup>813</sup> BALLESTEROS, Pío, «El cine, la erudición, la historia y algunas cosas más... en *Agustina de Aragón*», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, n° 172.

enmascarado tras Agustina, el que nos lleva de la mano, pero en este caso la *voice over* introductoria deja claro que no estamos ante una relación veraz y objetiva de los hechos, sino ante una visión simbólica de la historia. Sin embargo, pese a las fantasías utilizadas para engrandecer la figura de la heroína, las incorrecciones históricas no son tantas como cabría suponer.

Se inicia el *flashback* con una breve explicación de la situación histórica a través de su principal causante. Napoleón (Guillermo Marín) relata a su Estado Mayor sus planes de aprovechar el paso de las tropas francesas por España, con la excusa de atacar Portugal, para poner en el trono español a su hermano José. Cuando uno de sus generales le replica que los españoles no lo aceptarán, Napoleón contesta con desprecio que son «un pueblo comido de piojos y soberbia». Con esta breve escena no cabe la menor duda sobre la identidad del villano de esta historia como provocador del desastre de la guerra aunque se mantenga fuera de campo el resto de la película.

A continuación se suceden rápidamente, a modo de flashes, los acontecimientos principales del inicio de la Guerra de Independencia, siempre desde una visión mítica: la caballería francesa cabalgando por España, Daoíz y Velarde defendiendo el Arco de Monteleón, los fusilamientos de la Moncloa (tal y como los pintó Goya), la proclama del alcalde de Móstoles, la resistencia en Valencia (concesión a la tierra de Cifesa) y en el Bruch (mediante la imagen del legendario tamborilero). Todo perfectamente identificable para el espectador gracias a una iconografía asentada y elemental que debía contagiar el entusiasmo patriótico en la sala de cine.

Por fin, ya en Barcelona, se deja aparte la veloz lección de historia para iniciar la narración al modo de un film de aventuras. Los personajes, aunque vivieran realmente, van a tomar un protagonismo en las acciones muy lejano de la realidad en beneficio de la diversión del espectador, como es

habitual en el género. Resaltaremos las licencias históricas, sin embargo, porque más allá de su utilización en aras de la eficacia narrativa sirvieron también para desarrollar un discurso ideológico que hiciera merecedor a la película del aplauso oficial, aunque diseminado con acierto para no estorbar la agilidad de la narración.

Un desconocido (Fernando Nogueras) huye de los franceses y Agustina le esconde en el carruaje que la lleva a Zaragoza para casarse, la misma ciudad donde él tiene que entregar unos documentos secretos. En el camino se cruzan con aldeanos que huyen del ataque francés y oyen el comentario irónico de uno de ellos: «Así impone Napoleón su libertad a los que no queremos entenderla». Es el diagnóstico político de un pueblo llano presentado en la película como nada influido por ideas enciclopedistas, que no sólo rechazaba al invasor extranjero sino también los ideales que preconizaba la Revolución Francesa.

Descubierta la treta, los franceses persiguen el carruaje. El desconocido es herido por una bala, pero antes de morir encarga a Agustina que lleve los documentos a Lorenzo el labrador, en la finca La Alfranca, no sin antes advertirle que «la suerte de España está en sus manos». Unos guerrilleros que venían a proteger al desconocido, comandados por Juan el Bravo (Virgilio Teixeira), la rescatan de los franceses. Aunque ha muerto el emisario Juan se muestra tranquilo porque sospecha que ella es la que lleva los documentos y, por tanto, están en buenas manos. En esta partida de guerrilleros se simboliza la unidad de España gracias a la presentación de dos personajes humorísticos, el aragonés Colas (Raúl Cancio) y el catalán Escudella (Fernando Sancho), que serán el contrapunto cómico al dramático heroísmo que centra la película. Sus bromas, siempre centradas en las diferencias regionales entre Aragón y Cataluña, sirven sobre todo para destacar la fraternidad de los diversos pueblos de España en su lucha por



la patria común, pues la unidad de los españoles es presentada como la condición necesaria para su supervivencia.

Cuando llegan al pueblo de Juan para hacer un alto en el camino aparece otra figura primordial, el clero, guía espiritual de los españoles, como deja claro un simbólico plano general de la iglesia donde el padre Jacinto (Manuel Arbó) acoge literalmente en sus brazos a sus feligreses (FIG. 75), y que prelude otro plano similar donde el pueblo de Zaragoza se encomienda a la protección de la Virgen del Pilar durante el asedio (FIG. 76). La banda de Juan acude a la misa que se está oficiando y donde el cura dice que «la victoria española es la victoria del Señor». Queda claro, por tanto, que la lucha no sólo se produce ante un invasor, sino también para defender la catolicidad de la patria, amenazada por el ateísmo francés. La propia madre de Juan (Antonia Plana) llega a decir que quizá haya algún cristiano entre los franceses, entendiéndose que sólo puede haber un francés bueno si es cristiano. El papel activo de la iglesia se ejemplifica en este padre Jacinto que decide unirse a la partida con sus propias armas: «el vino de misa, la estola y los santos oleos».



FIG. 75



FIG. 76

Aprovechando una salida de los guerrilleros, los franceses irrumpen en la tranquilidad de la noche y masacran el pueblo mientras buscan a Agustina. Un plano de una madre asustada que interrumpe la alimentación de su hijo sorprende

por su explícita desnudez (FIG. 77) -la censura nada dijo sobre el mismo- además de tener una fuerza dramática y simbólica que recuerda a los cineastas soviéticos de los años veinte, puesto que se apela a la interrupción de la vida cotidiana y el peligro en que está el futuro de la patria. Poco después asesinan a la madre de Juan y Agustina casi es violada por un oficial francés (José Bódalo), en lo que sería una alegoría del abuso de una nación sobre la otra, como la propia Agustina parece reconocer al preferir la muerte antes que perder la honra: «¡Sólo nos tendréis muertos!». En el último instante aparece Juan para salvarla otra vez y matar al francés. Es evidente la atracción entre ellos pero Juan no puede declararse porque sabe que ella está comprometida.



FIG. 77

Ya en Zaragoza, Agustina es recibida por sus tíos Francisco (Manuel Luna) y Pilar (María Cañete). La alegría inicial se ve pronto enturbiada por la opinión que Francisco tiene del prometido de Agustina, Luis Montana (Eduardo Fajardo), un notable afrancesado que hace gala de ello en un periódico de su propiedad. Este personaje, de aspecto refinado, incluso afeminado, responde al tópico del hombre ilustrado frente a la sobriedad hispana, y simboliza lo diametralmente

opuesto al noble Juan. La película simplifica groseramente la figura del traidor afrancesado convirtiéndolo en un vulgar colaboracionista comprado por el enemigo. Se obvian las opiniones intelectuales o filosóficas que pudiera tener un español de la época para preferir los aires renovadores de Francia como vía regeneradora de España. Se explica el personaje mostrándole simplemente como lector de las obras completas de Voltaire y de *Chronique des Victoires de Napoleon en Europe*, así como autor de una carta de apoyo al General Jorge Juan Guillelmi, Capitán General de Aragón, en la que llama amigos a los soldados de Napoleón, lo que constituye la prueba que convence a Agustina de su traición.

Mientras Luis recibe órdenes del Jefe del Servicio Secreto francés (Fernando Fernández de Córdoba) para que prevenga al Capitán General de Aragón de que actúe con dureza frente a los primeros indicios de revuelta en Zaragoza, Agustina lleva los documentos secretos a La Alfranca y se los entrega a Lorenzo, bajo cuya personalidad se oculta el general Palafox (Fernando Rey). Aunque ella no lo sabe, esos documentos prueban que la familia real española son prisioneros, y no huéspedes, de Napoleón, lo que legitimaría la resistencia. De este modo se da una relevancia histórica a Agustina que lejos estuvo de tener y que tiene su correlación desde el punto de vista religioso porque también se nos presenta como una protegida de Dios. Cuando nota que la siguen se oculta en la Basílica del Pilar de Zaragoza y “milagrosamente” la comitiva del Viático corta el camino a su perseguidor.

Como dijimos, la guerra contra los franceses es presentada como la guerra que unió a todos los españoles. Por esa razón la película no duda en sentar en la misma mesa a todos los estamentos en un significativo plano de conjunto (FIG. 78), donde la reunión conspiratoria para tomar las armas en Zaragoza engloba al pueblo llano, a la iglesia, al ejército y a la

nobleza, que aparece representada por la Condesa de Bureta (Charito García Ortega), anfitriona que protege a los conspiradores en su casa. La verdad histórica en este caso se aproxima bastante, ya que la Condesa participó activamente en la resistencia con múltiples servicios. Por otro lado, en este frente unido destaca la ausencia de la clase política, consecuente con la negativa consideración que el franquismo tenía del parlamentarismo, pero también coherente con el descrédito que se habían ganado por su laxitud moral y por haber sido engañados por Napoleón.



FIG. 78

Siguiendo las órdenes de Palafox, los patriotas, con Agustina entre ellos, se dirigen a pedir armas a capitania, donde se ven obligados a relevar del mando al General Guillelmi con la ayuda de su subordinado, el Coronel Torres (Jesús Tordesillas). El puesto de Guillelmi lo ocupa desde ese momento Palafox, lo cual es bastante aproximado a los hechos históricos ocurridos el 24 y 25 de mayo de 1808, si exceptuamos la disparatada participación de Agustina, pues en la realidad todavía no había salido del anonimato.

Esta activa participación del pueblo preocupó a los censores porque consideraban excesivo el protagonismo que se

le daba en el guión, incluso oponiéndose al ejército. Por esa razón se recomendó no dar demasiado «realce a las escenas en que el pueblo en armas invade los despachos de los jefes y oficiales del ejército español, maltratando, y en algunos casos, fusilando a los militares de graduación sospechosos de afrancesamiento». Es evidente que el entusiasmo popular, aunque fuere patriótico, inquietaba en ciertos ámbitos dirigentes por sus semejanzas con el ardor revolucionario, como había sucedido con *Pequeñeces*. Orduña hizo caso a la advertencia y se evitaron los fusilamientos, además de dejar claro más adelante que todos los prisioneros, entre ellos Luis, son liberados al tomar conciencia de su deber y pasarse al bando resistente como buenos españoles que en el fondo son.



FIG. 79



FIG. 80



FIG. 81



FIG. 82



FIG. 83



FIG. 84

También se ajusta a la realidad la actuación del hermano de Palafox, el marqués de Lazan, que se une a los rebeldes dejando su puesto a las órdenes de Murat. La privilegiada información que posee su hermano decide a Palafox el ataque en Tudela. Es consciente de la escasa formación militar e indisciplina de sus hombres pero confía aprovechar «su valor y deseo incontenible de lucha». Sin embargo fracasan. Por la Puerta del Carmen llegan los derrotados. La euforia se ha vuelto indignación y las mujeres quieren pedir cuentas a Palafox. Extraña esta repentina falta de confianza, pero ahí está Agustina para arreglar la situación y recordarles a todos que Palafox es el único que puede defender a España. Conmovida por sus palabras una viuda ofrece a su niño para la lucha. La figura de Agustina se agranda por momentos como líder del pueblo al mismo tiempo que colaboradora de la jerarquía militar. La composición de la escena incide en ello con un recurso similar al empleado en *Locura de amor* en la escena de la Catedral de Burgos donde la posición de los personajes se simboliza con la altura que ocupan en los escalones del escenario. En plano general vemos a las mujeres irrumpir en Capitanía mientras Palafox las contempla desde lo alto de la escalinata (FIG. 79). En el siguiente plano, las vemos subir por esa escalinata, amenazantes, hacia la figura de Palafox, firme en su puesto (FIG. 80). Su posición jerárquica en la cúspide simbolizada por este plano contrapicado tiene su correlato en el

plano subjetivo picado desde donde el General ve a las mujeres con Agustina a la cabeza (FIG. 81). En el siguiente ella se separa de las mujeres y entra en cuadro junto a Palafox pero manteniendo una posición más baja en el encuadre como corresponde a su subordinación respecto al General (FIG. 82). Este movimiento, sin embargo, da a Agustina una prevalencia respecto a las demás mujeres y le acerca a una posición de mando. Desde ese lugar arenga a las mujeres y suplica a Palafox para que resista, en un juego de planos-contraplanos entre Palafox-Agustina y las mujeres que culmina con el ofrecimiento que una de ellas hace de su niño para la lucha (FIG. 83) y una panorámica sobre el grupo, que ahora ha dejado de ser amenazante y se dispone a obedecer (FIG. 84). La escena completa, por otro lado, nos vuelve a recordar visualmente el cine soviético revolucionario.

El 15 de junio de 1808 los franceses comienzan el sitio ante la negativa a rendirse de la ciudad. Una jota aragonesa expresa con emoción religiosa la voluntad de resistencia: «La virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa, que quiere ser capitana de la tropa aragonesa». Cuando los hombres flaquean Agustina les arenga como hizo con las mujeres y les insufla con su ejemplo el valor necesario para que el ataque francés ceda y comience una tensa calma. De hecho, el sitio fue levantado el 11 de septiembre y hasta el 21 de diciembre no comenzó el segundo sitio. Pero eso se pasa por alto para no menoscabar en la película una meritoria resistencia que a los franceses sorprende sobremanera: «este pueblo no es como los demás, no luchamos contra seres humanos, sino contra una legión de alucinados». Lacoste sustituye a Lefebvre en el mando del ataque con 60.000 hombres y artillería suficiente para arrasarse Zaragoza. La divertida sucesión de generales en el mando francés no está lejos de la realidad. Por el puesto pasaron también Moncey, Junot y Lannes, como consta exactamente en

la película, demostrando la concienzuda labor de documentación de los guionistas.

Lo que sin duda es producto de la imaginación es la última treta que los franceses intentan por medio del jefe del Servicio Secreto, que pide ayuda a Luis para eliminar a Palafox bajo la promesa de nombrarle prefecto. Éste, que ha recapacitado durante el tiempo pasado en la cárcel, se niega y le mata. Así tenemos otro ejemplo más de redención en un film de Orduña. En este caso por amor a una mujer, Agustina, por la que todos los sucesos pasan de algún modo, y cuyos argumentos irracionales y emotivos convencen al afrancesado de su error.

En un bombardeo muere el tío Francisco. Y además, como sucedió en la realidad, los franceses también bombardean el hospital de Nuestra Señora de Gracia, de cuyos escombros Luis saca a Agustina. Sin embargo ella cree que la ha salvado otra vez Juan y allí se declaran su amor, si bien hay que hacer notar que es Agustina la que toma también la iniciativa en este momento sentimental. Luis se aparta y posteriormente muere valerosamente en la lucha confirmando con su sangre su redención.

A pesar del asedio Agustina y Juan encuentran la ocasión de casarse en el Pilar. Lo que entra dentro de la lógica narrativa y de la corrección moral católica diverge en parte de la realidad. La auténtica Agustina ya estaba casada y tenía un hijo de su marido cuando llegó a Zaragoza. Había contraído matrimonio en 1803, a los 17 años de edad, con Juan Roca Vilaseca, Cabo 2º del Primer Regimiento del Real Cuerpo de Artillería<sup>814</sup> que, igual que el Juan de la película, luchó contra los franceses desde el comienzo y estuvo en el sitio de Zaragoza.

---

<sup>814</sup> QUERALT DEL HIERRO, María Pilar, *Agustina de Aragón. La mujer y el mito*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008, pág. 36.



Poco después llega un nuevo enemigo más peligroso: la peste. El catalán Escudilla muere besando a la Virgen del Pilar y a la Moreneta de Monserrat. Una Jota glosa convenientemente la emotiva escena, insistiendo en la unidad: «Cataluña es Cataluña, y Aragón es Aragón, pero en cuanto llega el caso son un mismo corazón». La presencia de la religión es constante, como vemos. Llega la Navidad y Palafox está enfermo. Pero tiene fuerzas para enseñar a un emisario francés el secreto de la resistencia española: la Virgen del Pilar, a la que rezan devotamente cada día.



FIG. 85

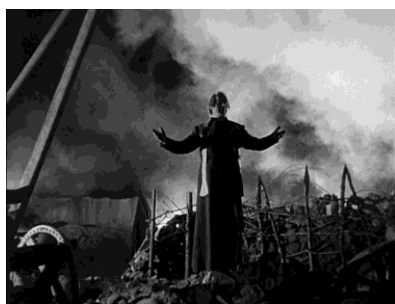


FIG. 86

Ante el definitivo ataque la última orden de Palafox es «a morir todos en los muros». Es la enésima alusión a la muerte que hace la película, toda ella impregnada de una pulsión necrófila propia del catolicismo que inspira a la película, y que encuentra su plasmación más completa cuando Agustina anima a los heridos para que luchen, y estos se levantan como muertos vivientes y andan entre la niebla en un plano de aire sobrenatural (FIG. 85), animados por una Jota, con un estandarte de la Virgen como bandera y con la bendición del padre Jacinto como consuelo (FIG. 86). Juan, agonizante, pide a Agustina: «sigue luchando, ya no te perteneces, ya eres sólo de España». Agustina pasa a ser el mito Agustina de Aragón. Y así la vemos otra vez disparando el cañón contra los franceses en la apoteosis final mientras les grita que nunca entrarán en

Zaragoza. En realidad su acción heroica de disparar el cañón con la mecha de un artillero caído había sucedido mucho antes, al inicio del primer sitio, pero eso poco importa en beneficio de la épica cinematográfica.

El *flashback* finaliza sin que se muestre la derrota de la ciudad porque lo importante es el sacrificio realizado no el resultado de la batalla. Así, otra vez en el Palacio Real, Fernando VII reconoce su gesta: «En ti quiero rendir homenaje a todos los que lucharon por nuestra independencia, piensa que no eres solo una mujer, eres el símbolo de todos los héroes de España».

Como hemos visto, en esta ocasión el melodrama sentimental ocupa escaso espacio ante el ímpetu de las aventuras guerrilleras y las escenas de batalla<sup>815</sup>. Quizá por eso la película muestra un dinamismo mayor que las otras películas de esta etapa. El guión alterna con acierto las historias personales con los acontecimientos de masas, y el énfasis interpretativo de Aurora Bautista se despliega sobre todo en varias arengas a las multitudes frente a los escasos momentos íntimos con su enamorado. Su histrionismo parece más moderado que en las dos películas anteriores, o quizá así lo parezca por el tono general de la película, pero sigue siendo excesivo en comparación con los demás actores. Su gestualidad facial y de manos recuerda a las actrices del cine mudo (FIG. 87 y 88), lo que no es de extrañar si consideramos a Aurora Bautista como el ejemplo más notorio en el ámbito español de lo que Alan Williams definió, respecto a los actores norteamericanos, como *melodramatic sensibilité*. Con ello se refería a un modo de entender la interpretación, herencia del

---

<sup>815</sup> Por su efectividad, las escenas de bombardeos y batallas fueron reutilizadas veintiséis años después en los títulos de crédito de la película *El primer cuartel* (Ignacio F. Iquino, 1966), sin importar que no estuviera ambientada en la Guerra de Independencia, sino en la primera guerra carlista.

melodrama teatral, donde la expresión corporal era preeminente y, por eso, chocaba con la naturalidad que impuso la llegada del sonido en los actores, pero sobrevivió en «el ghetto de las “películas de mujeres” y en la gran categoría del melodrama familiar»<sup>816</sup>.



FIG. 87



FIG. 88

La película fue saludada por la crítica con unanimidad como una nueva cumbre del cine nacional. Los adjetivos que parecían haberse agotado con *Locura de amor* volvieron a resurgir plenamente sin que casi nadie los enturbiara. Sólo tenemos la excepción, de nuevo, de Gutiérrez Maesso desde las páginas de *Arbor*:

«La realización de Orduña es vulgar; francamente mala en la forma de resolver la batalla y el asedio. Logra una continuidad allí donde se lo brinda el guión, es decir, en su primera mitad, y alcanza su mayor relieve en la lucha de Juan y el capitán francés, aunque los últimos planos son ingenuos. Pero en las escenas de batalla, allí donde su labor de dirección es fundamental y decisiva,

---

<sup>816</sup> WILLIAMS, Alan, «Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema», en ALTMAN, Rick (editor), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992, pág. 134-135.

fracasa notablemente. Las escenas de masas o de lucha carecen en absoluto del sentido de la continuidad fílmica, que es donde se revela la talla de un director»<sup>817</sup>.

La opinión de Maesso contrasta con las demás críticas, como si hubiera visto otra película, porque estas incidieron especialmente en que la perfección técnica había estado a la altura del ímpetu artístico de Orduña. En palabras de Alfonso Sánchez:

«No es preciso encomiar de nuevo el arrebatado creador de Orduña, su inspiración, el soberbio aliento que imprime a sus obras, pero sí resaltar que esta vez ha puesto al servicio de su creación una técnica cinematográfica irreprochable, buen sentido de la orquestación de todos los elementos que integran *Agustina de Aragón* y el estilo más adecuado al aguafuerte de tan marcado nervio popular»<sup>818</sup>.

Su pericia técnica quedaba demostrada por su capacidad en el manejo de las masas de figurantes, de un número nunca visto en el cine español. Así lo veía Gómez Tello, al destacar su espectacularidad y pensar que los movimientos de masas igualaban los de las producciones extranjeras<sup>819</sup>. En el mismo aspecto insistía Miguel Pérez Ferrero al decir que era la primera película «de masas» de nuestro cine y que nada tenía que envidiar de los mejores directores extranjeros, para concluir que «con *Agustina de Aragón*, Juan de Orduña ha conseguido su

---

<sup>817</sup> *Arbor*, Madrid, noviembre de 1950, nº 59.

<sup>818</sup> *El Alcázar*, Madrid, 10 de octubre de 1950.

<sup>819</sup> *Primer Plano*, Madrid, 15 de octubre de 1950, nº 522.

tercera gran película, apartándose de los ámbitos que pudiéramos llamar de lo teatral, para entrar, de lleno, en la acción; en el cine cien por cien»<sup>820</sup>. Que Orduña se hubiera desprendido en apariencia de su predilección por la puesta en escena teatral fue otra nota común de las críticas, y que tendría su correlato en las alabanzas que recibió un guión más ágil que los producidos por Mas Guindal y Tamayo en películas anteriores. Según José de la Cueva:

«Hagamos un elogio de los argumentistas y del guionista. Aquellos porque idearon una fábula muy acorde con las situaciones que, por ser reales, habían de ser la base obligada de su obra, y éste porque acertó en la gradación de los acontecimientos para promover la emoción y sostenerla y conducirla sin el menor alarde declamatorio, sin ningún exceso de palabras ni de momentos melodramáticos. Precisamente el mayor mérito de la cinta es su sencillez; en la sencillez posible cuando se toca la grandiosidad, la nobleza, el heroísmo»<sup>821</sup>.

También en la revista *Cámara*, en una crítica muy entusiasta, Antonio Barbero ahondaba en ello:

«...estábamos en lo cierto al confiar en que Orduña, una vez conseguida la seguridad en la artesanía cinematográfica, olvidaría la excesiva participación del verbo, que en muchas de sus obras es casi el único medio de expresión, para devolver todo su valor a la imagen, alejándose de la

---

<sup>820</sup> *ABC*, Madrid, 10 de octubre de 1950.

<sup>821</sup> *Informaciones*, Madrid, 10 de octubre de 1950.

teatralidad, nos lo ha demostrado ahora. Porque *Agustina de Aragón* es una película dinámica, vibrante, apasionada y con excelentes calidades cinematográficas»<sup>822</sup>.

Es digno de reflexión que los contemporáneos de Orduña pensarán que su película no tuviera alardes declamatorios, cuando hoy en día resulta claramente excesiva en ese sentido. Pero es que, acostumbrados a la constante verborrea de sus películas anteriores, el dinamismo del guión y la mayor contención interpretativa de *Agustina de Aragón*, convierten a la película en la más convincente del ciclo. Como diría José Luis Guarner cuando la película se pasó por televisión en 1971:

«...muestra una fuerza de convicción, una sinceridad a prueba de bomba, a la manera de Victor Hugo; es gracias a esta convicción total, por completo ausente de las películas españolas actuales (conscientes ya de su condición de mero objeto de consumo), que acabamos perdonando al film sus disparates, que nos dejamos arrastrar un poco por él. Hoy, como hace años, resulta de buen tono burlarse de este tipo de películas. Pero no olvidemos que De Orduña (sic), en su género, fue el más fuerte»<sup>823</sup>.

No es que Orduña no fuera sincero en sus películas anteriores, pero con *Agustina de Aragón* había encontrado el punto justo donde su peculiar sentido de la puesta en escena, redundante, teatral y con derivaciones poéticas, emanación de

---

<sup>822</sup> *Cámara*, Madrid, 15 de octubre de 1950, nº 187.

<sup>823</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 22 de octubre de 1971, nº 1.201.

una personalidad pasional y grandilocuente, había encontrado el tema idóneo para expresarse con una intensidad adecuada y efectiva gracias a los enormes medios técnicos empleados en ella.

Al estreno de gala en el cine Rialto, celebrado el 9 de octubre de 1950, asistieron las autoridades esperadas en los acontecimientos patrióticos como este, pero además destacó la presencia de George Cukor y Carol Reed, presentes casualmente en Madrid, y que quizá acudieron por el prestigio internacional que Orduña había obtenido gracias a *Locura de amor*.

Los premios engordaron el palmarés de Orduña y Cifesa: segundo premio (450.000 ptas.) del Sindicato Nacional del Espectáculo, mejor película en los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, y mejor película en los premios de *Triunfo*. Incluso se concedió la Medalla de Plata de la ciudad de Zaragoza a Aurora Bautista, Fernando Rey, Vicente Escrivá y Juan de Orduña. Quizá tanto reconocimiento cegara a Vicente Casanova sobre el verdadero alcance comercial de la película. Las catorce semanas en cartel confirmaban el éxito de la fórmula pero también hacían patente que era imposible superar *Locura de amor* y, por tanto, que sería difícil obtener beneficios<sup>824</sup>. Antes de saber estos resultados, sólo mes y medio después del estreno, Cifesa y Orduña comenzaban otro rodaje de ambientación histórica en base a otro guión de Vicente Escrivá, sin saber que sería el comienzo del fin de Cifesa.

---

<sup>824</sup> Según los cálculos de Félix Fanés la película obtuvo 483.456 pesetas de beneficio. Era muy poco comparado con los 4.459.807 que había obtenido *Locura de amor*, pero las cuatro siguientes películas, las últimas de la productora, ni siquiera obtendrían beneficios (FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 206).

### 7.5.6. *La leona de Castilla* (1951)

«- ¿Está contento de cómo ha juzgado la gente sus producciones?

»- Muy contento. Algunos critican en mis películas su estilo espectacular, dudando de que yo pueda hacer un cine natural y realista. Se equivocan; ese cine es para mí mucho más fácil y cómodo que ese tipo de películas como *Agustina de Aragón*, *Locura de amor* o *Pequeñeces*.

»- Sin embargo, casi todas las tuyas pertenecen al género espectacular de *Agustina de Aragón*.

»- Porque yo trabajo para Cifesa, una productora para la cual tales películas, siempre dentro de una buena calidad, tienen mejores posibilidades comerciales. Pero deben recordar que yo en mis comienzos ensayé e intenté esa clase de cine sencillo y humano que ahora, para descanso, quisiera hacer.

»- Por ejemplo, si le fuera dado elegir con toda libertad un tema...

»- Haría una película basada en el poema de Gabriel y Galán *El embargo*. Ya ve. No puede haber nada más sencillo, más repleto de ternura, de poesía y, al mismo tiempo, que posea tanta pasión. Estoy bien seguro de que no me faltaría sensibilidad para realizarla...»<sup>825</sup>.

Su interés por Gabriel y Galán nos confirma su preferencia por escritores conservadores, tradicionalistas y católicos. Pero al mismo tiempo manifiesta que sus intereses

---

<sup>825</sup> CANO, Luchy, «Juan de Orduña rueda *Agustina de Aragón*, otra película histórica producida por Cifesa», en *Cámara*, Madrid, 15 de julio de 1950, n.º 181.



cinematográficos estaban presumiblemente más cercanos al lirismo cinematográfico que a la plasmación de la historia política y que habían sido subordinados a la estrategia de la empresa que le contrataba y remuneraba generosamente - 525.000 pesetas había cobrado por *Agustina de Aragón*-, y con la que había logrado importantes éxitos comerciales. Eso nos hace pensar que Orduña se vio, en parte, impelido a seguir dirigiendo proyectos similares y a aparcar otros proyectos que no entraban en los planes de producción de Cifesa.

La verdad es que a pesar del cierto encasillamiento en el género histórico a que Cifesa le tenía recluido, Orduña tenía libertad de elegir temas que compaginaran el interés de la productora con sus propias preferencias poéticas y teatrales. Bajo esa luz hay que entender la elección de *La leona de Castilla*, una obra teatral de Francisco Villaespesa, estrenada por la compañía Mendoza-Guerrero el 24 de noviembre de 1915, que era un perfecto ejemplo del teatro poético que había resurgido a comienzo del siglo, donde el elemento lírico prevalecía sobre el dinamismo escénico, y que había dejado de interesar desde los años veinte por ese mismo motivo. No parecía la fuente más propicia para adaptarse al cine, pero Orduña impuso su preferencia por, según definición de Eladio Cortés, un «teatro poético modernista en el cual lo lírico, en muchas circunstancias prevalece sobre lo dramático y en el que el autor anda a la busca de efectos plásticos, esencia, al fin de todo teatro con base modernista»<sup>826</sup>.

Elegido ese material de partida, su siguiente película para Cifesa pudo volver a regirse por la fórmula de una gran ambientación histórica y el protagonismo de un personaje femenino de fuerte personalidad, pero no contó en esta ocasión con una pieza fundamental en los éxitos anteriores: Aurora

---

<sup>826</sup> CORTÉS, Eladio, *El teatro de Villaespesa*, Madrid, Atlas, 1971, pág. 26.

Bautista. A la actriz no le gustaba el guión y no quería seguir haciendo películas históricas: «Orduña me decía que iba a ser como *Locura de amor* y que íbamos a obtener un éxito semejante a aquella, pero era una película sin locura y sin amor»<sup>827</sup>. Sus palabras, dichas décadas después, coinciden con las de su sustituta, Amparo Rivelles, que también era consciente de no estar ante el papel de su vida:

«Asumí el papel y nunca debí haberlo hecho. (...) la película fue eso: una especie de *Locura de amor*, pero sin amor y sin locura, o sea, que llevábamos todas las de perder. Era una película que no tenía ningún interés; no había historia de amor, (...). Creo que fue una equivocación porque tampoco me obligaron a hacerla; me dijeron que si quería interpretar este papel... total, que me convencieron, pero yo debía haber dicho que no»<sup>828</sup>.

A toro pasado es fácil decirlo, pero es de suponer que los responsables de la película se encontraban bajo el influjo de los recientes éxitos conseguidos con películas similares y no midieron bien la importancia de Aurora Bautista en esos éxitos, aparte del posible cansancio que pudiera sentir por este género de películas el público. Además, *La leona de Castilla* trataba un tema, la revuelta comunera contra Carlos I, que sería fuente de contradicciones ideológicas en el propio film y no la beneficiaría en su recepción crítica. De hecho, la obra teatral en que se basaba había sido representada durante la Guerra Civil en la Escuelas Profesionales de la C.N.T.<sup>829</sup>, lo que habla bien a

---

<sup>827</sup> CASTILLEJO, Jorge, *Op. cit.*, pág. 28.

<sup>828</sup> DE PACO, José; RODRÍGUEZ, Joaquín, *Amparo Rivelles, pasión de actriz*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988, pág. 49-50.

<sup>829</sup> COLLADO, Fernando, *Op. cit.*, pág. 361.

las claras sobre la posible lectura revolucionaria que contenía la obra, y que Orduña no desactivó del todo en su película al presentar como positivo el espíritu rebelde del «último comunero», apelativo con la que se conoce a su protagonista. Sin embargo, la censura no hizo objeciones al guión. Si el éxito y los premios de *Agustina de Aragón* habían eclipsado las negativas consideraciones que la Junta Superior de Orientación Cinematográfica había vertido sobre el proyecto antes de rodarse, con *La leona de Castilla* sucedería al revés. Ninguna objeción se hizo al guión de Vicente Escrivá pero luego fue unánime la repulsa ante la película acabada. No sólo disgustó su mediocridad artística, lo que siempre es muy subjetivo, sino que preocupó el excesivo gasto realizado hasta el punto de recomendar al cine español que se orientase por otros derroteros. Además, la esperada calificación de Interés Nacional, tan necesaria para la satisfactoria explotación del film, fue denegada. Y sólo en consideración a la trayectoria pasada de la productora se accedió a clasificarla en 1ª categoría<sup>830</sup>.

---

<sup>830</sup> Así consta en el expediente de censura conservado en el Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03403. La obtención de dos permisos de doblaje como correspondía a la 1ª categoría en este momento corresponde con esa clasificación. Sin embargo, diversas fuentes historiográficas insisten en que obtuvo la 2ª categoría, como indica el Anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo, sin dar más precisiones. La contradicción se debe a la duplicidad de clasificaciones entre la Junta de Orientación Cinematográfica de la Dirección General de Cinematografía y la Junta Clasificadora del Ministerio de Industria y Comercio. Por la primera se obtenían desde 1946 los permisos de doblaje de películas extranjeras, y por la segunda los permisos de importación, de mucho más valor en el mercado. La segunda fue objeto de duras críticas por los productores que se sintieron perjudicados, caso de Vicente Casanova, y por comentaristas como Pío Ballesteros, que denunció sus corruptelas en una dura serie de artículos en la revista *Aula, Estudio y Acción, Revista de los estudiantes del Distrito Universitario de Madrid*, sin omitir los nombres de Wenceslao Fernández Flórez, José Francés y Fernando de Galainena como responsables de la corrupción dentro de la Junta («Carta al camarada Manuel Martínez Pastor», 29 de octubre de

Nuevamente es la voz omnisciente de Orduña la que nos introduce en el tema de la película, esta vez con un parlamento más largo de lo habitual y declamado con mayor contención, casi en voz baja. El texto muestra ya las mencionadas contradicciones ideológicas de la película:

«Es cierto que cada río lleva siempre una historia dormida en su ser; esta que ahora nos va a decir el Tajo empezó hace muchos años junto a los muros de Toledo. Allá por el 1521, un nieto de los Reyes Católicos, Carlos I de España, iba a ceñir la corona del imperio germánico. Las fronteras castellanas se ensancharían hasta el Danubio como antes había llegado hasta Italia, hasta Flandes, hasta las Indias. Frente a esa ambición del César hispano se alzó el criterio estrecho de los comuneros, para los cuales el mundo acababa en sus trigales castellanos, en sus fueros y en sus privilegios. Burgos, Segovia, Ávila, Salamanca, Zamora, Valladolid, Toledo, se levantaron en armas contra el rey uniéndose en la junta de los comuneros. Sobre el solar de España la voz de la rebeldía volvió a agitar los campos y las viejas ciudades. Es una historia triste, como todas las que forjó la rebeldía. El Tajo escuchó muy de cerca las viejas canciones de los comuneros, y más tarde el Duero le arrebató la historia para llevársela a tierras portuguesas. Ahora duerme aquí, en Oporto, pero no la busquéis en la ciudad, sino más allá, aquí, en estas ruinas, en esta paz, descansa la

---

1951, nº 1; «En torno al problema de nuestro cine», 30 de noviembre de 1951, nº 2; 25 de febrero de 1952, nº 3; y 25 de abril de 1952, nº 4). En 1952 se solventó esa duplicidad con la creación de una Junta de Clasificación de Películas Cinematográficas que recogió las competencias de las otras dos.

heroína de esta historia. Ella encarnó el espíritu de la rebeldía española y sostuvo hasta el fin la causa de las comunidades contra el rey. María de alta cuna derivada, esposa fiel del inmortal Padilla, honor del sexo: yace aquí enterrada, descansa en paz leona de Castilla».

La contradicción estribaba en presentar como protagonista positivo a una rebelde que se había opuesto a los designios de Carlos I, rey que ocupaba un puesto de privilegio en el imaginario franquista como encarnación del mayor esplendor del imperio español. La introducción no daba más motivo de su oposición que «el criterio estrecho de los comuneros, para los cuales el mundo acababa en sus trigales castellanos, en sus fueros y en sus privilegios». Es una frase que no estaba en el guión fechado en noviembre de 1950, el mismo mes en que se inició el rodaje, por lo que debió introducirse en el último momento, quizá por indicación verbal de la censura, y que servía para dejar claro que la culpa del conflicto estaba en las cortas miras de una nobleza que no comprendía la importancia de colocar al rey en el trono imperial. En cambio se eliminó otra significativa frase que cerraba la locución introductoria: «No importa que no tuviera razón. Ahí está precisamente su grandeza. Ella no quiso más que ser fiel a un juramento y mantener en alto un nombre: el que alentó toda su vida». La idea sin embargo se mantuvo en los diálogos de la película, pues parece que a Orduña no le interesaba tanto las implicaciones políticas de lo que contaba como presentar un personaje femenino fuerte y virtuoso, cuya extrema fidelidad a los ideales de su marido fallecido provocaba su trágico final.

Una panorámica sobre las ruinas de una iglesia nos conduce hasta la tumba de María de Pacheco en Oporto, en un decorado casi bucólico, con unas ovejas pastando, y donde el tono romántico es potenciado por la música y un detalle: las

ramas que ocultan las letras de la lápida se retiran solas como por arte de magia. El final de la locución es la lectura de esas letras: «María de alta cuna derivada, esposa fiel del inmortal Padilla, honor del sexo: yace aquí enterrada, descansa en paz leona de Castilla». Es una versión del epitafio que escribió su hermano Diego Hurtado de Mendoza: «Si preguntas mi nombre, fue María; si mi tierra, Granada; mi apellido de Pacheco y Mendoza, conocido el uno y otro más que el claro día; si mi vida, seguir a mi marido; mi muerte, en la opinión de aquél sostenía; España te dirá mi calidad que nunca niega España la verdad».

Un *flashback* nos lleva a la misma iglesia años antes, donde María de Pacheco (Amparo Rivelles) fenece ante don Pedro de Guzmán, duque de Medina-Sidonia (Virgilio Teixeira) y don Lope (Jesús Tordesillas). Ambos personajes representan a los dos bandos que se enfrentaron en la Guerra de las Comunidades, don Pedro por los imperiales y don Lope por los comuneros, pero hace tiempo que superaron sus diferencias, en lo que puede verse como una referencia a la posibilidad de reconciliación tras la Guerra Civil del siglo XX. Don Pedro lamenta que, pese a su amor, lo único que ha podido hacer por ella es librarla de la fosa común. Ambos sienten su destino final, perdonan su rebeldía y alaban su fidelidad a Castilla por encima del rey, para a continuación rememorar su historia en otro *flashback* dentro del *flashback*.

La consiguiente narración omnisciente se desarrolla del mismo modo que explicamos en *Locura de amor* y *Agustina de Aragón*, donde los personajes recuerdan hechos que no pudieron conocer por sí mismos. El ejército comunero comandado por Juan de Padilla (Antonio Casas), Maldonado (Teófilo Palou) y Juan Bravo (José Jaspe) regresa a Toledo después de una victoria. Mientras, la mujer de Padilla, María de Pacheco, se encarga de las cuentas con Ramiro de Ávalos (Manuel Luna), el villano de la función, que no puede ir a la

guerra por ser manco pero cuenta con la plena confianza del matrimonio en la administración del palacio. El reencuentro de Padilla con su mujer y su hijo don Juan (Rafael Romero Marchent) es breve porque al día siguiente sale camino de la guerra otra vez. Antes, el hijo recita el lema que le enseñó su padre: «sé un Padilla para tus amigos, para tus enemigos, y para ti mismo». Es decir, antes que cualquier cosa está la fidelidad al apellido y las propias creencias.

Ramiro y Tovar (Eduardo Fajardo) contemplan la salida de Padilla hacia Villalar, deseosos de que fracase para que Ramiro pueda hacerse dueño de la ciudad y de doña María. Una tormenta presagia el desastre mientras los dos bandos confían en la ayuda de Dios, pues no hay que olvidar que estamos ante una guerra civil entre cristianos en la que no hay un enemigo externo al que culpar, lo cual es significativo porque se podría haber cargado las tintas sobre los consejeros flamencos de Carlos I, como se hacía en *Locura de amor*, pero el film no entra en estos vericuetos. Los comuneros pierden la batalla y Padilla, Bravo y Maldonado son ajusticiados como culpables de traición. Cuando sus compañeros niegan la traición y se proclaman defensores de la libertad del reino, Padilla dice la famosa frase: «ayer fue día de pelear como caballeros; hoy lo es de morir como cristianos». María decide ver cómo su marido es decapitado «para no olvidarlo nunca» y luego se desmaya. Con la muerte de Padilla se cierra la posibilidad de una trama eminentemente sentimental que, para el que no conociera la historia, parecía posible debido a las escenas previas entre el matrimonio. Sin esta posibilidad la película queda centrada sobre la trama política, muy simple por lo demás, pues consiste en un enfrentamiento entre los imperiales y María de Pacheco, sin que haya más causa que la fidelidad a un juramento. La atracción de don Pedro de Guzmán y Ramiro por María no logra tomar fuerza narrativa y sólo queda como un aditamento menor de la intriga política.

De vuelta a casa, en una posada, María recibe de don Pedro, que la cree una sirvienta de la viuda de Padilla, la carta que su marido le dio para ella antes de morir. En ella le pide que mantenga la lucha pese a su muerte, hecho que no sucedía en la histórica carta ni en la obra teatral, y que inventan los guionistas para, según Luis Mariano González, «potenciar el discurso patriarcal del film»<sup>831</sup>, porque desde ese momento no seguirá su propia voluntad, sino la de su marido fallecido. Cuando llega a Toledo y descubre que la ciudad está sin defensa decide quitar el cargo de regidor a Ramiro. Aunque las demás ciudades se han rendido está dispuesta a resistir ante los ejércitos del rey, arenga como una Agustina de Aragón a los hombres que la rodean, y pide en el Concejo el apoyo de la ciudad, recordándoles sus juramentos. El marqués de Villena (Miguel Pastor Mata) entra para pedir la rendición, pero cuando dice que Padilla aceptaría la derrota, María lee la carta con su última voluntad, donde afirma su convicción en defender Toledo y en que otros seguirán su ejemplo. De este modo logra el apoyo de Manrique (Alfredo Mayo) y don Lope, con cuyos gritos «Toledo por la viuda de Padilla» y «Toledo por las comunidades» obtienen el apoyo del Concejo. A continuación, el arzobispo (Alberto Romea) propone a María como sucesora de Padilla, todos lo aceptan y ella jura ante Dios que luchará hasta el fin. De nuevo aires necrófilos recorren la película, pues el recuerdo de Padilla es constantemente invocado por ella como si padeciera también cierta locura de amor. De hecho, la planificación de esta escena resulta esclarecedora. Llinás la explica como fruto del punto de vista de Dios en la narración<sup>832</sup>, a lo que habría que añadir que ese punto de vista coincide también con el de un Padilla fallecido que está en el recuerdo de todos los presentes, como apunta Luis

---

<sup>831</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Op. cit.*, pág. 170.

<sup>832</sup> LLINÁS, Francisco, *Art. cit.* (diciembre 1989 - febrero 1990).



Mariano González<sup>833</sup>. La escena se abre con el descenso de María desde las alturas de su fortaleza hasta el nivel de sus súbditos, tanto nobles como pueblo, reunidos en el Concejo, bajada que se produce por una escalera exageradamente extensa y que se remarca con una panorámica descendente de la cámara desde el techo al suelo (FIG. 89), y que recuerda a la magnificencia de la escena de la Catedral de Burgos en *Locura de amor*, iniciada con un plano desde el mismo ángulo. La presencia de un enorme crucifijo al fondo simboliza que no estamos sólo ante un acto político, sino también religioso, lo que el segundo plano confirma cuando María de Pacheco se coloca bajo su vertical (FIG. 90).



FIG. 89



FIG. 90

Cuando María comienza a hablar a los presentes, al pueblo de Toledo, se produce un cambio de imagen sorprendente, donde el contraplano se toma desde una altura considerable que coincide con el punto de vista del crucifijo (FIG. 91), recurso que Orduña ya utilizó en el *Frente de los suspiros*, y que simboliza la presencia divina como testigo e inspirador de los acontecimientos de que somos testigos. La ubicación de los figurantes sigue el esquema estamental de la escena análoga de *Locura de amor*, donde el pueblo, tras el

---

<sup>833</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Op. cit.*, pág. 171.

ejército y los nobles, se mantiene en los bordes del camino que simbólicamente lleva a la posición de liderazgo sobre el estrado, donde está María de Pacheco, respaldada por su hijo en segundo término, y en el borde derecho del plano, en un posición inferior pero acechando, el traidor Ramiro (FIG. 92).



FIG. 91



FIG. 92



FIG. 93



FIG. 94

La lucha dialéctica se intensifica en un juego de planos y contraplanos medios entre María, el pueblo y los nobles, hasta que ella decide acercarse a ellos para convencerles. La unidad en la lucha que pretende lograr con sus nobles se representa así con las figuras dentro del mismo plano (FIG. 93), aunque con la amenazante presencia del traidor Tovar en el fondo. María logra vencer la resistencia de sus nobles en el preciso momento en que entran los imperiales bajo la mirada de Orduña-Dios-Padilla (FIG. 94), pues si el punto de vista es el de Dios, también lo es de un Padilla elevado a los cielos e inspirador de los

acontecimientos desde que María dice «Dios es tan justo que permitió que quedara escrita su última voluntad para que yo ahora pueda responder por él» y al leer su carta póstuma provoque la adhesión de los presentes, como si las palabras de Padilla fueran también designio de Dios. Por supuesto, también es el punto de vista de Orduña, que como narrador omnisciente ha elegido ese punto de vista divino, que, en definitiva, corresponde a la inspiración religiosa que tiene gran parte de su obra fílmica.

Después de esta afirmación de resistencia el ejército realista asedia la ciudad, el hijo de Padilla se dispone a armarse caballero, y Ramiro y Tovar conspiran contra María, a la que piensan que sólo vencerán si logran que el pueblo deje de apoyarla. Sin embargo, Ramiro está más interesado en poseerla que en rendir la ciudad, por lo que no quiere creer que fuera seducida por Pedro de Guzmán en la posada, como le dice Tovar. Precisamente don Pedro cae prisionero y María ordena que se le atienda como merece su alta condición. Cuando Tovar le señala a Ramiro el anillo que lleva en el dedo don Pedro, y este reconoce que es el que perteneció a María, comienza a creer que pudo tener relaciones con María. Poco después el Consejo de Guerra decide la muerte de don Pedro y María le indulta pese a la oposición de su hijo. Ella alega que fue de los pocos que en Villalar intercedió en favor de Padilla, pero Ramiro sospecha que tenga razones sentimentales en su decisión y le advierte que su gesto podría ser visto como una debilidad por el pueblo.

Cuando Don Pedro se entera de su indulto y luego descubre la verdadera identidad de María de Pacheco, la deuda queda saldada entre ellos, pero él lamenta que su amor ya sea imposible. Aquí tampoco cabe una historia sentimental, pero el rumor sobre sus amores cumplirá un papel importante en la trama política.

María de Pacheco debe hacer frente a las desertiones en su ejército ante la falta de pago y la imposibilidad de cobrar más impuestos, por lo que decide dar todas las riquezas del palacio a los soldados y obligar a los nobles a hacer lo mismo. Para justificarse dice que Padilla siempre se apoyó en el pueblo. Ramiro, con la intención de soliviantar a ese pueblo, añade un decreto más para que se despoje también a la iglesia y logra que María lo firme sin que se dé cuenta. Los nobles se quejan ante Ramiro de las medidas tomadas y María se escuda de nuevo en el apoyo del pueblo. Pero gracias al decreto contra la iglesia y la difusión de unas coplas infamantes sobre María y don Pedro, ordenadas por Tovar, pierde finalmente ese apoyo. Manrique mata al juglar que difunde las coplas y luego pide a don Pedro que escape para salvaguardar el honor de María. Tovar lo impide, mata a Manrique por la espalda y detiene a Pedro. Cuando María le reprocha haber faltado a su palabra le explica que Manrique no la estaba traicionando y que él huía para evitar las murmuraciones contra ella. Por eso María decide liberarlo ante el disgusto de su hijo, que no comprende los actos de su madre. Este, lleno de rabia, sale hacia el campo contrario en busca de don Pedro para morir a manos de un caballero imperial. Es un hecho totalmente ficticio –el hijo de Padilla todavía era un niño en la realidad– que sirve para profundizar el drama de la heroína.

Ramiro da el último paso en su plan: publicar la orden de saqueo de la Catedral, lo que provoca que el pueblo salga en su defensa y ataque la fortaleza de María, como pueblo cristiano que es ante todo, y también manipulable, como queda claro en la película. Ella pide explicaciones a un Ramiro que ya no oculta su traición y que para evitar el desastre sólo pide poseerla a ella. Don Pedro aparece para defenderla, mata a Ramiro y logra que María huya de Toledo. Tovar dirige a los imperiales en su busca, pero al no encontrarla le matan por creer que les ha traicionado. En las afueras María y don Pedro

se despiden porque ella no puede pensar en sí misma sino en su honor. Y la película concluye sin que vuelva la narración al presente.

Como hemos visto, el conflicto de los comuneros se ha convertido en una mera cuestión de honor, sin atisbo de rebeldía política, ni mucho menos revolucionaria. Nada se dice de los fueros que Carlos I no respetó, ni del dinero que solicitó a las ciudades para costear su trono imperial, que eran las causas principales en la obra de Villaespesa, claramente antiabsolutista y antimperialista. Pero es que la visión de este autor respondía a la idea romántica que tenía la política liberal de los comuneros como los primeros antimonárquicos de nuestra historia. De hecho, la historia de la revuelta comunera ha sufrido todo tipo de interpretaciones interesadas según el momento político en que se hacían y la tendencia del que lo contaba. Si los liberales de 1812 los consideraban antiabsolutistas, los republicanos de 1868 los veían como antimonárquicos y autonomistas. Durante la restauración Menéndez Pelayo los consideraba un residuo feudal frente al centralismo, y los republicanos de 1931 incidían en su carácter popular y democrático. Incluso los nacionalistas catalanes los consideran precursores del autogobierno. Con el franquismo se impuso una interpretación a la que sólo se acogió en parte la película de Orduña, de modo que prescindió de cualquier atisbo de liberalismo e incidió en los aspectos tradicionalistas y católicos. Los comuneros aparecen como defensores de una españolidad representada por Castilla frente a las imposiciones de un rey extranjero como Carlos I, es decir, la película presenta un conflicto entre el nacionalismo castellano y el imperialismo español a pesar de ser ambas concepciones gratas al franquismo. Para evitar la contradicción, el guión prescinde de la dualidad entre tradición y liberalismo para centrar el foco de atención en el espíritu de sacrificio y rebeldía, del patriotismo en definitiva, de los castellanos, además del profundo catolicismo que rigen las acciones de

ambos bandos. Las diferencias se minimizan, por tanto, y sólo se presentan como villanos a Ramiro y Tovar por su condición de traidores y no por su adscripción al bando imperial. Al fin y al cabo, como dice Orduña en la locución que abre la película, los comuneros sólo estaban equivocados por su «criterio estrecho», no por maldad.

Por todo lo dicho, la adaptación hubo de remendar algunos aspectos incómodos de la obra de Villaespesa. Se eliminó el papel intrigante que los jerarcas eclesiásticos cumplían en la trama –y que era fiel a la realidad en este aspecto–, donde el Arcediano conspiraba contra María porque el rey le había prometido ser arzobispo de Toledo. Además eso evitaba que María de Pacheco llegara a matar al Arcediano tras haberla excomulgado, como sucedía en la obra. También el personaje de don Pedro se remozó y dejó de ser un antiguo enamorado de María de Pacheco que combatía la causa comunera por odio a su rival amoroso, Juan de Padilla, y se ponía al servicio de María al conocer la muerte de aquel. En la película sus motivos son más honorables y no existe ninguna escena realmente romántica que, por otro lado, hubiera venido bien a la película.

En lo que sí concuerda con la visión liberal pero elitista de Villaespesa es en el menosprecio que se hace del pueblo, presentado como comparsa de fácil manipulación por unos u otros, de modo que no se puede esperar de ellos su fidelidad absoluta: «un día dan la vida por una causa y al día siguiente la devoran». Si al comienzo vitoreaban a María de Pacheco, al final lo harán a Carlos I. Igual que en la escena de la Catedral en *Locura de amor*, el pueblo es un mero espectador de la representación teatral de sus gobernantes, y sólo entra en acción cuando se le azuza desde arriba.

En general, Orduña muestra la misma seguridad técnica que en sus últimas películas, pero en esta ocasión la corrección parecía fruto de la rutina, no había brillantez ni pasión, y la

interpretación de Amparo Rivelles era muy forzada, quizá por querer emular a Aurora Bautista. La actriz reconocía lo siguiente en ese sentido:

«Yo tuve la culpa y también la tuvo Juan (Orduña) que se empeñó en que lo hiciera muy gritado. Muchas veces le decía: Juan, piensa que no estoy en una escena dramática, que no tengo por qué estar en esta tensión, que cuando veas esto montado te vas a dar cuenta de que soy un puro grito desde el principio hasta el final. Pero... pues si yo acepto la dirección de un señor, respeto sus órdenes»<sup>834</sup>.

La crítica no pudo dejar de percibir la diferencia y lamentar que no estuvieran ante otra *Locura de amor*, a la que mencionaban como referente inigualable. Sólo los diarios *Madrid* y *Marca*, y la revista *Radiocinema*, no pusieron objeciones a la película, pero tampoco mostraron gran entusiasmo. En *Primer Plano*, y pese a los cambios que hemos explicado, Gómez Tello lamentaba por motivos ideológicos que la película estuviera basada en la obra de Villaespesa, pero salvaba la labor de Orduña:

«La realización de Juan de Orduña corresponde a la calidad de sus grandes obras en un género que él cultiva con un estilo propio. (...) Sin llegar a la calidad artística de *Locura de amor* ni al alarde de *Agustina de Aragón*, interpreta bien el clima de un tiempo de grandes pasiones. Muy bello el arranque de la película -el nacimiento del Tajo-, y con vigor

---

<sup>834</sup> DE PACO, José; RODRÍGUEZ, Joaquín, *Op. cit.*, pág. 49-50.

las escenas correspondientes al regreso de doña María al castillo toledano, el film se ha mantenido en un buen ritmo de interés, que culmina, naturalmente, en la trama folletinesca que se urde – que urdió Villaespesa– en torno a la figura de la protagonista de este melodrama»<sup>835</sup>.

En *Fotogramas* también se disculpaba a Orduña ante el exceso declamatorio procedente de la obra teatral:

«Sin duda, éste no es defecto achacable en su totalidad al realizador de la cinta. La personalidad innegable de la obra teatral de Villaespesa, tenía que hacer sentir su peso en la versión cinematográfica que en ella se inspira. De todos modos, sin dar tanta holgura a lo trascendental del tema si se hubiese intentado apurar algo más los matices íntimos de la tragedia humana de doña María de Pacheco, no hay duda de que la película hubiese ganado en vibración»<sup>836</sup>.

El resto de diarios madrileños y revistas cinematográficas fueron muy claros a la hora de menospreciar una película que, según la mayoría, sufría el lastre de su origen escénico, además de ser una obra no muy bien valorada, considerada «amañada y morbosa fábula» en palabras de Marcelino Junquera<sup>837</sup>. Aparte de los motivos ideológicos ya explicados, la obra de Villaespesa se consideraba muy anticinematográfica y trasnochada, difícil de adaptar al cine. Así lo consideraba Miguel Pérez Ferrero en el diario *ABC*:

---

<sup>835</sup> *Primer Plano*, Madrid, 3 de junio de 1951, nº 555.

<sup>836</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 8 de junio de 1951, nº 134.

<sup>837</sup> *Pueblo*, Madrid, 29 de mayo de 1951.



«Así, la versión cinematográfica había de adolecer de los mismos defectos de la empresa escénica, puesto que sus esencias fundamentales y características tenían que ser las mismas, (...) De tal manera, el principal error de la película que anoche se ofreció al público en el Rialto es de origen. Quiere decirse que reside en haber elegido la citada creación de Villaespesa para llevarla a la pantalla. Ni un avezado guionista con halagüeños éxitos en su carrera como Vicente Escrivá, ni un director de merecido renombre, como Juan de Orduña, podían dotar de una vida y una emoción a lo que nació falto de ellas. Por eso, la trama se pierde y diluye en los diálogos, y su expresión visual es una sucesión de lienzos en los que se pretende la impresión "pictórica". Pero, en cambio, el clima de la guerra de las Comunidades se halla ausente de la cinta, ese clima que, tomado independientemente, hubiera podido constituir un buen motivo fílmico. Y es que, como ya se ha apuntado, en *La leona de Castilla* el artificio es lo que predomina»<sup>838</sup>.

En el mismo sentido se expresaba Cándido (Salvador de Heredia) en el diario *Ya*:

«En el relato cinematográfico de los sucesos históricos no aparece en ningún momento la obligada grandiosidad que ellos tuvieron, y presenciamos sólo unos continuos diálogos, en los que se manejan esencialmente los problemas de celos, envidias y traiciones que intentaban acabar

---

<sup>838</sup> ABC, Madrid, 29 de mayo de 1951.

con el poder de María Pacheco tan desacertadamente que la anécdota histórica se queda convertida en una especie de chismografía pueblerina.

»Así va transcurriendo el tiempo de proyección de esta cinta, a la que hasta le falta el movimiento de masas y escenas de batallas, tan bien llevadas en otras ocasiones por su director, dominando el ritmo monótono, con poca dosis de emoción e interés»<sup>839</sup>.

Luis Gómez Mesa, visiblemente cansado del género histórico y su continuo recurso a fuentes teatrales y melodramáticas, fue de los más contundentes:

«Constituye el lastre que impide un alto vuelo a estas películas la supeditación a lo folletinesco, a las truculencias melodramáticas. La Historia, en su verdad, es ya en si intensa e interesantemente patética, y no necesita ni exageraciones candorosas ni convencionalismos pueriles, que en lugar de realzar figuras y hechos, los empequeñecen. Y por insistir en ese procedimiento -hoy ya completamente periclitado- del melodramón histórico, la parte endeble, vulnerable, de esta película es la fundamental de la trama y del guión. (...) No comprendo por qué se eligió esta obra teatral de Villaespesa. Despojada de sus versos, se la ha envuelto en el guión en una prosa folletinesca»<sup>840</sup>.

---

<sup>839</sup> *Ya*, Madrid, 29 de mayo de 1951.

<sup>840</sup> *Arriba*, Madrid, 29 de mayo de 1951.

Y finalmente Antonio Barbero, en una extensa e incisiva crónica, analizaba las causas del fracaso con el teatro como principal culpable:

«Esta preferencia del inteligente y dinámico director por los temas pretéritos, no como la interpretación de un hecho real, sino como una adaptación teatral del mismo, puede inducirle al error en muchas ocasiones, como acaba de sucederle con *La leona de Castilla*, porque no siempre el ambiente de una época y la fidelidad de su reproducción se bastan para alcanzar los éxitos artísticos y comerciales que han acompañado a Juan de Orduña en la etapa más brillante de su carrera. (...)

»En *La leona de Castilla* nos encontramos con un film sin el interés emocional de *Locura de amor*, ni la grandiosidad histórica de *Agustina de Aragón*. (...) En el teatro, un diálogo florido, una frase rotunda y una réplica oportuna, son suficientes para crear el clima que le conviene al autor y situar a unos personajes; todo lo demás no importa –o no importaba en aquel teatro–, porque a través de los diálogos iban llegando al espectador los hechos, verídicos o falsos, acaecidos entre bastidores o en los entreactos. Pero en el cine no es lo mismo; en el cine el espectador quiere ver justificado en la pantalla todo lo sucedido entre el primero y el último fotograma.

»Y lo que vemos en *La leona de Castilla* no nos satisface, ni como lección de historia, ni como biografía filmada. Por dos razones: porque el episodio de los Comuneros no es un hecho histórico que haya dejado un eco emotivo en la entraña

popular, y porque la figura de doña María de Pacheco tiene en esta versión más fuerza como ente literario que como personaje real. Así, el guión, más cerca de la obra teatral que de la reconstitución histórica, abusa de las conversaciones, que podía habernos ahorrado con una simple alusión gráfica, y esta excesiva sumisión al verbo desvirtúa y empequeñece precisamente la figura que se pretendía exaltar,...»<sup>841</sup>.

Habiendo costado la importante cantidad de seis millones y medio de pesetas, tenido un éxito notablemente inferior a las anteriores –nueves semanas de permanencia en el cine Rialto donde se estrenó el 28 de mayo de 1951– y unas críticas desfavorables, *La leona de Castilla* debió de haber servido de advertencia. Pero ya era demasiado tarde. La dinámica en que vivía Cifesa no permitía frenar una maquinaria que enlazaba un film con otro sin tiempo para analizar los resultados de cada película anterior, y en la que Orduña seguiría siendo protagonista hasta el desastre final. Ni siquiera el intento de Cifesa y Orduña de alejarse de las películas históricas con la adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés *El maestrante* –que hubiera supuesto un interesante duelo interpretativo entre Aurora Bautista y Amparo Rivelles–, pudo realizarse debido a la rotunda prohibición de la censura en febrero de 1951, debido a que los guionistas (Antonio Abad Ojuel, Vicente Coello, Ángel A. Jordán y Ricardo Mazo) no habían sabido suavizar y dar un final moralista a un argumento demasiado truculento con adulterios, asesinatos e infanticidios<sup>842</sup>.

---

<sup>841</sup> *Cámara*, Madrid, 1 de junio de 1951, nº 202.

<sup>842</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04718.

### 7.5.7. *Alba de América* (1951)

Cuando se estrena *La leona de Castilla*, hace unos días que *Alba de América* ya se está rodando. Pese a los indicios de agotamiento que presentaba el filón histórico-patriótico, nada hacía presagiar que la nueva película de Cifesa fuera a ser tan problemática, porque por primavera vez Orduña estaba ante un proyecto que podemos considerar hasta cierto punto oficial. Aunque era una empresa privada la que arriesgaba la mayor parte del capital, la película partía de una iniciativa estatal y con el patrocinio de un organismo público, el Consejo de la Hispanidad, con el objetivo de dar respuesta a un ofensivo film inglés sobre Cristóbal Colón titulado *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949). El propio Orduña consideraba que era una película oficial en sus declaraciones y, por esa razón, sentía una gran responsabilidad por haber sido elegido para dirigirla<sup>843</sup>. Pese a las dificultades de un proyecto de tal envergadura, Vicente Casanova y Juan de Orduña debían de pensar que tenían un caballo ganador que contaría con el beneplácito censor y prolongaría el prestigio alcanzado, pues no había episodio de la Historia de España que pudiera satisfacer mejor las inquietudes patrióticas como el Descubrimiento; pero la realidad fue muy diferente.

Ya vimos que desde la inmediata postguerra se expresaba en las revistas cinematográficas la necesidad de un cine histórico nacional que proclamara las grandezas de un pasado glorioso que el régimen de Franco quería reeditar. Como es lógico, la figura de Cristóbal Colón y la gesta del Descubrimiento era central en estas disquisiciones, por lo que se lamentaba la ausencia de una película que abordara dignamente el asunto, y se temía que otras cinematografías

---

<sup>843</sup> ARNAU JORDÁN, Ángel, «Aquí, Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 14 de marzo de 1951, nº 265.

podieran adelantarse a España en ese cometido. La revista *Radiocinema* lo expresaba con la retórica habitual en estos casos, con los conceptos de imperio y cristianismo bien presentes, cuando en 1940 se supo que había un proyecto extranjero sobre Cristóbal Colón:

«Y con este grave olvido la incapacidad cinematográfica de España en lo que se refiere a empresas de envergadura, han hecho que aún no se haya acometido la tarea de dar al cine la producción con que la Humanidad –decimos Humanidad en la extensión máxima del contenido civilizador de la palabra– no pagaría más que una mínima parte de la deuda de exaltación y gratitud que debe a la memoria de aquel hombre humilde y a la vez de relieve gigantesco que señaló los horizontes de un nuevo continente, elevando con él la Cruz de la Cristiandad y los guiones gloriosos de una España que empezaba a ser imperial»<sup>844</sup>.

En aquel año no se materializó el temido proyecto, pero en 1943, cuando había dado ya sus primeros pasos el cine histórico español del nuevo régimen, la noticia del rodaje de un film norteamericano sobre el Descubrimiento volvió a causar inquietud por las incorrecciones históricas que contendría si, como era previsible, se basaba en la «leyenda negra». Según Eugenia Serrano:

«Nos resulta, nos resultaba aún más antes, temible un film sobre el descubrimiento de América hecho o por los descendientes de aquellos que

---

<sup>844</sup> «Una película sobre Colón», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de junio de 1940, nº 53.

hostilizaron nuestro Imperio, o por los que si en su día lo hicieron más débilmente, son mucho menos exactos y rigurosos en el dato histórico y tremendamente aficionados a la españolada de pandereta o de leyenda negra. España corre el peligro de una mala interpretación, cuando menos, de una de sus más generosas e importantes empresas sobre el mundo. El descubrimiento de América visto por un yanqui, inglés, francés o germano, o sencillamente por un extranjero, será falseado. Lo que hoy es historia universal, amanecida a costa de sangre, verbo y fe españoles, corre el peligro de volverse libelo internacional contra nosotros»<sup>845</sup>.

La muerte de Leslie Howard, productor y director del temido film, impidió que llegara a realizarse, como también sucedería ese año con un proyecto similar de Abel Gance. Serrano advertía que era conveniente adelantarse a futuros proyectos similares para ganar la batalla propagandística, pero poco se hizo para lograrlo. Al final fue México la que se adelantó a todos con *Cristóbal Colón o la grandeza de América* (José Díaz Morales, 1943), estrenada en España en 1946. La indignación que provocó<sup>846</sup> fue, sin embargo, más debida a la condición de republicanos de muchos de los integrantes del equipo, entre ellos el director, que por sus errores históricos o

---

<sup>845</sup> SERRANO, Eugenia, «Colón, el gran tema hispanoamericano. Atención a un peligro permanente», en *Primer Plano*, Madrid, 1 de agosto de 1943, nº 146.

<sup>846</sup> Gomez Tello definía así la película: «El engendro, nacido en los estudios aztecas, sería capaz de hacer ruborizar a cualquier aprendiz de director (...), además de falsedades de a bulto que los espectadores habrán ido apuntándose, se deja deslizar, bajo toda una pirotecnia verbal verdaderamente superficial, el veneno de aquella leyenda negra que Díaz Morales, en días que no olvidamos, vertía en los periódicos españoles» (*Primer Plano*, Madrid, 4 de agosto de 1946, nº 303).

sus supuestas falsedades antiespañolas, difíciles de encontrar según el análisis de Rafael de España<sup>847</sup>. Las reacciones no fueron más allá del ámbito periodístico y se olvidarían poco después, hasta que otra película extranjera provocara una reacción mucho más virulenta.

Desde que se supo que se rodaba la película, en agosto de 1948, hubo expectación por conocer el film inglés de David MacDonald. En la revista *Triunfo* se comentaron favorablemente las primeras fotografías recibidas del film («lo cierto es que cuanto de este Colón rubio llevamos entrevisto goza de una calidad artística y una fidelidad histórica absolutamente irreprochable»)<sup>848</sup>, y en *Imágenes* se confiaba en la minuciosa labor del asesor histórico Cyril Hugues Hartman<sup>849</sup>. Pero poco después las noticias posteriores a su estreno en Inglaterra provocaron opiniones radicalmente opuestas. Ahora el film parecía haber sido inspirado «con el mismo propósito que animó a cuantos con su pluma contribuyeron a la llamada leyenda negra antiespañola»<sup>850</sup>. Como no se estrenó en España debido a que las normas de censura prohibían desde 1937 las películas de argumentos históricos que no reflejaran la verdad de la Historia, «teniendo especial cuidado con lo que se refiere, principalmente, a la Historia de España»<sup>851</sup>, casi nadie pudo juzgarla de primera mano y los juicios se vertieron de oídas o en base a los

---

<sup>847</sup> DE ESPAÑA, Rafael, *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, pág. 79-80.

<sup>848</sup> «¡Tierra!», en *Triunfo*, Madrid, 31 de agosto de 1949, n° 185.

<sup>849</sup> ROIG VALLÉS, J., «La vida de Cristóbal Colón llevada a la pantalla», en *Imágenes*, Barcelona, abril de 1949, n° 46.

<sup>850</sup> «Alba de América. Réplica española al Cristóbal Colón made in England», en *Triunfo*, Madrid, 1 de marzo de 1950, n° 211. En la misma línea también GÓMEZ, Julio Antonio, «Cristóbal Colón, un lamentable error del cine inglés», en *Imágenes*, Barcelona, septiembre de 1950, n° 63.

<sup>851</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pág. 254.



fotogramas publicados por la prensa. En uno de ellos se veía a Fernando el Católico por los suelos tras ser golpeado por Cristóbal Colón, y en otro un fastuoso banquete en la corte con una especie de Carmen Miranda animando a los comensales<sup>852</sup>. De este modo se inició una campaña de rehabilitación del honor mancillado que incluyó la grabación de un serial radiofónico titulado *Cristóbal Colón* para el Servicio Exterior en lengua española de la BBC, escrito por su director Ángel Ara<sup>853</sup> y culminó, ante la imposibilidad de impedir la exhibición de la película inglesa en el extranjero, con la iniciativa de la Subsecretaría de Educación Popular y el Instituto de Cultura Hispánica de patrocinar un film que diera adecuada respuesta a la ofensa. La empresa que resultase beneficiaria tendría, según la convocatoria, que realizar el film en base a un guión preestablecido, elaborado por el redactor de Radio Nacional José Rodulfo Boeta, «siguiendo instrucciones muy precisas y contando con un verdadero arsenal de datos precisos»<sup>854</sup>. Es decir, el guión fue elaborado siguiendo las premisas de los asesores históricos del Instituto y, según se ha dicho con frecuencia pero sin pruebas documentales, del Subsecretario del Ministerio de la Presidencia, el Capitán de navío Luis Carrero Blanco<sup>855</sup>. Tras ser aprobado por una comisión en la que

---

<sup>852</sup> «Los realizadores españoles comentan dos fotogramas de la película inglesa *Cristóbal Colón*», en *Cámara*, 1 de noviembre de 1949, nº 164. Los directores consultados fueron Antonio del Amo, Rafael Gil, José López Rubio, Edgar Neville, Juan de Orduña, Antonio Román, Francisco Rovira Beleta y Arturo Ruiz Castillo.

<sup>853</sup> BALSEBRE, Armand, *Historia de la radio en España*, Vol. 2, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 99-100.

<sup>854</sup> «*Alba de América*. Réplica española al *Cristóbal Colón made in England*», en *Triunfo*, Madrid, 1 de marzo de 1950, nº 211. Boeta era guionista de programas radiofónicos de contenido literario o dramático y había escrito en 1949 el radiodrama *Romancero del Cid Campeador* (BALSEBRE, Armand, *Op. cit.*, pág. 77).

<sup>855</sup> Lo que sí es cierto es que formó parte del Jurado que decidió el proyecto ganador junto a Tomás Súñer Ferrer (Subsecretario de Economía Exterior y

figuraban Joaquín Ruiz Giménez (Ministro de Educación), Alberto Martín Artajo (Ministro de Asuntos Exteriores) y Rafael Sánchez Bella (Director del Instituto de Cultura Hispánica), Franco escuchó su lectura, aprobándolo tras hacer numerosas observaciones<sup>856</sup>. En esas condiciones era impensable que el guión no recibiera el visto bueno de la Junta de Censura, aunque uno de los vocales, Bartolomé Mostaza, advirtió que podía ser monótono y reiterativo. Como veremos al analizar la película, el guión no sería respetado en su integridad para aligerarlo de personajes y reducir su duración.

Como era bastante previsible debido a una trayectoria jalonada de proyectos de similar envergadura, en junio de 1950 Cifesa fue la productora elegida frente a las propuestas de Suevia Films, Sevilla Films, Sagitario Films y Estudios Chamartín<sup>857</sup>. Con la intención de estrenar la película el 12 de octubre de 1951, «Día de la Raza», Vicente Casanova, inmerso en el costoso rodaje de *Agustina de Aragón*, declaraba temerariamente que se disponía a gastar cuanto hiciera falta «para conseguir una gran producción digna, en todo caso, del tema que la inspira»<sup>858</sup>, ya que el concurso no establecía aportación pecuniaria alguna por parte del Estado, ni siquiera la retribución de los asesores impuestos por la convocatoria<sup>859</sup>. Cifesa sólo se ahorraba la construcción de una réplica de la

---

Comercio), Luis Ortiz Muñoz (Subsecretario de Educación Popular) y Alfredo Sánchez Bella (Director del Instituto de Cultura Hispánica), según consta en la convocatoria (*B.O.E.*, 19 de abril de 1950, nº 109, pág. 721).

<sup>856</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Op. cit.*, pág. 303.

<sup>857</sup> *Imágenes*, Barcelona, julio de 1950, nº 61.

<sup>858</sup> DEL SARTO, Juan, «Don Vicente Casanova habla de *Alba de América*», en *Radiocinema*, Madrid, julio de 1950, nº 170.

<sup>859</sup> El marqués de Lozoya (en lo artístico), Julio Guillén Tato (en lo histórico naval), Luis Martínez Feduchi (en lo plástico de decorados) y el Rvdo. P. Anglés (en lo musical), según rezaba la convocatoria (*B.O.E.*, 19 de abril de 1950, nº 109, pág. 721).

carabela *Santa María*, realizada por el Ministerio de Marina por 1.200.000 de pesetas<sup>860</sup>.

Tampoco dudó nadie de que Juan de Orduña era el director idóneo, puesto que además, como tantos otros, había mostrado su desacuerdo con el film inglés: «más que indignación me produce verdadero asombro la maldad o la premeditada incultura con que esos “caballeros” ingleses han tratado a España y a sus Reyes Católicos»<sup>861</sup>. Pero el encargo no fue del todo de su gusto y lo tomó más como una obligación profesional y patriótica, como reconocería pocos años después: «Debo decir, en mi descargo, que me obligaron a sujetarme a un guión que nunca me gustó y que la realicé incómodo»<sup>862</sup>.

Un guión impregnado de eruditas referencias históricas y sin apenas vida emotiva, difícilmente podía entusiasmarle. Ni siquiera contaba con Aurora Bautista porque la actriz rechazó interpretar a Isabel la Católica<sup>863</sup>. La reina era un personaje demasiado solemne que no podía ofrecer a Orduña las mismas posibilidades melodramáticas que, por ejemplo, la *Lola la piconera* que pensaba dirigir a continuación con su querida Juanita Reina, donde hubiera vuelto a fusionar

---

<sup>860</sup> Después del rodaje el Instituto de Cultura Hispánica cedió la carabela a la Diputación de Barcelona, que la explotó como atracción turística en el puerto de dicha ciudad entre 1952 y 1990, año en que fue severamente dañada por un atentado (MADUEÑO, Eugenio, «Un cuarto atentado casi deja al puerto sin carabela de Colón», en *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de mayo de 1990), atribuido posteriormente a la organización independentista Terra Lliure. El alto coste del arreglo y su escaso valor patrimonial hizo desistir a la Diputación de su reparación, por lo que la hizo desaparecer en secreto. Su paradero fue un misterio hasta que en 2011 un submarinista la encontró bajo al mar frente al faro de Calella («¿Dónde está la carabela? En el fondo del mar», en *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de abril de 2011).

<sup>861</sup> «Los realizadores españoles comentan dos fotogramas de la película inglesa *Cristóbal Colón*», en *Cámara*, 1 de noviembre de 1949, n° 164.

<sup>862</sup> VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Art. cit.* (1956).

<sup>863</sup> En 1968 sí aceptaría ese papel en la serie de televisión *Cristóbal Colón* dirigida por Vittorio Cottafavi, donde José Suárez repetiría como el rey Fernando.

historia y musical. El disgusto que sufrió al saber que no sería él, sino Luis Lucia, el que realizaría la película debido al adelanto de los planes de producción de dicha película, le provocaría un enfado importante que, según rumores, le llevaría a amenazar con abandonar el rodaje de *Alba de América*<sup>864</sup>, aunque luego lo desmintiera al ser interrogado por Fernando Vizcaíno Casas:

«- ¿Qué hay de tus relaciones con Cifesa?

»- Ninguna novedad. Absolutamente normales, como siempre.

»- No obstante, se dijo...

»- No sé lo que se diría; pero ya me ves aquí, dirigiendo *Alba de América* para Cifesa.

»- Pero no dirigirás *Lola, la piconera*.

»- No.

»- ¿Y no es verdad que eso te ha disgustado?

»- No puedo disgustarme, puesto que el hecho de no dirigir esa película se debe a una elemental razón: no tengo tiempo, no puedo estar en varias partes a la vez»<sup>865</sup>.

Sea como fuere Orduña finalizó el rodaje. Se había iniciado el 21 de mayo de 1951, con exteriores en Huelva, Alicante y Málaga, y se alargó en exceso hasta octubre, por lo que fue imposible cumplir la fecha prevista de estreno. El presupuesto inicial de ocho millones y medio se sobrepasó ampliamente hasta los diez, en consonancia con la tendencia inflacionista de Cifesa en sus últimas películas. Pero lo peor

---

<sup>864</sup> *Primer Plano*, Madrid, 10 de junio de 1951, n° 556.

<sup>865</sup> VÍZCAINO CASAS, Fernando, «Orduña no quiere hacer declaraciones... y sigue normalmente el rodaje de *Alba de América*», en *Triunfo*, Madrid, 6 de junio de 1951, n° 277.

para la productora vendría después, cuando se conociera el 12 de diciembre que sólo era clasificada de 1ª categoría y no de Interés Nacional. Esto no sólo suponía obtener menos permisos de doblaje de películas extranjeras y perder las consabidas ventajas de distribución, sino que se percibía como una humillación ante el carácter presuntamente oficial que había tenido el proyecto desde su inicio.

El Director General de Cinematografía, José María García Escudero, nombrado el anterior mes de septiembre, había influido en el cambio de los criterios de protección en el momento más inoportuno para Cifesa. Sus preferencias cinéfilas estaban más cercanas al neorrealismo –aunque fuera en la vertiente más amable–<sup>866</sup> que a las grandilocuencias históricos-patrióticas, lo que le llevó a conceder el Interés Nacional a *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) ante la sorpresa de muchos. En sus propias palabras *Alba de América* «era mala; merecía numerosos reparos, tanto artísticos como históricos: yo comprendía que, aunque el Estado no hubiese contraído más compromisos concretos que aportar el guión y construir una reproducción del navío de Colón, se compensara económicamente al productor, pero no a costa de desacreditar la calificación de interés nacional, en un asunto del que, además, la Dirección General había estado completamente al margen»<sup>867</sup>.

Vicente Casanova, indignado, escribió el 10 de enero de 1952 al Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, exponiendo sus argumentos:

---

<sup>866</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María, «El neorrealismo goza de buena salud», en *Ateneo*, Madrid, 1 de mayo de 1954, n° 57.

<sup>867</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María, *Mis siete vidas: de las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.

«...ya en sí debiera haber llevado implícita esta película tal declaración, desde el momento que realizarla no ha sido obra propia de una empresa privada sino producida mediante el Concurso y Patronato del Instituto de Cultura Hispánica y a base del guión y asesoramiento que la convocatoria expresaba en el Boletín Oficial de fecha 19 de abril de 1950»<sup>868</sup>.

No le faltaba razón en el sentido de que *Alba de América* había nacido precisamente por el «interés nacional» en responder a una ofensa extranjera. A lo que había que añadir el enorme esfuerzo realizado en cuanto a medios materiales para lograr una digna superproducción. Apercebido de que así no conseguía nada acudió a la prensa, donde declaró el 23 de enero en el diario *Informaciones* que suspendía la actividad de su empresa ante el injusto y reiterado trato recibido en las clasificaciones, muy por debajo de lo que creía merecer según el esfuerzo económico realizado<sup>869</sup>.

Su amenaza surtió efecto y la Junta volvió a reunirse el 19 de febrero para decidir la concesión o no del Interés Nacional. Aunque García Escudero se quedó al margen para no influir en la decisión, no dejó de advertir a los vocales a través de una nota del Servicio Interior que «la concesión del interés nacional a *Alba de América* exigirá en pura justicia revisar algunas de las negaciones de interés nacional hechas por la Junta para películas de calidades semejantes, dado el criterio

---

<sup>868</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03416.

<sup>869</sup> «Cifesa suspende su producción», en *Informaciones*, Madrid, 23 de enero de 1952. Otra causa de su decisión había sido la reciente prohibición de *Teresa de Jesús*, de lo que hablaremos con más detalle en el capítulo correspondiente a esta película.

más amplio que esa decisión representa»<sup>870</sup>. Esta levisima amenaza resultó infructuosa porque el hecho de que la Junta finalmente accediera a conceder el Interés Nacional no significó que se revisaran otras clasificaciones, como podría haber sido la de *La leona de Castilla*.

Así pues, *Alba de América* fue declarada de Interés Nacional el 10 de marzo de 1952, siete días después de la dimisión de García Escudero a causa de las presiones recibidas<sup>871</sup>, y tres meses después de haber sido estrenada. Vicente Casanova había logrado que la Administración rectificara, pero era ya tarde y el desprestigio de la película fue imposible de remediar.

Como respuesta a otro film injurioso e inexacto históricamente, la preocupación por las referencias eruditas que muestra *Alba de América* eliminó la amenidad necesaria para narrar la gesta de forma atractiva para el público. Como dice Carlos Blanco, en el cine, el “rigor histórico” es el “rigor mortis”<sup>872</sup>. Siendo cierto esto –aunque veremos que también se deslizan inexactitudes históricas cuando es conveniente para salvaguardar la gloria de España–, hay que constatar que el film de Orduña no sólo replicaba en ese sentido al film inglés, sino que en términos de verosimilitud la superaba ampliamente. En realidad el film de David MacDonald no era difícil de mejorar, pues su acartonamiento no tenía nada que envidiar a los instantes menos inspirados del cine histórico franquista. Si las autoridades hubieran adivinado la escasa repercusión internacional que iba a tener se hubieran ahorrado un esfuerzo que, por otro lado, llegaba tarde. Sólo a los españoles podía

---

<sup>870</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03416.

<sup>871</sup> MONTERDE, José Enrique, «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en VV. AA., *Op. cit.* (1995), pág. 247.

<sup>872</sup> COBOS, Juan, *Op. cit.*, pág. 64.

importar la reparación de una ofensa que, por lo demás, nadie había podido ver en España.

Al menos el esfuerzo presupuestario brilla en la película desde el inicio, cuando aparece en pantalla la tan cacareada carabela construida por el Ministerio de Marina. En ningún instante el film inglés lograba ese esplendor aunque estuviera rodado en color<sup>873</sup>. Una vez dentro de la carabela conocemos que han pasado 58 días desde que la *Santa María* partió del puerto de Palos. La paciencia de los marineros se agota y ya no confían en el forastero que les dirige, Cristóbal Colón (Antonio Vilar). Tanto él como su ayudante Juan de la Cosa (Antonio Casas) están desconcertados por las indicaciones de los instrumentos de navegación y se ven obligados a engañar a los marineros sobre la distancia recorrida. Martín Alonso Pinzón (José Marco Davó)<sup>874</sup>, indignado por la actitud desleal de los marineros, a los que él convenció para la arriesgada empresa, les amonesta por su desconfianza: «¿A un hombre a quien los reyes confían sus naves y sus banderas llamáis extranjero?» La película, por tanto, no oculta que Colón no era español – tampoco aclara su origen cuando dice que su patria es «toda la tierra»– pero con esa frase deja bien sentada la españolidad de la hazaña. Para impedir que se dude de la clarividencia de Colón, Pinzón comienza a narrar su peripecia desde el año 1485. Se recurre así otra vez al *flashback*, en este caso utilizado *in media res* acertadamente, ya que el espectador conoce perfectamente el final de la aventura y el único suspense estriba

---

<sup>873</sup> Aunque inicialmente Cifesa pretendió también fotografiar en color la película como obligaba la convocatoria del Instituto de Cultura Hispánica, los escasos logros obtenidos en la industria española en ese sentido desaconsejaron su utilización.

<sup>874</sup> Sustituía en el papel a Alfredo Mayo que, después de rodar dos escenas, se vio aquejado de unas dolencias pulmonares (GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Alfredo Mayo, sin novedad», en *Primer Plano*, Madrid, 14 de octubre de 1951, nº 574). Era el afortunado regreso al cine, tras 10 años de ausencia, de un eficaz actor que desde entonces no dejaría de trabajar hasta 1969.



en la descripción de los obstáculos previos a ese momento. La presentación de los hechos corresponde, de nuevo, a una narración omnisciente donde más que nunca se apela al espectador con procedimientos redundantes y solemnes, con el objetivo de adoctrinarlo.

El protagonismo de Alonso Pinzón es significativo en contraste con la cinta inglesa. En ella se le presentaba como un traidor que abandonaba al descubridor, llevándose *La Pinta* para buscar el preciado oro y regresar antes que nadie a España para llevarse la gloria. Aunque es probable que en la realidad tuvieran sus enfrentamientos durante el viaje, cuando era incierto el final, eso no significa que quisiera arrebatarse el honor de la hazaña a Colón. Además la película inglesa ocultaba que aportó una parte importante del dinero necesario para la empresa y que su intervención fue decisiva para que los marineros de Palos se enrolaran. Ni Pinzón tuvo una relación ejemplar con Colón durante el viaje como presenta el film de Orduña; ni fue el traidor que aparece en *Christopher Columbus*.

El *flashback* se inicia con la llegada de Colón y su hijo Diego a Huelva. El genovés parece un iluminado al ver un barco en construcción, *La Pinta*, en la playa de Palos. Dice que con ella llegaría a «unas tierras que me esperan desde hace siglos». El armador, el mismo Martín Alonso Pinzón, parece representar el contrapunto pragmático: «para gobernar el océano solo hacen falta brújula y temple»; a lo que responde Colón: «sólo hace falta fe en los sueños». Los poéticos diálogos y la acertada música de Juan Quintero imprimen al personaje un tono místico que no se aparta demasiado de la visión que el propio Colón tenía de sí mismo, aunque en realidad su convencimiento de ser un enviado de Dios se desarrollaría muchos años después, cuando era un proscrito y necesitaba el consuelo divino. Para el catolicismo que inspira el guión, sin embargo, era lógico incidir en ese aspecto desde el comienzo, y convertir a Colón en un profeta. La realización de Orduña lo

remarca al presentar su figura en planos contrapicados mientras suelta largas parrafadas de cierto tono poético. En ocasiones, la apelación al espectador se refuerza por la impresión que da la planificación de que habla directamente al espectador, desmentido en alguna ocasión cuando el plano se abre y vemos al resto de personajes escuchándole (FIG. 95 y 96).



FIG. 95



FIG. 96

Colón y su hijo piden asilo en el Monasterio de la Rábida, donde son recibidos por Fray Juan Pérez (Jesús Tordesillas), personaje clave que luego cumplirá su función como instrumento divino en el glorioso destino de Colón. Allí también conoce a Fray Antonio de Marchena (Nicolás D. Perchicot), cosmógrafo al que no le cuesta nada creer las hipótesis de Colón. Sin solución de continuidad se deslizan en la conversación las fuentes de las que sacó su convicción: los viajes de Marco Polo, Juan (John en la realidad) de Mandaville, el *Imago Mundi* (obra de Pierre d' Ailly), y las leyendas de San Brandán y la Isla de las Siete Ciudades. Colón les explica que la tierra es redonda («desde Ptolomeo nada más cierto», precisa Antonio de Marchena) y la posibilidad de llegar a Catay (China) y Cipango (Japón) por poniente. Tal acumulación de citas eruditas, irreprochables quizás desde el punto de vista histórico, sólo logran hacer farragosas estas escenas. Bastaba, como hace la versión inglesa, con explicar lo de ir a oriente por occidente, pero se quería evitar la puerilidad de los ingleses al

presentar un Colón algo truhán que pretendía engañar, sin conseguirlo, a Fray Juan Pérez –Fray Antonio de Marchena no aparece– para lograr su recomendación en la Corte. Aquí obtiene la recomendación de modo más elegante y documentado, aunque también es reprendido por mostrar su ambición de oro y piedras preciosas. Los monjes piensan en cosas más elevadas pero ven adecuado que tamaña empresa venga a beneficiar a Castilla antes que a otros, razón por la que deciden ayudarlo. Así, Colón deja a su hijo en el convento y parte hacia la Corte.

La tan esperada audiencia con los Reyes Católicos se produce en un improbable escenario: un campamento en plena guerra contra los moros. Tal decisión parece motivada por el interés de mostrar a los reyes en su máximo esplendor. De hecho se nos ofrece innecesariamente una batalla en la que Gonzalo de Córdoba (Jacinto San Emeterio) reconquista una plaza, y luego a la reina generosa y compasiva con los heridos. Estas escenas parecen responder a la intención original de lavar la memoria de los reyes manchada por el film inglés. El estatismo de sus figuras y la solemnidad de sus diálogos restan humanidad a unos personajes que más parecen iconos sin vida que seres humanos. Aunque Isabel (Amparo Rivelles) se muestra clarividente y entusiasmada con la propuesta de Colón, que le permitirá «alumbrar la noble familia de las Españas», en clara referencia al concepto de Hispanidad en boga en esos momentos; Fernando (José Suárez), más realista, prefiere esperar a que se resuelva la guerra. De este modo se establece desde el comienzo la preeminencia de Castilla en la empresa, al mismo tiempo que Isabel se somete a la autoridad de su marido como corresponde a la concepción conservadora del matrimonio. Así pues, la propuesta de Colón es pospuesta para ser estudiada por una Junta de sabios, presidida por Fray Hernando de Talavera (Joaquín Puyol).

Antes de la controvertida reunión con la Junta, Colón conoce en una venta a Beatriz de Arana (Mery Martín), a la que habría que identificar con Beatriz Enríquez de Arana, la auténtica amante de Colón. Este asunto, sin duda espinoso para los guionistas, es uno de los puntos débiles del film. Era impensable contar las cosas como sucedieron, es decir, que Colón, después de enviudar, tuvo al menos una amante conocida, esta Beatriz de la que nació su hijo ilegítimo Fernando. No podía introducirse tal incorrección moral, así que, sin apenas atisbo de pasión entre ellos, Beatriz queda más como una amiga que consuela el héroe cuando los demás le dan la espalda, que como una amante. Ella misma parece consciente de esa situación: «Vos no me necesitáis, sois feliz con vuestro ensueño, no os cabe otra cosa en el corazón». Como resultado tenemos unas escenas aburridas y un personaje insulso y asexuado, sometido a las decisiones de Colón como corresponde al tipo de mujer sumisa preconizada por el catolicismo de la época, y que no se echa en falta cuando desaparece a mitad de película.

La versión de David MacDonald tampoco resultaba muy veraz en este punto. Colón hace amistad con una Beatriz de origen humilde que confía en él y le desaconseja su matrimonio con la noble Beatriz de Bobadilla. Por tanto, tenemos a la Beatriz de origen humilde, que en este film tampoco da un hijo a Colón, y tenemos a la Beatriz cortesana, de la que se sospechó tuvo relaciones con Colón y que fue amante del rey Fernando. Con esto llegamos al asunto que provocó más escándalo de la versión inglesa. El rey Fernando no sólo aparece como un personaje pusilánime y adúltero, sino también cobardón cuando Colón le descubre acosando a Beatriz de Bobadilla y le tira al suelo para defenderla sin saber que es el monarca. Cuando se levanta se aparta de la escena sin intentar defenderse. Difícilmente se podía arrastrar más la dignidad real en una escena que, y esto es lo importante, es totalmente

inverosímil porque Colón no hubiera obtenido después de esto la aprobación real.

Volviendo al film de Orduña, Colón defiende a Beatriz del acoso de Gastón d'Armañac (Eduardo Fajardo), un taimado francés que le va a traer problemas. Gastón e Isaac (Manuel Luna), un judío banquero cercano a Luis de Santángel, son los dos villanos de la función que ponen a prueba la fidelidad de Colón a los Reyes Católicos, incluso chantajeándole por una deuda contraída por el genovés en el pasado. Ambos arquetípicos villanos, inventados para la ocasión, personifican dos fantasmas habituales del franquismo, la amenaza francesa y el judaísmo.

Pero antes de afrontar a esos enemigos Colón tiene que convencer a la Junta. En contraste con la cinta inglesa, cuyas discusiones eran casi infantiles, la escena sobresale por su adecuado didactismo al explicar las reticencias de los sabios. No se discute absurdamente sobre la redondez del mundo o si los barcos pueden navegar hacia arriba para volver por el otro lado de la Tierra<sup>875</sup>, pues la Junta acepta que es posible llegar por poniente a Asia; sino sobre la distancia del viaje, que Colón estima mucho más corto de lo admitido por reconocidas autoridades desde Ptolomeo. Ante la falta de pruebas le interrogan sobre ese secreto que dice poseer y que es su principal prueba, pero Colón se obstina en guardarlo. Por tanto, el proyecto es rechazado, Fray Hernando le aconseja que no se aparte de la Corte («porque Dios es quien lo dispone todo») y él vuelve a los brazos consoladores de Beatriz.

Pasan los años. Colón se dedica con éxito a confeccionar mapas y la guerra contra los moros continúa, haciendo penoso

---

<sup>875</sup> Esta objeción se realizaba en la película inglesa por parte de Francisco de Bobadilla (tío de Beatriz), personaje que nunca estuvo en esa Junta y que se presenta como principal enemigo de Colón debido a que sus oscuros intereses comerciales podían verse perjudicados por el descubrimiento de una nueva ruta hacia oriente.

el trabajo de los marineros de Palos que abastecen al ejército. Los Pinzón escuchan noticias de tierras ricas y extrañas en el suroeste traídas por Pedro Vázquez de la Frontera, un náufrago que quizá tenga perdida la razón. El film se hace eco, en cierto modo, de la leyenda del marino desconocido que le contó a Colón el secreto que guardaba el Mar Tenebroso.

Ante la prolongación de su espera Colón está dispuesto a ir a Portugal, donde el rey Juan II promete ayudarle. Isaac y Gastón deciden robarle la carta del rey portugués para probar su deslealtad a los Reyes Católicos. Es un elemento de intriga introducido en el guión para intentar dar mayor interés a la narración, sobrecargada en exceso de solemnidad, pero se resuelve enseguida. Aunque consiguen su propósito, Beatriz recupera la carta a través de Beatriz de Bobadilla (Ana María Custodio), la misma que hacía perder la dignidad al rey Fernando en la versión inglesa, pero que aquí es un personaje muy secundario sin ningún atisbo lujurioso<sup>876</sup>. Gracias a su intervención los reyes no se enteran de lo sucedido, Colón renuncia a ir a Portugal y poco después se encuentra en Granada presenciando la caída de la ciudad en manos cristianas. Este hecho verídico le sirve a Orduña para introducir un *tableau vivant* en base al cuadro de Pradilla *La rendición de Granada* (1882) (FIG. 97 y 98). Con esa victoria, Colón espera que por fin sean escuchadas sus peticiones, pero Fernando vuelve a darle largas por tener que ocuparse de otros asuntos de Estado, y decide convocar otra vez a la Junta de sabios<sup>877</sup>.

---

<sup>876</sup> Este personaje tenía más importancia en el guión, ya que intervenía a favor del hermano de Beatriz, Pedro de Arana, cuando era apresado por defender el honor de su hermana. Beatriz de Bobadilla solicitaba su liberación al Cardenal Mendoza (Alberto Romea) pero a cambio Pedro tenía que enrolarse en el ejército. Este personaje es el soldado interpretado por Virgilio Teixeira, que sin estos datos queda muy desdibujado en la película que conocemos. Sin embargo, es de agradecer que se eliminara esta secundaria trama para aligerar el ya de por sí excesivo metraje.



FIG. 97



FIG. 98

La Junta rechaza de nuevo la propuesta y otra vez Colón recibe el consuelo de su amada Beatriz. Ante el nuevo fracaso vuelve a oír cantos de sirena, esta vez directamente de Gastón para que acuda a Francia. Colón parece tentado a aceptar y acude a La Rábida a recoger a su hijo, ya mayor<sup>878</sup>, pero Fray Juan Pérez lo evita y consigue que le desvele su secreto «como en confesión». Colón le muestra el legendario mapa de Toscanelli con la ruta y las distancias para llegar a Catay y Cipango, y que ha ocultado a todos por miedo a la traición<sup>879</sup>. Es una licencia histórica para dar mayor misterio a la aventura, porque, aunque se duda de la existencia de dicho mapa, las

---

<sup>877</sup> Pese al cuidado con que se trató la figura de los Reyes Católicos todavía hubo personas descontentas con el tratamiento dado al rey Fernando en la película. Es el caso de la Institución Fernando el Católico, cuyo Presidente, Fernando Solano, solicitó a la censura que no fuera exhibida en el extranjero «una película que no es sino nueva aportación a la campaña que trató siempre de empuqueñecer la gran figura del Monarca renacentista, creador de la Gran España. (...) Si la película inglesa nos indignó, esta española nos ofende en nuestros más caros sentimientos patrióticos, que valoran tanto el “Tanto Monta” como un signo de unidad en la excelsa obra de ambos monarcas» (Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03416).

<sup>878</sup> En el film inglés se olvidaban incompresiblemente de este personaje una vez lo dejaba Colón en La Rábida.

<sup>879</sup> El guión incidía más en esta preocupación al relatar el intento de Gastón e Isaac de robar el documento secreto que Colón lleva a la vista todo el rato. Con buen juicio Orduña eliminó también esta trama y se cuidó de no mostrar absurdamente a Colón todo el tiempo con el mapa en la mano.

teorías de Toscanelli no eran un secreto en los círculos científicos de la época. El mapa, de haber existido, sería conocido por la corte de Lisboa, a la que Toscanelli se dirigió para ofrecer sus conocimientos en la materia. Lo que sí es cierto es que Colón temía que le pudieran robar el proyecto si daba demasiada información, ya que los reyes de Portugal habían intentado infructuosamente la aventura, después de rechazar la propuesta del genovés, para no tener que acceder a sus peticiones<sup>880</sup>.

Fray Juan Pérez, conocido ya el secreto, se las apaña para que los reyes accedan a realizar el viaje. En las capitulaciones de Santa Fe Colón sorprende por sus exageradas peticiones: ser nombrado Almirante Mayor de la Mar Océana y Visorrey de lo que se descubra, entre otros títulos, y además de la décima parte de las riquezas que se obtengan. La avaricia de Colón se contrapone a la generosidad de la reina Isabel, que dice que «no son esas ganancias las que hemos de desear, señores; hay otras más valiosas que Dios espera, almas para el cielo, pueblos para nuestra santa fe». Ante la difícil situación de las finanzas reales Isabel decide, acogiéndose a la leyenda, ofrecer sus joyas, pero Santángel lo evita y adelanta él la suma necesaria. Como vemos, en la decisión de la reina sólo pesa su catolicismo, no una cierta atracción hacia Cristóbal Colón, como insinuaba la película inglesa. Lo que sí queda clara es la influencia femenina en los acontecimientos, primero cuando Beatriz evitó que se supieran las relaciones de Colón con Portugal, y ahora cuando la reina dice claramente: «convenceré al rey y firmaremos», remarcándose de nuevo la preeminencia de Castilla.

La principal dificultad está salvada, pero Colón se encuentra con la reticencia de los marineros a dejarse mandar

---

<sup>880</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La gran aventura de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pag. 137.



por un desconocido. El milagro que le pide a la Virgen se materializa en la figura de Alonso Martínez Pinzón, que se encarga de convencer a los marineros y de poner el dinero que falta. Por otro lado, y siendo incomprensible su presencia en Palos, los dos villanos de la cinta reciben su castigo: el soldado Pedro de Arana mata a Gastón por insultar a los reyes, e Isaac es preso por haber prestado dinero a los moros. Aunque la expulsión de los judíos se produjo también en 1492, la película opta por obviar ese incómodo asunto y se limita a mostrar su antisemitismo con la caracterización de este personaje como avaro e intrigante, y a que su castigo se deba en apariencia a motivos legales, no religiosos. Finalmente Colón parte con la compañía de un libro que le regala Fray Juan Pérez, en el que lee una cita del Evangelio de San Marcos: «Y les dijo: Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura». Consciente ahora de su divina misión, por encima de las riquezas materiales, Colón recuerda que su nombre, Cristóbal, significa «portador de Cristo».

El *flashback* termina cuando los tres barcos inician el viaje. Los marineros, convencidos por Pinzón, abandonan toda intención de amotinarse y fantasean sobre lo que encontrarán cuando lleguen. Poco después de recoger en el mar unos maderos tallados y ver pájaros en el cielo y, tras unos instantes de suspense, consiguen ver tierra. Al poner el pie en ella Colón dice: «Gracias Señor por haberte servido de nosotros para que se cumpla tu voluntad». Y toma posesión de las tierras en nombre de los Reyes Católicos, ante la docilidad de los indios, y bautiza la isla como San Salvador. La frase «Aquí está la tierra prometida, la que como hermanos vinimos a señorear» pretende suavizar el carácter imperialista de la conquista, pero la unión de dos conceptos contradictorios como hermandad y señorío reflejan la ambivalencia subyacente en el concepto de Hispanidad.

La elipsis temporal que nos lleva hasta el regreso de Colón ante los Reyes Católicos<sup>881</sup>, en la Catedral de Barcelona, es muy conveniente para pasar por alto la parte más negativa del viaje: el engaño, la explotación y la esclavitud de los indios<sup>882</sup>. Los que Colón trae consigo son bautizados como nuevos integrantes de la comunidad hispana, pero el indígena, como dice Juan-Navarro, «carece de voz, cultura y personalidad propias. Se limita a repetir obedientemente una letanía que le ha sido impuesta y a mostrar su condición subalterna besando el anillo del cardenal que oficia la ceremonia»<sup>883</sup>. Mientras, la *voice over* de la reina Isabel sirve de síntesis del concepto de Hispanidad difundido por Ramiro de Maeztu y de conclusión de la película: «Llevaremos sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas, y por encima del mal y del bien nos atará siempre una sola fe en una sola lengua, será el milagro más hermoso de todos los siglos».

Orduña afrontó la realización de la película con un guión excesivamente discursivo, muy explícitamente adoctrinador, al que apenas pudo dar el aliento poético que prometía el título de la película. El resultado es una cinta demasiado solemne que, sin trama amorosa y apenas aventuras

---

<sup>881</sup> El palio que cubre a los Reyes Católicos era el auténtico palio del Cardenal Mendoza, prestado por el Estado para la ocasión junto a la capa pluvial del mismo. Así lo proclamaban insistentemente los textos publicitarios del film.

<sup>882</sup> Como es lógico, el film inglés muestra el engaño a los indios pero también se inventa la conspiración de Martín Alonso Pinzón para llevarse el oro a España y la negligencia de Juan de la Cosa como causa del hundimiento de *La Santa María*. Como además el arco temporal se extiende hasta la vejez de Colón, el film tiene ocasión de mostrar el desencanto del descubridor por el trato desagradecido, en su opinión, dado por los reyes, así como el episodio de su regreso del tercer viaje encadenado por orden de Francisco de Bobadilla, debido a su mal gobierno de la colonia, lo que, en este caso, sí es verídico.

<sup>883</sup> JUAN-NAVARRO, Santiago, «De los orígenes del Estado Español al Nuevo Estado: La construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña», en *Anales de literatura española contemporánea*, Lincoln (Nebraska), 2008, Vol. 33, nº 1.

pese a ser la mayor gesta de la Historia de España, presenta un único protagonista que resulta incluso antipático por su arrogancia, en definitiva poco apto para que el espectador se identifique con él. El plano final (FIG. 99 y 100) donde la figura de Colón se transforma en una silueta para simbolizar su paso a la posteridad, no hace más que confirmar el estatismo que preside toda la película.



FIG. 99



FIG. 100

Juan de Orduña era consciente de la dificultad que conllevaba la película y quizá presentía lo que podía suceder si no era un rotundo éxito:

«Es mucha la responsabilidad que con *Alba de América* he cargado sobre mis hombros. Sé bien lo que me juego en esta película y lo mucho que de mí esperan. (...) no temo el fracaso; confío en que éste no llegue, y que sea el éxito el premio al esfuerzo y a la labor conjunta que todos estamos realizando»<sup>884</sup>.

Cuando se estrenó el 25 de diciembre de 1951 en el cine Rialto, la publicidad proclamaba: «Una extraordinaria superproducción que relata fielmente la realidad histórica del

---

<sup>884</sup> *Primer Plano*, Madrid, 17 de junio de 1951, n° 557.

suceso más importante de todos los tiempos», y «toda España aplaude entusiásticamente la máxima producción del cine nacional». Cuanto mayor era la retórica publicitaria menor seguimiento obtenía entre el público. En enero los carteles del film insistían en que era «la película más grandiosa e impresionante del cine español, el triunfo más rotundo de nuestra cinematografía», y que «toda España aplaude y reconoce la calidad excepcional de esta película», pero lo cierto es que le quedaba escasa carrera por delante, pues desapareció de las pantallas el 10 de febrero después de sólo siete semanas. Pocos años antes hubiera sido valorado como un éxito, y de hecho pocas películas españolas alcanzarían esa cifra en la década, pero después de los éxitos precedentes de Cifesa, y el elevado gasto de la película, se puede considerar que fue un rotundo fracaso, también confirmado por la escasez de premios. Sólo obtuvo una mención especial en los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, lo que resultaba insuficiente, incluso insultante en opinión del dolido Vicente Casanova: «Yo hubiera preferido, para bien de Cifesa y aun del cine español, que no se hubiera mencionado para nada *Alba de América*»<sup>885</sup>. Sólo Antonio Vilar vería recompensada su labor, pese a estar doblado por Antonio García Quijada, con el Premio Especial de Interpretación del Círculo de Escritores Cinematográficos.

La crítica, sin duda influida por el carácter oficial del estreno y por la retórica patriótica del film, volvió a desplegar una batería de elogios desmesurados, aunque también se deslizaron algunos comentarios negativos, referentes a pequeños detalles –por ejemplo que sólo apareciera plenamente una carabela–, y siempre sin invalidar el resultado global de la película. Las partes relativas a la vida íntima de Colón con Beatriz de Arana no satisfacían a los críticos de los diarios *ABC*,

---

<sup>885</sup> *Informaciones*, Madrid, 2 de febrero de 1952.

*Madrid* o *Ya*, como tampoco lo hacían las intrigas de los villanos francés y judío a los de *Arriba* y *Triunfo*. Más grave era la falta de autenticidad que observaba el semanario *Signo* o la afectación en los diálogos que veía el de *Informaciones*. Pero en el fondo, la mayor debilidad se encontraba en lo que Jaime Picas pretendía en *Fotogramas* disculpar por su origen como respuesta al film inglés:

«Hay que tener esto bien presente, por cuanto todo lo que en la cinta podría parecer en cierta manera árido, excesivamente apegado a la realidad histórica, es en realidad así a causa de la sujeción que la veracidad ha impuesto a la fantasía. La estricta realidad histórica puede ser amena o no, pero jamás puede trocarse, sea en cine o en novela»<sup>886</sup>.

En esa línea, fue Alfonso Sánchez el que supo mejor que ninguno explicar las debilidades de la película aunque se pudiera apreciar su esfuerzo por no descalificar del todo la labor de Orduña:

«Este buen propósito de seguir con fidelidad un prontuario histórico hace que la película se resienta a veces de falta de naturalidad, sobre todo en el lenguaje, que en muchos momentos resulta altisonante. Ciertamente para el guionista resultaba un problema difícil apartarse de un rigor bien aprendido en los textos históricos. Resulta también que las menos logradas escenas de la película coinciden con lo que es mera inventiva: el idilio de

---

<sup>886</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 28 de diciembre de 1951, nº 163.

Colón con Beatriz y las intervenciones excesivas de Isaac y Gastón. Pero estos breves fallos están ampliamente compensados por el acierto al diseñar las figuras de Colón y la reina, que siempre responden a la fervorosa y magnífica evocación que nos sugieren».

»Juan de Orduña ha conseguido una realización justa, afinada, llena de buen sentido. Su exaltación está contenida en límites bien ponderados, y el arrebató se produce sin desorbitaciones (sic), con perfecta sincronización al momento. En lo que es pura técnica, la película tiene una realización impecable. (...) Su realización, a nuestro juicio, habría sido redonda con el valor de cortar algunas escenas del guión y de imponer mayor humildad a los actores que noblemente, en gracias a la magnitud de la empresa, aceptaron papeles inferiores a su categoría y luego quieren compensarla dando inadecuada grandilocuencia a sus intervenciones. Resulta perjudicial para la naturalidad y emoción de la película»<sup>887</sup>.

Menos convincente resulta Gómez Tello al negarse a ver esos defectos:

«Hay también una labor de dirección de Juan de Orduña, identificado con la excelsitud del tema, y que ha encontrado el ritmo grandioso y vivo, que tan importante era, así como la vehemencia apasionada que le permitió escapar al peligro inherente al cine histórico, es decir, la frigidéz. Toda

---

<sup>887</sup> *El Alcázar*, Madrid, 21 de diciembre de 1951.

la película (...) posee esa vibración de los grandes momentos de la existencia, depurada y sublimada por encima de toda facilona patriotería. Juan de Orduña ha encontrado el acento justo, elevado y lleno de inspiración, como lo exigía el asunto»<sup>888</sup>.

De nuevo tenemos que acudir al ámbito de las revistas culturales, donde estaba surgiendo una nueva crítica desde presupuestos ideológicos menos conservadores, para encontrar los juicios más duros hacia Orduña. Es el caso de Eduardo Ducay en *Ínsula*, que tras hacer un repaso al cine histórico desde los inicios del cine y desaprobando el que se venía haciendo en España, atacaba a Orduña como principal responsable de este:

«En el momento en que el mundo orienta su producción por el camino de un realismo sincero, hacia tendencias llenas del sentido de lo actual, en España continuamos esclavizados por la tiranía de los ropones y las armaduras polvorientas, sin saber dotarlas de vida, cuando menos, ni infundirles ninguna verosimilitud. (...)

»...todo en la dirección es torpe. El manejo de los intérpretes (obligados a recitar unos diálogos dignos de un mal Marquina o de un mal Pemán), el movimiento de las masas, la concepción y el montaje del film, el empleo de la técnica. Agobiada por una asfixiante atmósfera de guardarropía, la película discurre monótona, chata, sin donaire ni ritmos cinematográficos. (...)

»Definitivamente, y teniendo en cuenta precedentes anteriores (*Pequeñeces*, *Agustina de*

---

<sup>888</sup> *Primer Plano*, Madrid, 23 de diciembre de 1951, nº 584.

*Aragón, La leona de Castilla*), Juan de Orduña se acredita como uno de los peores directores del mundo. Pocas veces hemos podido ver en un realizador, al que se confiasen films de semejante envergadura, tal desconocimiento de lo que el cine, ese arte que no logra adaptarse al aire español, debe ser en cuanto forma de manifestación artística y de medio expresivo, que enseñe, divierta, produzca un goce estético»<sup>889</sup>.

Aunque Salvador de Heredia en *Ya* se deshacía en elogios hacia Orduña, concluía su valoración con un deseo: «Esperemos ahora la gran película moderna que nos debe, ya que en esta ha triunfado plenamente»<sup>890</sup>. Quizá sólo manifestaba el evidente encasillamiento de Orduña en películas de ambientes pretéritos, pero también es posible que conociera el deseo del realizador de cambiar de rumbo. Ya en noviembre de 1950, antes de rodar *La leona de Castilla*, Orduña había hecho unas declaraciones rotundas a Ángel Arnau Jordán sobre sus planes para después de *Alba de América* donde, con su característica elocuencia, dejaba entrever su cansancio por ese tipo de cine:

«- Y luego, *Alba de América*, claro...

»- *Alba de América*, que será la película que cerrará una etapa para mí. Personalmente, como un broche. Pero aun más que eso, porque en cuanto la haya terminado empezaré a pensar en el cine que me abraso en deseos de hacer ya: el cine sencillo y humano, sin teatro ni gritos: el de la vida de hoy, a

---

<sup>889</sup> DUCAY, Eduardo, «Cine Histórico y *Alba de América*», en *Ínsula*, Madrid, 15 de febrero de 1952, nº 71.

<sup>890</sup> *Ya*, Madrid, 21 de diciembre de 1951.



lo De Sica... O el poema casi sin palabras, a lo "Indio Fernández"... Hasta el cine cómico, francamente cómico, desatadamente cómico... O la revista musical, con bailes y canciones.

»Sí, sí... Ya sé que hay quien me lo niega. Que hay quien duda de mi capacidad para "salir" de la línea que ahora llevo. Pero ¡si es mucho más fácil, si es mucho más cómodo hacer *Ladrón de bicicletas* o *María Candelaria* que *Locura de amor* o *Pequeñeces*.

»Sí, hombre, te lo juro: sueño en ese día de mañana como un viajero del desierto sueña con el oasis de frescura y de paz... *Alba de América*... y luego... descansar. ¡Descansar haciendo esas películas que no me dan, que no me quieren dar! ¡Y que yo necesito, estoy necesitando a toda costa!»<sup>891</sup>.

Lo que no podía imaginar es que el descanso se produciría antes del estreno de *Alba de América* debido a un grave accidente de tráfico que le impediría acudir al mismo. El 11 de diciembre de 1951 el coche conducido por Virgilio Teixeira, en el que iban de pasajeros Orduña y Fortunato Bernal rumbo a Lisboa, se estrelló frontalmente contra un camión en el kilómetro nueve de la carretera de Portugal, a la altura de Móstoles, llevándose Orduña la peor parte<sup>892</sup>. Las fracturas de tibia y peroné de la pierna derecha y diversas contusiones le obligaron a permanecer hospitalizado durante tres meses, hasta febrero de 1952. Para cuando se encontró restablecido y dispuesto a volver al trabajo, Cifesa ya no estaba en condiciones

---

<sup>891</sup> ARNAU JORDÁN, Ángel, «Tres tiempos en la carrera de un director triunfante. Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, n<sup>o</sup> 247.

<sup>892</sup> VÍZCAINO CASAS, Fernando, «Juan de Orduña, Virgilio Teixeira y Fortunato Bernal sufrieron un grave accidente de automóvil», en *Triunfo*, Madrid, 12 de diciembre de 1951, n<sup>o</sup> 304.

de ofrecerle un nuevo proyecto. Aunque su productor y amigo Vicente Casanova se había dispuesto a proseguir la producción una vez zanjada la polémica sobre *Alba de América*, la cruda realidad se impuso. Las pérdidas producidas por *La leona de Castilla* y *Alba de América* venían acompañadas de las de *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951) y *Lola la piconera*, las otras dos películas producidas en 1951. Los elevados gastos a los que tenía que hacer frente Cifesa debido a los contratos fabulosos que mantenía con sus estrellas, la insuficiente exportación de sus películas, y el hecho de que la protección que obtenía del Estado no se correspondía con los elevados costes de producción, impidió que la empresa pudiera recuperarse de nuevo. En esas condiciones Cifesa no pudo volver a producir y se concentró en distribuir películas de otros productores. Sin embargo, los adelantos de distribución fueron tan elevados, y su control sobre los proyectos tan estrecho, que en realidad acabó actuando como productora indirecta de aquellos. Era un sistema que resultaba extremadamente beneficioso para los productores que accedían a él, pero resultó nefasto para Cifesa y provocó una crisis todavía mayor en 1956<sup>893</sup>. En tanto esto sucedía, uno de los productores independientes beneficiados por el nuevo sistema de producción fue, lógicamente, Juan de Orduña, aunque diversos avatares, no sólo el accidente de tráfico como se decía en la prensa cinematográfica, le mantuvieron fuera de los platós de rodaje más tiempo del deseado.

---

<sup>893</sup> FANÉS, Félix, *Op, Cit.*, pág. 211-220.

## 7.6. El realismo como nuevo camino

La inactividad de Juan de Orduña entre el accidente de tráfico acaecido en diciembre de 1951 y su incorporación a los estudios cinematográficos en noviembre de 1953 –casi dos años por tanto–, coincide con la eclosión en el cine español de un cierto regeneracionismo disidente que se venía incubando desde el ámbito de la crítica y los cineclubes, y que bajo la inspiración del neorrealismo italiano que empezaba –aunque muy parcialmente– a conocerse en España y de la propia tradición realista de nuestra cultura, quería enterrar el anquilosado cine español del pasado, con su cine histórico a la cabeza. Precisamente, uno de los primeros frutos de esa tendencia, *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) escenificaba ese cambio en su escena inicial con una parodia del cine histórico<sup>894</sup>, en el que se desvelaba la tramoya que había detrás de esas películas antes de dar paso a una narración bajo los mismo parámetros realistas que deseaban sus autores para nuestro cine. Esa postura realista no sólo provenía desde la izquierda política, sino que también se pedía desde sectores franquistas y católicos, aunque no siempre estuviera claro qué entendía cada uno por realismo y, en consecuencia, se llegara a conclusiones muy divergentes, como veremos al hablar de *Cañas y barro*<sup>895</sup>.

Mientras esto sucedía, Juan de Orduña pasaba su convalecencia y los meses siguientes leyendo guiones de

---

<sup>894</sup> Al respecto, cabe recordar que todavía en 1967 se parodiaban esos melodramas históricos en el film *Educando a una idiota* (Ramón Torrado, 1967), lo que demuestra la profunda implantación que en el imaginario colectivo todavía tenían.

<sup>895</sup> Véase al respecto MONTERDE, José Enrique, «El realismo como modelo regeneracionista en el cine español de los años cincuenta», en *¡Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. Actas del XI Congreso de la A.E.H.C.*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006.

futuros proyectos para dirigir y producir. Su intención de volver a asumir el control de sus producciones se venía fraguando desde el rodaje de *Alba de América* y probablemente respondía a cierta insatisfacción por no poder elegir sus proyectos, según llegó a declarar poco antes de estrenar *Cañas y barro*, la película con la que regresaría a las pantallas:

»- ¿Por qué no temas originales?

«- Por imposición de los productores con los que entonces estaba obligado por contrato.

»- ¿Apuntas a Casanova?

»- Sí, porque a él le interesaba este cine, con el que obtenía pingües ganancias en América y en España.

»- ¿No podías rebelarte ante esa imposición, o es que a ti también te gustaba?

»- Francamente, me era cómodo, puesto que me garantizaba el éxito de taquilla; pero no te niego que tampoco me desagradaban los temas, lo cual no implica que fueran exclusivas de mis ambiciones como director.

»- ¿Ya eres libre?

»- Desde luego, completamente libre de elegir los temas que dirija o produzca, pues ambas cosas pienso hacer»<sup>896</sup>.

---

<sup>896</sup> DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Juan de Orduña», en *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de octubre de 1953. Sin embargo, poco tiempo después afirmaba lo contrario: «Afortunadamente, jamás me impusieron un tema. Los he escogido a mi libre albedrío y los he realizado según mi leal saber y entender. Por eso, naturalmente, ahora -y antes y siempre- hago el cine que me gusta» («Orduña: tres años de vacaciones y tres películas en seis meses», en *Triunfo*, Madrid, 9 de junio de 1954, n<sup>o</sup> 434).

Libre para elegir sus proyectos, Orduña estudió gran cantidad de guiones mientras la prensa cinematográfica especulaba sobre la que sería su próxima película. Entre los proyectos de que se habló destaca, por continuar la línea histórico-melodramática de inspiración teatral practicada en Cifesa, el guión de Carlos Blanco *Espada negra*, basado en la obra teatral de Lope de Vega *El mejor mozo de España* (1625), en el que se narraban los amores y aventuras de Fernando e Isabel antes de convertirse en los Reyes Católicos. Entre enero y julio de 1952 se habló con insistencia de este proyecto, pero fue prohibido finalmente en febrero de 1954 por su escaso rigor histórico y por presentar al rey Fernando como un vulgar aventurero:

«Este guión plantea el problema del rigor histórico en el cine y lo hace abierta y terminantemente a base de no respetar más que los nombres de una época histórica para apoyar sobre ellos la fantasía del autor.

»No cabría objeción alguna si esa época y esos personajes no fuesen cruciales en nuestra historia. Pero se trata nada menos que de los Reyes Católicos y emplear sus nombres para realizar una película más o menos comercial, inventando figuras señeras ya inventadas y creando o recreando arquetipos que la tradición tiene creados, es inadmisibile»<sup>897</sup>.

De modo que el proyecto, que iba a ser protagonizado por José Suárez<sup>898</sup>, se olvidó hasta que lo recuperó Francisco Rovira-Beleta para dirigirlo en 1976.

---

<sup>897</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura previa de guiones cinematográficos, caja 36/04573.

Otros títulos que pasaron durante esos meses por las manos de Orduña –según la prensa, porque no llegaron a presentarse a la censura–, manifestaron una continuidad temática respecto a su filmografía anterior en los ámbitos del melodrama, el folklore andaluz, la ambientación histórica y el teatro. Así lo indican el guión de Antonio Guzmán Merino *Bronce y luna* que luego dirigió Javier Setó en 1953<sup>899</sup>; una adaptación de *Ana Karenina* (1877) de León Tolstói, con Arturo de Córdova, Elsa Aguirre y Jorge Mistral<sup>900</sup>; la novela de Manuel Pombo Angulo *Valle sombrío* (1951)<sup>901</sup>; la adaptación de *El alcalde de Zalamea* (1636), de Calderón de la Barca<sup>902</sup>; de la que hablamos cuando pensaba hacerla con Cifesa en 1950; una biografía de Santiago Ramón y Cajal escrita por Juan Antonio Cabezas<sup>903</sup>; la adaptación de la obra teatral *El ancla* (1941) de José de la Cueva<sup>904</sup>; y las adaptaciones de las novelas de Ricardo León *Casta de Hidalgos* (1908), *Alcalá de los Zegríes* (1909) y *El Amor de los amores* (1911)<sup>905</sup>; de las cuales sólo realizará la última en 1961. Entre todos estos títulos sólo dos surgieron después del verano de 1952 con posibilidades reales de realizarse, uno para Cifesa como distribuidora y otro para Suevia Films, su principal empresa competidora.

---

<sup>898</sup> *Primer Plano*, Madrid, 27 de enero de 1952, n° 589; y 27 de abril de 1952, n° 602.

<sup>899</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 14 de diciembre de 1951, n° 161; y 7 de marzo de 1952, n° 173.

<sup>900</sup> *Primer Plano*, Madrid, 23 de diciembre de 1951, n° 584.

<sup>901</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 25 de enero de 1952, n° 167.

<sup>902</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 4 de julio de 1952, n° 189.

<sup>903</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 12 de septiembre de 1952, n° 199; 26 de septiembre de 1952, n° 201; y 24 de abril de 1953, n° 231. La biografía se realizó años después en base a otro guión de Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo y Manuel Pombo Angulo titulado *Salto a la gloria* (León Klimovsky, 1959)

<sup>904</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 12 de junio de 1953, n° 238.

<sup>905</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 11 de septiembre de 1953, n° 250; 25 de septiembre de 1953, n° 252; 16 de octubre de 1953, n° 255; y 18 de diciembre de 1953, n° 264.

Cesáreo González, propietario de Suevia Films, estaba interesado en contar con Juan de Orduña como director fijo de su empresa, por lo que en un cartel publicitario de su plan de producción para 1953 aparecieron dos proyectos dirigidos por él. De uno de ellos sólo conocemos el título, *El camino de Santiago*, pero del otro se estuvo hablando en la prensa durante todo un año entre los meses de octubre de 1952 y 1953. Se trataba de un guión de Antonio Mas Guindal sobre la famosa actriz del siglo XVIII conocida como la Tirana y que debían protagonizar Paquita Rico y Virgilio Teixeira. Sin embargo, quizá por dificultades debidas a la intención de rodarla en Cinefotocolor –e incluso en relieve–<sup>906</sup>, no se materializó, y Orduña sólo pudo hacerla realidad en 1958 sin Suevia Films<sup>907</sup>.

El proyecto para Cifesa que apareció en sus carteles publicitarios para la temporada 1952-53 era una versión de la novela *Cañas y barro* (1904), de Vicente Blasco Ibáñez, cuya

---

<sup>906</sup> *Primer Plano*, Madrid, 23 de agosto de 1953, nº 671.

<sup>907</sup> En la Filmoteca Española se conserva un guión del periodista y escritor José Montero Alonso, autor de una pequeña biografía de Goya en 1946, titulado *El prometido de la muerte*, que presenta algunas semejanzas con *La Tirana*, y en general responde a las constantes de la filmografía de Orduña. Probablemente escrito en 1953 –en una carta de enero de 1955, adjunta al guión, en la que Alonso reclama a Orduña su devolución por no haber recibido respuesta, dice habérselo enviado más de un año antes–, se trata de un melodrama de época que narra los amores, mal vistos por la sociedad, entre el poeta Cadalso y una actriz de teatro llamada María Ignacia. En el guión aparece Moratín y hay escenas de ambiente goyesco en la Pradera de San Isidro como en *La Tirana*, sin embargo cuenta con un final trágico y necrófilo, inspirado en *Noches lúgubres* del propio Cadalso, que recuerda a *Locura de amor* pues, cuando la actriz muere, el poeta no lo acepta e intenta desenterrar el cadáver para casarse con ella y luego prenderse fuego juntos. Moratín y el conde de Aranda lo impiden y años después, mientras lucha en Gibraltar, Cadalso muere feliz porque por fin podrá casarse con ella en la otra vida, algo así como lo que narra el himno legionario *El novio de la muerte*. No creemos que estemos ante un plagio debido a las grandes diferencias que hay entre los dos guiones, sino sólo que el guionista tuvo en cuenta las preferencias de Orduña –en la carta que adjuntaba al guión dice ser su amigo y haber hablado del tema en un café– porque esperaba que se lo produjera.

adaptación ya había terminado Vicente Escrivá en enero de 1951. No era, por tanto, un proyecto nuevo y había pasado por las manos de Arturo Ruiz-Castillo y Manuel Mur Oti antes de que Cifesa entrara en crisis<sup>908</sup>. Cuando Orduña decidió producirlo por sí mismo bajo el generoso paraguas de la distribución de Cifesa se encontró con la oposición de la censura, lo que le mantuvo inactivo más de la cuenta hasta que logró un guión que fuera aprobado. Su intento de hacer un cine realista y social, aunque sus intenciones críticas fueran muy leves, encontró tantas dificultades que pronto reconduciría su filmografía hacia películas menos problemáticas y más convencionales como *El padre Pitillo* y *Zalacaín el aventurero*, rodadas con celeridad el mismo año 1954 como si quisiera recuperar el tiempo perdido durante los dos años anteriores.

### 7.6.1. *Cañas y barro* (1954)

«Yo no soy un detractor del neorrealismo.

»Y hago, para empezar, esta pública confesión porque, no siendo “crítico profesional”, sino “crítico por una sola vez”, no quisiera que mi forma de pensar –que procuraré exponer con la ecuanimidad de la crítica profesional– se tachase por alguien, que no comparta mis opiniones, como de antineorrealista.

«Ni yo soy antineorrealista ni puede serlo nadie que haya sentido la descarnada crudeza de *El ladrón de bicicletas*, la poesía de *El milagro de Milán*, la

---

<sup>908</sup> Manuel Mur Oti retomaría la novela para firmar en 1978 el guión de la versión que dirigió Rafael Romero Marchent para Televisión Española.



simpática filosofía de *Una hora en su vida* o la alegre desenvoltura de *Dos céntimos de esperanza*»<sup>909</sup>.

Estas palabras, pronunciadas por Juan de Orduña tras asistir a la Semana de Cine Italiano que organizó el Instituto Italiano de Cultura en marzo de 1953, parecen desmentir el esperado escepticismo que esta corriente cinematográfica pudiera producir en un director con una carrera tan alejada de esos senderos y que tan solo dos años antes había confesado no conocer<sup>910</sup>.

Es conocida la influencia que esta Semana de Cine –y otra similar en 1951– tuvo sobre la nueva generación de cineastas que, encabezados por Berlanga y Bardem, pretendían regenerar el anquilosado cine nacional bajo la influencia del neorrealismo italiano, así como los suculentos, aunque cuantitativamente escasos, frutos de esta «revelación»<sup>911</sup>. En cambio, ha sido menos estudiada la influencia que el neorrealismo pudo tener sobre directores tan aparentemente impermeables a esos nuevos aires como Juan de Orduña. Aunque en su cine es imposible encontrar referencias a los problemas sociales de sus contemporáneos no fue ajeno a los debates que suscitaron el descubrimiento de estas películas en España. Cuando Orduña asistía a esas reveladoras sesiones de cine hacía año y medio que estaba apartado de los estudios tras

---

<sup>909</sup> «Los directores españoles desde su butaca», en *Primer Plano*, Madrid, 8 de marzo de 1953, n.º 647.

<sup>910</sup> «¡¡Nuestra terrible encuesta exhaustiva!!», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, n.º 247.

<sup>911</sup> FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia y Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993, pág. 287-292. Hay que decir que esta influencia fue tan magnificada que ocultó las propias raíces autóctonas de ese regeneracionismo en el sainete costumbrista o el esperpento (CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011).

haber realizado veintidós películas en sólo una década<sup>912</sup>. Quizás esa inactividad le dio la oportunidad de reflexionar sobre su futuro y decidir que debía dar un nuevo rumbo a su carrera que le permitiera no perder comba ante los jóvenes realizadores. La novela *Cañas y barro*, que llevaba tiempo estudiando, podía servirle por su cariz naturalista y su duro contenido social para hacer su aportación al realismo cinematográfico en boga, pero su adaptación se apartaría bastante de la intención original de Blasco Ibáñez y, como sucedería en otras películas que se presumían realistas en este periodo, derivó hacia un humanismo de raíz cristiana que era más asumible para el aparato censor, y que estaba en la línea ideológica de algunos comentaristas católicos, según han explicado Pérez Bowie y González García:

«Son (...) numerosas las propuestas que intentan mitigar la denuncia de la injusticia social que era inseparable del movimiento neorrealista y desvincular a éste de toda connotación subversiva presentándolo exclusivamente bajo un prisma idealista y asimilándolo a un humanismo trascendente; con ello se propicia una cierta reacción a favor de un cine poético, idealizador de la realidad (y, en definitiva, de evasión) como contrapeso a la presencia abrumadora de la fealdad y la sordidez que el acercamiento a lo cotidiano conllevaba»<sup>913</sup>.

---

<sup>912</sup> Desde el fin de la Guerra Civil era el segundo director más prolífico después de Ignacio F. Iquino, autor de 29 películas (CUEVAS, Antonio, «Los directores españoles», en *Revista Internacional de Cine*, septiembre de 1952, nº 2).

<sup>913</sup> PÉREZ BOWIE, José Antonio; GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras, 2010, pág. 75-76.

*Cañas y barro* se ajustó bastante a esa visión del realismo cinematográfico y además se convirtió, gracias al aprovechamiento de los elementos folletinescos de la novela, en otro vehículo melodramático y poético muy del gusto de Orduña, camuflado bajo una apariencia realista que, además, se proclamaba más auténtica por estar basada en la tradición literaria española y no en influencias extranjeras. Como dice Castro de Paz, la película enlazaba «directamente con la tradición hispana del drama rural que había obtenido, desde los mejores ejemplos del cine mudo, sustanciosos resultados fílmicos, estéticos y narrativos, de la permanente dialéctica entre lo trágico y lo costumbrista»<sup>914</sup>.

La elección como materia prima de la novela de Vicente Blasco Ibáñez resultó muy problemática desde el comienzo. No hay que olvidar que estamos ante un autor que tuvo una activa vida política en el republicanismo, lo que explicaría que, pese a su fama y a ser valenciano, Cifesa no hubiera afrontado ninguna adaptación de sus obras<sup>915</sup>. La propia Amparo Rivelles, principal candidata para protagonizar la película cuando todavía era un proyecto de Cifesa, se mostraba escéptica sobre la posibilidad de que se respetara su contenido:

«Si se rueda según el guión de Vicente Escrivá será el mejor papel de cuantos se han hecho en España; sencillamente extraordinario. Ahora bien, el tema es muy fuerte y hay que contar con la censura;

---

<sup>914</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, «Cañas y barro», en PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Op. cit.*, pág. 350.

<sup>915</sup> Desde la llegada del franquismo sólo había visto la luz en España una adaptación de Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), producida por Cesáreo González-Suevia Films. Unos años antes no hubiera sido posible por la actitud proaliada que tenía la novela, pero en 1948 esta actitud se ajustaba a la nueva política de la Administración, lo que permitió trasladar la acción de la primera a la segunda guerra mundial y conservar el tono antigermano de la novela.

es posible que al suavizarlo, el personaje pierda matices y se convierta en uno de tantos»<sup>916</sup>.

Pese a todo, la popularidad y prestigio de la novela le daban al proyecto una cierta legitimidad ante las inamovibles autoridades franquistas siempre que se realizara la pertinente suavización de la obra. Que se tratara de la adaptación de una novela y, por tanto, no se inspirara directamente en la realidad, sumado al hecho de que no hablara de la actualidad por haber sido escrita en 1904, invalidaba su adscripción neorrealista en opinión de Gómez Tello<sup>917</sup>, pero eso no impedía que la película pudiera reflejar la difícil situación de unos pescadores de La Albufera, que, aunque hubiera mejorado desde principios de siglo, todavía podía ejemplificar la precaria situación de los trabajadores y, por tanto, inquietar al aparato censor. De hecho, la novela se atrevía a criticar a los grandes propietarios por el injusto reparto de la tierra y la explotación de los arrendatarios, al clero por su parasitismo social, a la burguesía por su enriquecimiento ilícito a través del contrabando, y además mostraba crudamente la vida campesina con la presencia constante de la enfermedad y la muerte debidas a la mala alimentación, hasta el punto de bendecir el fallecimiento de un hijo porque suponía una boca menos que alimentar. A todo esto se unía una trama argumental con actos de adulterio, aborto, infanticidio y suicidio, expuestos sin tapujos como fruto de la situación social descrita. Por tanto, era evidente la necesidad de aliviar el argumento de tantas atrocidades si se quería pasar el filtro censor. Orduña tenía reciente la experiencia de haber visto prohibida la versión que iba a realizar para Cifesa en 1951 de *El*

---

<sup>916</sup> GASCÓN, María Luz, «Amparo Rivelles busca un buen papel para su próxima película», en *Cámara*, Madrid, febrero de 1952, nº 215.

<sup>917</sup> *Primer Plano*, Madrid, 12 de diciembre de 1954, nº 739.

*maestrante*, la novela de Armando Palacio Valdés, por motivos similares y suponemos que querría evitar un nuevo tropiezo.

Con estas premisas, el tratamiento presentado a la Junta de Censura en octubre de 1952, firmado por Vicente Escrivá, eliminó toda raíz social de la historia original e hizo recaer toda la culpabilidad de los hechos sobre Neleta, el principal personaje femenino, que pasaba a ser el único motor de los conflictos. De este modo se producía el salto desde el naturalismo al melodrama, pues el malsano ambiente social ya no determinaba las acciones, sino que la ambición desmedida de la mujer era la única causa de los crímenes, convirtiéndola incluso en asesina de su marido cuando en la novela sólo moría a causa de una enfermedad. Además el tratamiento de Escrivá evitaba el adulterio y cambiaba el final de la novela para que la pecadora, tras intentar sin éxito matar a su hijo recién nacido – en la novela lo lograba–, muriera en un fortuito y purificador incendio mientras se arrepentía ante Dios.

Pese a todos estos cambios el guión no fue aprobado. Seguía pareciendo excesiva una historia con intentos de aborto e infanticidio, aunque todo fuera producto de las pasiones de los personajes y no hubiera el menor rastro de denuncia social en sus páginas. Para hacer una nueva adaptación Orduña llamó a Manuel Tamayo, con el que no trabajaba desde *Un drama nuevo*, y en marzo de 1953 consiguieron que la censura aprobara un guión que había sido purgado de más elementos incómodos a la vez que había añadido otros de cariz melodramático. Tamayo rescató del guión de Escrivá el personaje de Jaime, un pretendiente de Neleta que rivaliza con Tonet por su amor y que no figuraba en la novela, suavizó los instintos criminales de ella –sólo pretende abandonar a su hija en manos de una criada–, y su castigo final se limitó a la pérdida de su amante y a dedicar su vida al cuidado del hijo no deseado. Además se añadió la presencia constante de la Iglesia, representada por un

cura que media y sermonea en todos los conflictos. Como se explicaba en la prensa cinematográfica:

«Orduña no es, rigurosamente, que haya rectificado su triunfal camino, el de su natural andadura; sino que ha sabido evitar, por instinto de su gusto, que el realismo cayera a fondos a los que habitualmente se inclina y en los que fatalmente cae siempre. Crudos extremos de la obra se han suavizado de modo inteligente y sagaz en esta adaptación para que la cámara no acusara con exceso lo que en la novela no se acusa tanto por ser la lectura espectáculo privado y no para muchedumbres simultáneas congregadas»<sup>918</sup>.

A pesar de todo, las contradicciones internas de la censura, producto de las divergentes opiniones de sus miembros, se manifestaron cuando el proyecto fue aprobado gracias a los cambios mencionados, pero uno de los censores, José Luis García Velasco, estimó inferior la nueva versión del guión debido precisamente a un exceso de preocupación por la propia censura:

«Comparado el guión con el que anteriormente fue presentado, se observan notables diferencias. Seguramente las modificaciones introducidas fueron encaminadas a salvar la obra de todo posible inconveniente moral que pudiera surgir, cosa a nuestro juicio innecesaria, pues como señalábamos en el correspondiente informe, la obra era tal como se presentaba, perfectamente admisible en el orden

---

<sup>918</sup> BRUNO, José, «La famosa novela de Vicente Blasco Ibáñez *Cañas y barro*», en *Triunfo*, Madrid, 10 de marzo de 1954, nº 421.

moral. No podemos, pues, estar de acuerdo con unas correcciones mal hechas que restan calidad dramática al guión. Tal vez porque sea diferente el autor de ambas versiones, o acaso porque se haya escrito la actual pensando demasiado en la censura –sobre todo en el rapidísimo y poco afortunado desenlace– lo cierto es que el guión ofrecía más posibilidades»<sup>919</sup>.

En cualquier caso, obtenida la autorización, Orduña tardaría aún varios meses en levantar el proyecto mientras buscaba financiación. Un presupuesto de 8.775.000 pesetas era demasiado alto para que fuera cubierto sólo con los generosos adelantos de distribución de Cifesa, por lo que se acogió por primera vez a la fórmula de coproducir en base a la legislación aprobada el 22 de mayo de 1953 (B.O.E. del 12 de junio de 1953) para los permisos de rodaje de coproducciones hispano-extranjeras. Con ese objetivo logró un acuerdo con la empresa italiana Pico Films, por el cual Producciones Orduña Films aportaba el 70% del presupuesto (5.996.500 ptas.) y Pico Films el 30% (2.778.571 ptas.), y se acogían al convenio de películas gemelas firmado entre España e Italia el 23 de septiembre de aquel año, por el cual se obligaban a hacer otra película con aportaciones inversas, es decir, con participación mayoritaria de Italia<sup>920</sup>. Como era lógico en las coproducciones, la aportación italiana incluía también parte del reparto con vistas a su explotación en aquel país, por lo que Orduña viajó a Roma en busca de una estrella internacional que protagonizara la película. Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini y Antonella

---

<sup>919</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04735.

<sup>920</sup> La película gemela no se hizo y Orduña transfirió sus derechos para producirla a Yago Films el 17 de octubre de 1956, que los usó para realizar *Serán hombres* (Silvio Siano, 1957).

Lualdi no estaban libres, y una chica llamada Sofía Loren que Orduña encontraba adecuada para el papel pedía 150.000 pesetas, demasiado para ser una desconocida en aquel momento<sup>921</sup>. Seguramente estas dificultades para encontrar la actriz protagonista fueran la razón de que tuviera que pedir una prórroga del permiso de rodaje en septiembre de 1953, pues hasta octubre no contrató a Ana Amendola, una actriz principiante a la que Orduña había hecho una prueba en Cinecittá<sup>922</sup>. No había logrado una estrella internacional pero a su llegada a Madrid fue presentada por Orduña como su nuevo descubrimiento y el aparato publicitario se puso en marcha para darla a conocer con multitud de reportajes en las revistas cinematográficas, donde se destacaba su belleza y su carácter políglota.

Completado el reparto con los italianos Delia Scala, Saro Urzi y Erno Crisa, y sin esperar a la aprobación oficial de la coproducción por parte de la Administración –esta se produciría el 30 de enero de 1954–, el rodaje comenzó en los estudios Orpheia de Barcelona el 17 de noviembre, y posteriormente se trasladó a la albufera de Valencia para rodar en las auténticas localizaciones que describía la novela. Allí finalizó el trabajo el 6 de febrero pero la copia final no se obtuvo hasta el 2 de noviembre de 1954, después de haber rodado *El padre Pitillo* y *Zalacaín el aventurero*. El coste final declarado fue

---

<sup>921</sup> CORTÉS-CAVANILLAS, Julián, «Sofía Loren, una actriz sin crisis de histerismo», en *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1968. En otra fuente se cita dos millones de liras o 200.000 pesetas lo pedido por la actriz (MORALES, Sofía, «Whisky y canapés», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de febrero de 1963, nº 1.167). En cambio Fortunato Bernal diría en 1966 que Orduña y Casanova la descartaron porque era demasiado alta para hacer pareja con Virgilio Teixeira (VALDÉS, Jaime, «Arrecian las dificultades en *Despedida de casada*», en *Novedades*, México, D.F., 25 de agosto 1966, recorte de prensa facilitado por Fortunato Bernal Moreno).

<sup>922</sup> TOCILDO, Alfredo, «Nela será Anna-Maria», en *Triunfo*, Madrid, 28 de octubre de 1953, nº 402.



un millón de pesetas menos de lo previsto, pero aún así el Informe del Servicio de Ordenación Económica rebajó la aportación de Orduña a sólo 3.677.407 pesetas, pues es posible que se hubiera excedido en la arraigada costumbre de hinchar los presupuestos.

*Cañas y barro* es una historia de amor trágico entre dos humildes jóvenes de El Palmar, en la Albufera de Valencia, llamados Tonet y Neleta. En el inicio del film, que transcurre en su infancia, se pierden en el campo y pasan la noche juntos en una escena idílica que prelude su historia de amor. El tío Paloma (Félix Fernández), abuelo de Tonet, los encuentra al día siguiente y los reintegra a sus respectivas casas. Ella recibe los azotes de su tía Vicenta (Társila Criado) pero Cañamel (Saro Urzi) la defiende y le ofrece trabajar en su cantina. Tonet, por su parte, recibe los reproches de su padre Toni (José Nieto), disgustado también porque el chaval no quiera ser campesino y prefiera ir de pesca con el tío Paloma.

Pasan los años y vemos ya adultos a Tonet (Virgilio Teixeira) y Neleta (Ana Amendola). Ella sigue trabajando para un Cañamel que ha pasado de protector a galanteador mientras su mujer Carmen (Aurora Redondo) está en cama enferma. Neleta no le rechaza del todo porque aprecia los regalos, pero al mismo tiempo coquetea con Jaime (Erno Crisa) porque es el sobrino de Carmen y único heredero de Cañamel. Las ambiciones materiales de Neleta dejan a Tonet en mal lugar porque es pobre y se dedica al contrabando bajo las órdenes de Cañamel. Su frustración provoca que se pelee con Jaime durante las fiestas y que, cuando su padre intervenga para evitarlo y le abofeteé en público, decida alistarse en el ejército para ir a Cuba. Sólo su hermana adoptiva Marieta (Delia Scala), secretamente enamorada de él, le despide.

Neleta razona que Tonet se ha ido porque no la quiere de verdad y que quizá no vuelva, por lo que acepta casarse con Cañamel poco después de morir Carmen. La hermana de la

fallecida, Samaruca (también Aurora Redondo), se opone porque ve perder la herencia de su hijo, pero no tiene éxito y Jaime decide irse a Valencia para no ver más a Neleta. Ante la estricta censura del momento, las pasiones que se desatan en la película se muestran de modo sutil, limitándolas a significativas miradas, como las de Cañamel hacia Neleta mientras friega el suelo (FIG. 101 y 102), posición que simboliza además la inferioridad social de Neleta, de la que sólo puede salir si le acepta.



FIG. 101



FIG. 102

Pasados unos años Tonet vuelve hecho un hombre, dispuesto a trabajar honradamente y a reconciliarse con su padre. Además la fortuna le sonríe porque le toca el mejor puesto en el sorteo anual para la pesca. Lo que no esperaba es encontrarse a Neleta casada con Cañamel y vestida como una princesa. Los juegos de miradas entre ellos preludian el inevitable adulterio. Toni lo adivina e intenta evitar que su hijo se asocie con Cañamel para explotar el puesto de pesca, pero, aunque Tonet parece resignarse, la iluminación dada a cada personaje cuando se disponen a dormir nos advierte del diverso destino de los personajes. El padre tiene un rostro iluminado por la fe en el trabajo y en Dios («cuando Dios nos llame para hacer el último viaje hemos de llegar perchando hasta sus pies, mostrándole a falta de otros méritos las manos cubiertas de callos como bestias, pero también un alma pura») (FIG. 103),

mientras el de su hijo permanece en penumbra, preludivando la tragedia que le espera por no hacer caso a los consejos paternos (FIG. 104).



FIG. 103



FIG. 104

Tonet vuelve a tratar con Cañamel y Neleta aprovecha la primera ocasión para tentarle. Como cuando eran niños les sorprende la noche mientras regresan a El Palmar después de tratar de negocios para la pesca en Valencia. Es una escena paralela a la del inicio del film, de gran romanticismo, pero Cañamel interrumpe el momento cuando les descubre en la barca y la sorpresa le provoca un ataque. Tonet piensa que debe volver a dejar El Palmar, pero Cañamel muere y decide quedarse. El testamento pone como condición para que Neleta herede todo que no vuelva a tener relaciones con otro hombre, y si no fuera así que la mitad del dinero pase a su cuñada Samaruca y su hijo Jaime. Neleta antepone el dinero al amor y decide no volver a ver a Tonet, pero la pasión les lleva a reencontrarse y consumir su amor.

Durante cuatro meses se ven a escondidas de todos, sobre todo de Samaruca, pero al quedar embarazada Tonet quiere contarle todo y olvidar el dinero. Sin embargo, se deja convencer por Neleta y el día del parto acepta dárselo a otra aldeana que acaba de parir para que crean que son mellizos. En el camino Jaime sorprende a Tonet, que oculta el niño entre las cañas y el barro antes de morir en la lucha. Cuando Toni cava la

tumba de su hijo en sus arrozales aparece Neleta. Consciente de su culpa ruega hacia el cielo para pedir perdón y como respuesta oye los llantos del niño entre las cañas. Toni lo recoge y se lo entrega a una arrepentida madre que da las gracias a Dios. El film concluye con dos planos que constituyen un *leit motiv* en la filmografía de Orduña: la pecadora mirando a las alturas y un hermoso cielo como símbolo de esperanza.

La conclusión es uno de los cambios más significativos, no sólo por ser más suave que en la novela, sino también porque incide en dos constantes del cine de Orduña. Temáticamente convierte la película en otra historia de redención. Como el Brisco de *Misión Blanca* o la Curra de *Pequeñeces*, Neleta encuentra en la religión la solución a sus erróneas decisiones morales, en una conclusión coherente con el redundante discurso que la película ha puesto en boca del cura en sus persistentes intervenciones. Neleta forma parte de la galería de personajes deseantes del cine de Orduña, pero su deseo vacila entre el dinero y el amor, y es más complejo y matizado, apoyado en una interpretación más contenida que las de Aurora Bautista, y que responde a la contención formal de toda la película, lejos de las exaltaciones de su cine histórico. La escena final también ejemplifica la índole poética del realismo de Orduña, donde, según Castro de Paz, «la puesta en escena, de sorprendente belleza, convierte dicho escenario en singular locus operístico donde los personajes, cuidadosamente distribuidos en el espacio, y el solemne movimiento de la cámara (...) acaban por dotar de honda pregnancia (...) lo que, dada la radical transformación del final de la novela, podría no haber sido más que una oportunista utilización de un prestigioso referente literario»<sup>923</sup>. De este modo Orduña consigue embellecer un final que seguía siendo muy crudo para

---

<sup>923</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josexo, *Op. cit.*, pág. 119.

la sensibilidad del momento. Como decían los reportajes publicitarios previos al estreno:

«El tema escogido por Orduña es de un realismo sobrecogedor. Pero no de un realismo apabullante y amargo, con la suciedad y el mal sabor de boca a que nos tienen acostumbrados otros países. El realismo de esta superproducción, que presentará Cifesa, tiene su acento desgarrador, pero no se mueve entre tinieblas constantes, sino que proporciona a los personajes un rayo de luz que puede guiarles a encontrar la paz»<sup>924</sup>.

A pesar del atractivo de esa escena final la preocupación idealizadora de Orduña perjudica la verosimilitud del resto de la película. La descripción de la vida en La Albufera se prestaba a un mayor y más auténtico acercamiento a las vidas de sus personajes, en la línea del Visconti de la *Terra Trema* (1948), pero Orduña renuncia a documentar, por ejemplo, las duras faenas cotidianas de la pesca y opta por darnos la típica imagen pintoresca de coros y danzas. La utilización del paisaje natural sólo cumple una función embellecedora, como marco romántico para la pasión amorosa, y el uso de decorados para recrear el pueblo y las barracas nos da una visión idílica de la vida de los pescadores que evita la suciedad y el deterioro que serían de esperar en las humildes barracas reales, y que sólo hace acto de presencia en los calculados remiendos del vestuario.

Ni rastro quedan del hambre y la enfermedad que describía Blasco Ibáñez. Sólo hay una escena que parece mostrar una inquietud social. En el sorteo de los puestos de

---

<sup>924</sup> BRUNO, José, «*Cañas y barro*, la popular novela de Blasco Ibáñez se vierte al cine por coproducción italoespañola», en *Radiocinema*, Madrid, 20 de marzo de 1954, n° 191.

pesca, un pobre pescador que ha perdido a un hijo y a dos nietos solicita patéticamente ser admitido aunque no pueda pagar la cuota. La solidaridad de los demás pescadores permite que sea admitida su petición frente a la inicial oposición de las autoridades, pero el discurso del tío Paloma ejemplifica cómo se puede convertir un discurso social en humanismo cristiano: «El agua es de todos, y el que no paga ya pagará, y si no puede que lo hagan por él los que puedan hacerlo. Aquí no hay tuyo ni mío, no, no, la Albufera es de Dios...» La escena queda como una pincelada que destaca la importancia del azar en la vida de esas gentes. Poca cosa para un film que Juan de Orduña proclamaba realista, aunque lo hiciera en los siguientes y subjetivos términos: «De un realismo que creo más permanente y más de acuerdo con mi manera de sentir y de hacer»<sup>925</sup>. Que además, en su opinión, se adecuaba al rumbo que estaba tomando el neorrealismo, ya en crisis:

«El realismo de hoy, tal vez arrepentido de su pecado y temeroso de la mala muerte que es fatal para todo realismo, emprende dirección contraria a la del realismo clásico: el de ahora va hacia la poesía. Y va hacia el bien. Interesa lo social, interesa la angustia humana; pero no por el sólo y morbosos placer de pintarla, de pintarla por pintarla, sino por afán de redención y gracia. Si yo he hecho realismo y si sigo haciéndolo, siempre habrá de ser mirando hacia la luz, hacia arriba»<sup>926</sup>.

---

<sup>925</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «*Cañas y barro* responde al realismo del autor...», en *Primer Plano*, Madrid, 21 de marzo de 1954, n° 701.

<sup>926</sup> BRUNO, José, «Juan de Orduña, que vuelve con *Cañas y barro*, nos habla de sus sensacional realización», en *Radiocinema*, Madrid, 27 de noviembre de 1954, n° 227.

No sólo eso, sino que Orduña era capaz de ver una línea que unía el neorrealismo, digamos poético, que según él se hace en Italia, con sus obras anteriores:

«Como espectador me entusiasma que el neorrealismo haya muerto precisamente a manos de los que lo crearon (...) Allí en Roma he podido ver cómo los grandes cultores del neorrealismo hacen hoy las películas que a mí se me han censurado aquí por parte de ciertos grupos»<sup>927</sup>.

Y tras poner de ejemplo *Romeo y Julieta* (*Giulietta e Romeo*, Renato Castellani, 1954) reivindicaba sus anteriores películas: «Me gustaría que para el cine histórico tuviesen el mismo respeto que yo tengo para ese otro cine»<sup>928</sup>.

La película se estrenó el 3 de diciembre de 1954 en la misma sala de siempre, el Rialto de la Gran Vía donde había estrenado sus grandes éxitos, pero esta vez la recepción fue más modesta y permaneció en ese local 20 días. Pronto, el 11 de enero de 1955, se reestrenaba durante una semana en los cines Luchana, Galileo e Ideal, y luego tendría una lánguida vida en los cines de barrio, de donde desapareció en poco tiempo.

Que la operación poético-realista de Orduña había convencido a los jefes del régimen se demostró con el 5º premio (200.000 ptas.) que le concedió el Sindicato Nacional del Espectáculo, y fue confirmado por una crítica más unánime que nunca, incluso más que en la época de los melodramas históricos, pero sin los exaltados adjetivos de entonces, sino con una contención que quizá ocultaba cierta prevención por el tema de origen. En cualquier caso, todos coincidían en

---

<sup>927</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Art. cit.* (1954).

<sup>928</sup> *Ibidem*.

considerar el final ejemplarizante como un acierto, en la línea de lo que decía Carlos Fernández Cuenca:

«La adaptación cinematográfica suaviza mucho de lo que de regusto en la pintura de abyecciones hay en el libro, implacable y amargo, con un remate pesimista, que el film, sin desvirtuar su línea, convierte en alentador. No es un artificioso final feliz, que desentonaría del tema y de su áspero contenido, pero sí un desenlace que convierte en drama la tragedia, abriendo un limpio horizonte de esperanza a la redención, por el amor maternal, de una existencia envilecida por el egoísmo, la ambición y la debilidad ante las tentaciones»<sup>929</sup>.

En definitiva se aprobaba la opción por la ternura y la poesía frente al tremendismo de la novela, se destacaba la belleza obtenida por la fotografía de José F. Aguayo y se consideraba que Orduña había vuelto al cine con mayor seguridad en sus recursos:

«Orduña, que tantos títulos memorables había dado hasta ahora al cine español, vuelve a la pantalla con más dominio, con más experiencia y seguridad en su propia línea directiva. Intentado -y logrado- un cine que hasta ahora habíase intentado sin éxito: el drama rural, violento, duro y desgarrado. *Cañas y barro* es, desde ahora, la mejor y más importante realización de este estilo»<sup>930</sup>.

---

<sup>929</sup> *Ya*, Madrid, 5 de diciembre de 1954.

<sup>930</sup> *Marca*, Madrid, 4 de diciembre de 1954.



Poco después del estreno se hacían públicos los resultados de una encuesta del Instituto de la Opinión Pública realizada antes de conocerse *Cañas y barro* donde Juan de Orduña, pese a su larga inactividad, figuraba en segundo lugar como mejor director español con el 11% de los votos, por debajo de Luis Lucia (14%) y por encima de José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil (10% cada uno)<sup>931</sup>. Pero la encuesta también aclaraba que en los centros urbanos Orduña quedaba muy lejos de los otros tres, mientras que en las zonas rurales era el preferido de la población española. Con su siguiente film respondió perfectamente a las preferencias de ese público rural y le ofreció otra película pretendidamente realista pero más convencional temática y estéticamente.

### **7.6.2. *El padre Pitillo* (1954)**

En *El padre Pitillo*, comenzada menos de dos meses después de acabado el rodaje de *Cañas y barro*, Orduña prosiguió su particular camino por el realismo cinematográfico con la vista puesta en la tradición cultural española. Después de haber probado la novela naturalista dirigió sus pasos hacia otra veta de nuestra tradición que conjugaba un realismo costumbrista de escaso contenido político con una comicidad de raíz popular muy querida por el público de los teatros españoles y que tomaba el nombre de sainete. Aunque la traslación literal al ámbito cinematográfico de este género teatral, ya desaparecido, resulta problemática y lo considerado

---

<sup>931</sup> La revista *Objetivo*, aparecida en 1953 al calor del regeneracionismo fílmico del que hemos hablado, dio su irónica opinión sobre la encuesta: «A la vista de esta encuesta, nuestros lectores comprenderán la necesidad de *Objetivo*» (*Objetivo*, Madrid, junio de 1955, nº 6). En su breve historia, que acabó en 1955 por decisión de la censura, la revista ignoró totalmente el cine de Juan de Orduña.

como sainetesco resulte difícil de precisar como ha explicado Ríos Carratalá, es aceptado que la «generación de directores como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez y otros se reencontró en repetidas ocasiones con lo sainetesco, sobre todo durante los años cincuenta y en paralelo con una búsqueda del realismo que se extiende a otras manifestaciones creativas, en especial las literarias. Un reencuentro que explotó al máximo las posibilidades de una materia a la que se aportó una nueva y crítica lectura, fruto en buena medida del contacto con influencias como la del neorrealismo»<sup>932</sup>. Es decir, una cierta sensibilidad sainetesca aportó una configuración muy original al incipiente cine social de los años cincuenta, pero los sainetes en sí mismos no tenían apenas carga crítica. La propuesta de Orduña estaba muy pegada a la literalidad del sainete original como para que se produjera ese salto hacia la crítica social pero tampoco ocultó los leves toques que contenía la obra de Arniches. No estamos ante la abstracción absoluta de los problemas sociales que mostraban las comedias que realizó en Cifesa entre 1943 y 1945, en tiempo menos proclives para mostrar la realidad circundante, pero aunque hemos pasado de los salones aristocráticos a una humilde aldea con algún que otro pobre en la figuración, ese ámbito se muestra idealizado gracias a unos pulcros decorados de escasa credibilidad y a unos personajes que resultan bondadosos sin excepción. La premisa de la obra – la deshonra de una mujer por un señorito– es propia del melodrama más conservador y aunque muestra la hipocresía social de los más pudientes, no quiere hacer sangre y ofrece un final conciliador entre las clases sociales gracias a la intermediación de la omnipresente Iglesia. Así pues, la película de Orduña, que él definía como «un film sencillo, humano y

---

<sup>932</sup> RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997, pág. 15-16.

realista» sin entrar en mayores honduras<sup>933</sup>, se sitúa en las antípodas del cine de Berlanga y Bardem, o del Edgar Neville de *El último caballo* (1950), que había sabido nutrirse de la misma tradición sainetesca para «reelaborar algunos rasgos formales del género (el sainete) para su reciclaje como sustento de una aproximación crítica hacia la realidad circundante»<sup>934</sup>.

La elección de la comedia *El padre Pitillo*, de Carlos Arniches, estrenada el 9 de abril de 1937 en el teatro Cómico de Buenos Aires, ofrecía a Orduña el atractivo de volver al terreno de la comicidad abandonado desde 1945 y regresar al ámbito de lo teatral de la mano de uno de los actores más queridos por el público. Arniches había escrito la obra pensando en Valeriano León y su mujer Aurora Redondo para los papeles principales, y el gran éxito obtenido (537 representaciones en su estreno) les llevó a interpretar la obra en escenarios de ambas orillas del Atlántico en más de mil ocasiones<sup>935</sup>. Valeriano León, por tanto, era la baza comercial para poner en marcha el proyecto, pero la elección de esta obra supuso nuevas dificultades con la censura. Para las autoridades franquistas toda manifestación artística que se acercara en demasía a la sensibilidad popular resultaba sospechosa, más si cabe cuando se daba un tratamiento de la institución eclesiástica que estaba lejos de ser ortodoxa. De hecho, pocos años antes, en 1948, había sido prohibida la exhibición en España de la película chilena *El padre Pitillo* (Roberto de Ribón, 1946) por la inconveniente actitud del cura protagonista. Actitud que ya había sido motivo de polémica

---

<sup>933</sup> «*El padre Pitillo* es rodado por Juan de Orduña en Barcelona», en *Imágenes*, Barcelona, mayo de 1954, nº 125.

<sup>934</sup> FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos, *Op. cit.*, pág. 236. La película de Orduña responde más bien al esquema ideológico de películas como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) o *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) que ofrecían soluciones cristianas sin alterar el orden social, si bien su condición de dramas las hacían aparentemente más críticas que el film de Orduña.

<sup>935</sup> CARRILLO, Luis; CUEVAS, Ángel, «En Barcelona se rueda... *El padre Pitillo*», en *Triunfo*, Madrid, 19 de mayo de 1954, nº 431.

cuando la obra se estrenó en el teatro Lara de Madrid el 6 de octubre de 1939, y que según Vicente Ramos provocó su inmediata retirada de cartel<sup>936</sup>. También el guión de Manuel Tamayo tuvo que modificarse para lograr el permiso de rodaje el 18 de marzo de 1954, no sin la advertencia de que la figura sacerdotal del Padre Pitillo se tratara «con el respeto que su condición merece, presentándole en todo momento como un personaje noble y digno»<sup>937</sup>. Esta incomodidad ante un personaje como el padre Pitillo respondía a la misma que provocaba en la jerarquía eclesiástica la excesiva cercanía de algunos sacerdotes hacia las miserias y preocupaciones de sus parroquianos. No es que estemos ante lo que se denominaría un cura obrero, sino ante un cura que se atreve a bajarse del púlpito para acercarse a los problemas de sus feligreses y sustituir los sermones por un lenguaje más llano y comprensible, e incluso a usar la violencia física cuando no encuentra otro modo de enfrentarse a la injusticia. Aunque se podría achacar a Orduña su inspiración en modelos foráneos de gran popularidad como el personaje de Fernandel en *Don Camilo* (*Don Camillo*, Julien Duvivier, 1952) o el de Bing Crosby en *Siguiendo mi camino* (*Going my way*, Leo McCarey, 1944), ejemplos de aparente heterodoxia eclesiástica bien apreciados por el público, en realidad la figura del párroco de pueblo como defensor de los desfavorecidos es una presencia constante en la literatura y el cine nacionales. Orduña y Tamayo se limitaron a adaptar una obra anterior a esos precedentes fílmicos foráneos

---

<sup>936</sup> RAMOS, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966, pág. 273. El reestreno de la obra en el teatro Alcázar el 26 de abril de 1946 obtuvo el éxito que se le había negado en 1939.

<sup>937</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04746. La película acabada sufrió dos cortes de censura relativos a sendas incorrecciones cómicas del padre Pitillo que no afectaron a nada sustancial.

con sus instantes de cierta tensión entre el ingenuo discurso social y la preocupación por no salirse de la ortodoxia religiosa.

Don Froilán (Valeriano León), un cura de pueblo gruñón pero de buen corazón más conocido como padre Pitillo por su perenne cigarrillo en la boca, acoge en su hogar a la joven Rosita (Margarita Andrey) sin hacer caso a los consejos y temores de su hermana Camila (Aurora Redondo)<sup>938</sup>, temerosa del posible escándalo social. La chica ha sido expulsada de su casa por Aniceto (José Sepúlveda), su padrastro, al saber que se ha quedado embarazada de Bernabé (Virgilio Teixeira), el hijo de la familia más rica del pueblo y enemiga suya desde que arruinaron a su padre. Mientras, los padres del joven, Don Ramón (Ramón Martori) y Doña Dolores (Josefina Serratosa), ayudan a marchar del pueblo a su hijo para evitar tener como consuegros a Aniceto y su mujer Leandra (Carmen Palláres).

Rosita no está arrepentida ni piensa que sea una vergüenza tener un hijo, pero el padre Pitillo se dispone a arreglar el asunto con la preceptiva boda. Fracasa en su intento de convencer a Aniceto y a los padres de Bernabé, por lo que decide buscar al joven en la capital hasta que lo encuentra en una sala de fiestas. Estas escenas responden a la tónica imagen pecaminosa de la ciudad, en contraste con la bucólica aldea, propia de una asentada tradición literaria. Allí lo encuentra y lo convence para que vuelva pronto al pueblo y se case, pero los días pasan y Bernabé no aparece para reparar su falta.

Lo que inicialmente es un conflicto personal se convierte en social cuando el padre Pitillo se niega en la misa a dar la comunión a la madre de Bernabé por oponerse a la boda. El escándalo estalla en el pueblo y una comitiva acude al padre don Custodio (José Nieto) para que interceda o pida al Obispo que jubile al sacerdote. Ante su resistencia, don Ramón quiere

---

<sup>938</sup> En el estreno teatral Aurora Redondo no interpretaba este papel sino el de Rosita.

acudir al Obispo en persona para contarle que aloja en la parroquia a una mujer embarazada, que ha excomulgado a su piadosa mujer y que quiere obligar a casarse a su hijo sin saber a ciencia cierta si es el padre, lo que supondría una nueva calumnia para Rosita.

La chica huye del pueblo para evitar mayores males al padre Pitillo. Este, por su parte, acude de nuevo en busca de Bernabé y esta vez no se limita a sermonearle, sino que le golpea. Arrepentido, el padre Pitillo se confiesa ante don Custodio y acepta el castigo del Obispo: dejar su puesto en la parroquia. Mientras se prepara para dejar el pueblo se produce, con la intermediación de don Custodio, la reconciliación de Rosita y Bernabé, el arrepentimiento de sus padres, y la aceptación de Aniceto de la vuelta de su hija. La intervención de todos, agradecidos al párroco, logra que se le restituya en el puesto y que reine la paz de nuevo en el pueblo.

A pesar de la aparente convencionalidad de la propuesta la película presenta algunas singularidades dignas de mención, tanto en el aspecto temático como en el formal. Las primeras nos permiten decir que la película podía adscribirse al descafeinado realismo en boga en ese momento, no porque la publicidad lo hiciera debido a su origen sainetesco<sup>939</sup>, sino porque contenía una evidente denuncia social aunque estuviera tamizada por la comicidad y se desactivara en su feliz conclusión. Si el argumento de la mujer deshonrada se explicaba en el melodrama casi siempre por la conducta inmoral individualizada, sea del pecador o la pecadora, y el rechazo social consiguiente se presentaba como una consecuencia de esa transgresión que sólo era recriminable cuando se sustentaba en una calumnia –caso de *Nobleza baturra*– en *El padre Pitillo* nos encontramos con una mujer que ha

---

<sup>939</sup> «*El padre Pitillo*. Neorealismo a la española a través de Carlos Arniches», en *Primer Plano*, Madrid, 5 de diciembre de 1954, nº 738.

pecado conscientemente –aunque sea obnubilada por el amor–, que no parece arrepentirse de lo sucedido y que no se avergüenza, sino todo lo contrario, se alegra de tener un hijo pese a la difícil situación en que le colocan los prejuicios sociales. Aunque para suavizar moralmente la película Tamayo evita que se produzca el parto antes de solucionarse el conflicto –al contrario que en la obra de Arniches–, esa actitud supone un notable avance respecto al personaje de Pastora Peña en *Porque te vi llorar*. Además el padre Pitillo no duda en increpar a una clase alta que provoca los daños y luego esconde su responsabilidad. Aunque la censura eliminó una alusión a los «ricos influyentes, potentados, pero criminales», en la escena donde don Froilán echa a la calle a la comisión de beatas comandada por don Ramón, se deja bien claro lo siguiente: «no toleraré (de sus feligreses) transgresión ninguna, sea cual fuere su condición social, de las leyes de nuestra santa madre iglesia». Y no sólo eso, la solución del conflicto no se presenta esta vez claramente como fruto de los designios divinos, como sucedía en *Porque te vi llorar* o en tantas otras películas de la filmografía de Orduña, sino que, pese a estar ante una película protagonizada por un cura, la resolución se produce cuando el personaje toma conciencia de que Dios no le escucha y es necesario que el hombre pase a la acción. En esa escena, que sorprende por su gran dramatismo entre el tono cómico general, tenemos al padre Pitillo ante el altar, como le hemos visto en dos ocasiones anteriores, pero esta vez su indignación le lleva a decir entre lágrimas, tras interrumpir su oración: «No puedo, no puedo, Dios no me oye, hay que hacer algo, algo pronto. Esa criatura...». Parece claro que ya no le sirve rezar y que los problemas sólo pueden solucionarse mediante la intervención humana. Sin embargo, Orduña no quiere dejar cerrada la vía espiritual y permite que la escena tenga una lectura ambivalente al mantener el plano del padre Pitillo unos segundos más en silencio mientras parece que el cura asiente

levemente, como si escuchara por fin la voz de Dios, en un matiz de interpretación que no estaba previsto en el guión. Tomemos una interpretación u otra, la divina o la humana, lo cierto es que en la escena siguiente le vemos de nuevo en la capital en busca de Bernabé para hacerle entrar en razón de un modo poco cristiano, literalmente a golpes<sup>940</sup>. Su consiguiente arrepentimiento ante don Custodio viene acompañado, para continuar con la ambivalencia, de la siguiente explicación: «No puedo cambiar porque mi genio sale, se desata, se encrespa ante la injusticia y el pecado. Es una ira disculpable porque es una ira de Dios». O bien su acción violenta respondía al mensaje divino que recibió en la escena anterior, lo que parece poco ortodoxo desde el punto de vista religioso, o bien ahora se arrepiente de su momentánea falta de fe y prefiere atribuir su conducta a los inescrutables caminos del Señor, pues al fin y al cabo ese violento modo de actuar ha logrado que Bernabé entre en razón. Pese a lo dicho, tan sugerentes ambivalencias quedan contradichas cuando al final de la película el padre Pitillo da una explicación que no permite otra lectura más que la divina: «Estas cosas o las arregla Dios o no las arregla nadie».

Es un final tan feliz e irreal –como era en la obra de Arniches– que arruina otro aspecto positivo de la película, el relativo a la presentación de un ateo sin la negatividad que sería de esperar. Aunque a Aniceto se le presente como bastante bruto, queda claro que tiene buen corazón en el fondo y que sus convicciones no le impiden reconocer la valentía del padre

---

<sup>940</sup> Esto no sucede así en la obra teatral sino que Bernabé es apuñalado por otro aldeano al verle besándose con su mujer. Respecto a esta violencia en los métodos del padre Pitillo, sorprende desde el punto de vista de un espectador contemporáneo la incorrección de la escena en que el cura aconseja a una mujer que no pegue más a su marido cuando se emborracha y que se deje pegar por él para ver si deja de beber, y que más tarde aparezca la mujer con la cara magullada pero contenta por haber solucionado su problema conyugal.



Pitillo en su enfrentamiento con don Ramón. En esa escena su firme ateísmo se refuerza, tanto en la obra como en la película, cuando su abrazo al padre Pitillo viene seguido de su declaración de temor a la influencia de los curas. Orduña, sin embargo, no quiere dejar un cabo suelto y en la escena final, cuando todo el pueblo canta en coro *Flores a María* le vemos también intentando cantar y, por tanto, empezando a integrarse en la comunidad cristiana, en contradicción con todo lo visto hasta ahora en ese personaje.

En *El padre Pitillo* también resulta interesante el punto de vista de la narración, pues ejemplifica en una singular escena lo que Castro de Paz y Cerdán han definido, al hablar del cine de los años cuarenta, como «uno de los sorprendentes y más relevantes rasgos formales de la producción española de la época: su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica»<sup>941</sup>, que sigue presente en muchas películas de la presente década<sup>942</sup>. En el caso de *El padre Pitillo* la omnisciencia que preside el conjunto de la narración –se abre y se cierra con una locución de Orduña– se quiebra en la escena donde Rosita cuenta a don Froilán cómo conoció y se enamoró de Bernabé. Se trata de cuatro breves *flashbacks* interrumpidos por los comentarios del padre Pitillo como si desde la propia diégesis de la película ejerciera de censor cinematográfico preocupado de aminorar la carga inmoral de lo que Rosita está narrando y el espectador viendo, pero que, con gran comicidad, no puede resistirse a seguir escuchando. Así, cuando Bernabé le

---

<sup>941</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo, *Op. cit.*, pág. 35.

<sup>942</sup> Véase un sucinto repaso a la auto-reflexión en la historia del cine español en CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo, «Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España (algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica)», en WEINRICHTER, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pág. 110-124. No hay que olvidar que la primera película dirigida por Orduña, *Una aventura de cine*, ya mostraba esa auto-reflexividad en base a un argumento de Wenceslao Fernández Flórez.

propone a Rosita que le dé un beso se corta abruptamente el *flashback* para volver a un presente donde el padre Pitillo exclama «¡Basta! ¡Qué no me da a mí la gana de oír esas picardías!» para a continuación pedir a Rosita que siga contando. La comicidad de la escena se refuerza con una inversión de la iconografía bíblica en la que Bernabé toma el papel de la tentación y aparece en lo alto del árbol prohibido del que es propietario –Rosita roba de él la fruta porque sobrepasa el muro de su finca que protege su virginidad–, como si fuera la serpiente del *Génesis* (FIG. 105), para más tarde traspasar el muro y ofrecerle en mano no la fruta prohibida, sino un cesto entero, como paso previo a su deshonor (FIG. 106).



FIG. 105



FIG. 106

El resto de la película responde a una realización sin alardes técnicos que se limita a seguir las evoluciones de los actores por unos decorados manifiestamente artificiales, tanto interiores como exteriores, y a dejar expresarse libremente, como si estuvieran en el escenario, a Valeriano León, confiado en la efectiva y probada comicidad del actor. Sólo por su carisma se entiende que algunas escenas se mantuvieran en el guión pese a no aportar nada a la narración principal. Como ya dijimos al hablar de las comedias de los años cuarenta, en *El padre Pitillo* la economía narrativa es menos importante que lograr el máximo aprovechamiento de la facundia y la

gestualidad del cómico que había triunfado con esos recursos en el teatro y que hoy en día nos da «una imagen tal vez falsa o algo deformada, pero lo suficientemente entrañable como para que sigamos sonriendo con Valeriano León»<sup>943</sup>. En la misma lógica teatral propia del sainete se debe entender también la introducción de dos números musicales de tipo flamenco en la sala de fiestas, sin más función que ofrecer un interludio a mayor gloria de Pacita Tomás.

*El padre Pitillo* se estrenó en Madrid el 25 de febrero de 1955 en el cine Rialto. Como se preveía, el tirón de Valeriano León funcionó y pudo permanecer en ese local 41 días, y tras reestrenarse el 19 de abril en los cines Amaya, Bulevar y Calatravas seguir reapareciendo durante años en todo tipo de salas, incluso en fecha tan tardía como 1960. No hay duda, si tenemos en cuenta que sólo costó cuatro millones de pesetas, de que la película debió de ser un buen negocio. La crítica, sin embargo, no mostró ningún entusiasmo, ni para elogiarla ni para denostarla. Conscientes de que era un vehículo para el lucimiento de Valeriano León, pensaron que la adaptación se había limitado a mantener la integridad de la obra sin ningún rasgo de originalidad, mientras Orduña dirigía solo con eficacia y sencillez. Las palabras de Carlos Fernández Cuenca sirven bien de ejemplo de esa opinión:

«...el pecado de esta nueva realización de Juan de Orduña, a la que espera una amplísima aceptación comercial, consiste en el teatralismo predominante, que fía la mayor parte de los efectos, como en la obra de Arniches, al jugoso diálogo, y sacrifica posibilidades de pura acción visual a la repetición de las escenas teatrales, (...)

---

<sup>943</sup> RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Carlos Arniches y el cine*, Alicante, Gráficas Díaz, 1986, sin pág.

»La realización con el pie forzado de un guión bastante endeble, acierta a mantener el ritmo del relato y a servir con eficaz buen gusto la diversidad de situaciones. Evitando incurrir en los riesgos de exageración cómica, que podían caer en la irreverencia»<sup>944</sup>.

Para cuando se estrenó *El padre Pitillo* Orduña ya había rodado la tercera película de 1954 que cerraría lo que podríamos llamar su trilogía realista -todas escritas por Manuel Tamayo-, en la que tuvo como inspiración a otro insigne literato de nuestras letras adscrito a dicha tendencia: Pío Baroja.

### **7.6.3. *Zalacaín el aventurero* (1954)**

Por la documentación existente en el Archivo General de la Administración se deduce que Orduña enlazó los rodajes de *El padre Pitillo* y *Zalacaín el aventurero* sin tomarse descanso alguno entre medias. La fecha oficial de fin de rodaje de la primera es el 31 de mayo de 1954 y la empresa productora de *Zalacaín el aventurero*, Espejo Films, comunicó que se había iniciado la segunda el 2 de junio, solo dos días después<sup>945</sup>. Cuando Orduña acabó el rodaje en 10 de agosto de 1954 podía decir que había rodado tres películas en sólo ocho meses en los estudios Orphea de Barcelona.

A diferencia de sus dos películas anteriores, *Zalacaín el aventurero* no era una película de Producciones Orduña Films sino el encargo de una nueva empresa, Espejo Films, que

---

<sup>944</sup> *Ya*, Madrid, 26 de febrero de 1955.

<sup>945</sup> Más sorprendente es que los estudios Orphea comunicaran a la Dirección General de Cinematografía y Teatro que se había iniciado el mismo día 31 de mayo en que se acabó la otra, por lo que nos parece más probable que se ajuste a la realidad la otra fecha.

tomaba su nombre del apellido de la actriz que la había creado, Elena Espejo. Para el debut de su productora la actriz siguió la sugerencia de Miguel Pérez Ferrero, crítico de ABC, de adaptar la novela de Baroja, y acudió a Orduña para dirigirla por tres razones, según sus palabras:

«...primera, porque quería un buen director para mi película, y Orduña es uno de los primeros de España; segunda, el clima romántico en que la adaptación se desarrolla, es un estilo personal que va mejor a Orduña que a ningún otro, y tercera, por mi egoísmo de actriz, ya que deseaba desde hace mucho tiempo ser dirigida por Juan de Orduña, que ha logrado galardones internacionales extraordinarios y se ha acreditado como un realizador excepcional»<sup>946</sup>.

Orduña se trajo con él al mismo equipo técnico de sus dos películas anteriores, con José F. Aguayo como director de fotografía, Sigfrido Burmann en la decoración, Juan Quintero en la música, Antonio Cánovas en el montaje, y Joaquín Vera como ayudante de dirección, por citar los más importantes, además de contar de nuevo con Virgilio Teixeria como protagonista. Con esos elementos y un presupuesto de 5.300.000 pesetas, sobrepasado en 470.000 pesetas al finalizar la película, y que suponemos fueron cubiertos en gran parte por los anticipos de Cifesa, Orduña volvió al terreno de la recreación histórica. Sin embargo, lejos de la densidad retórica de sus melodramas históricos, *Zalacaín el aventurero* presenta un cariz liviano propio

---

<sup>946</sup> SERRANO, Antonio, «Don Pío Baroja, autor de la novela *Zalacaín el aventurero*, y la encantadora estrella cinematográfica Elena Espejo cambian impresiones sobre el reciente estreno de esta producción de la nueva firma Espejo Films», en *Radiocinema*, Madrid, 12 de febrero de 1955, n° 238.

de una película de aventuras románticas que sólo buscaba entretener.

Sorprende que de la extensa y popularísima obra literaria de Pío Baroja, en la que no faltan dinámicas novelas de aventuras, sólo se hubieran realizado dos películas antes de la que nos ocupa<sup>947</sup>. Una de ellas había sido precisamente otra adaptación de *Zalacaín el aventurero* realizada por Francisco Camacho en 1929 y donde el propio Baroja había interpretado un pequeño papel de guerrillero. Su actitud hacia el cine en aquella época era ambivalente como se puede comprobar en la conferencia que dio en la presentación de la película en el cine Callao:

«El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta; pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo, para mi repulsiva»<sup>948</sup>.

A pesar de este interés inicial sus contactos con el cine fueron mínimos y su actitud hacia el medio cinematográfico evolucionó pronto hacia la indiferencia. A la altura de 1954 no esperaba gran cosa de la adaptación de sus obras, ni siquiera en el terreno crematístico, según cuenta Elena Espejo:

«Cuando Juan de Orduña, que era el director, y yo fuimos a casa de Don Pío Baroja a pedirle que

---

<sup>947</sup> Sobre las cualidades cinematográficas de la obra de Baroja véase VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, «Baroja y el cine», en *Índice de las Artes y las Letras*, 15 de febrero de 1954, nº 71.

<sup>948</sup> BAROJA, Pío, *El nocturno del hermano Beltrán*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929, pág 250-251. También reproducido en PÉREZ MERINERO, Carlos; David, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, pág. 136-153.

nos cediera los derechos de su novela para llevarla al cine, le extrañó que hubiésemos elegido esa obra. “¿Y por qué no repiten ustedes *Las inquietudes de Shanti Andía*, que no quedó muy bien?” Se refería a la primera versión que habían hecho otros de su novela. Hubo que convencerlo. Llegado el momento de decirle cuánto quería por los derechos, nos pidió una cantidad irrisoria: siete mil pesetas. Orduña le entregó cincuenta mil y al ver todos los billetes encima de la mesa, Don Pío se quedó mudo y estuvo un rato sin articular palabra»<sup>949</sup>.

El contradictorio escritor, que confesaba no ir al cine desde hacía décadas, no tuvo problemas, sin embargo, en volver a actuar ante la cámara, como veremos, aunque luego se arrepintiera no sin cierto humor:

«Verá usted mi odisea: me tuve que levantar a las ocho de la mañana; después vino el peluquero a arreglarme la barba, que hacía mucho tiempo no me recortaba; luego, no pude dormir la siesta, que es una costumbre habitual en mí, y como los cinematografistas son tan puntuales, en vez de rodar por la mañana lo hicimos a las seis de la tarde. Confieso que ese día estaba más nervioso que cuando cojo la pluma para escribir. Yo dije que con gusto interpretaría el papel; pero cuando vi entrar en mi casa tantos aparatos, centenares de metros de cable, electricistas de la empresa, que pusieron tableros de madera en el techo para colgar las luces, y todo ese barullo que se armó y que transformó mi

---

<sup>949</sup> ROMÁN, Manuel, *Los cómicos: crónica de los grandes actores españoles*, Barcelona, Royal Books, 1996, pág. 100.

despacho en un escenario cinematográfico, empecé a arrepentirme de haber accedido»<sup>950</sup>.

Afortunadamente acabó su labor y hoy tenemos unas curiosas imágenes de sus últimos momentos de vida –dos años antes de su fallecimiento–, aunque sea de lamentar que su voz fuera doblada por Celedonio Merino en aras de una mayor corrección sonora, y se perdiera, por tanto, su particular modo de expresarse.

Aunque Baroja se había adaptado a la nueva situación política surgida de la Guerra Civil por haberse acogido a la opción de orden que suponía el franquismo y haberse puesto al servicio del Movimiento desde 1937<sup>951</sup>, su carácter indomable le apartó en realidad de cualquier compromiso ideológico con las autoridades gobernantes –tampoco con la oposición– y en realidad fue un personaje incómodo para el régimen, sobre todo para el sector católico<sup>952</sup>. *Zalacaín el aventurero*, publicada en 1908, mostraba un Baroja anticlerical y anticarlista que hizo necesario purgar la obra si se quería realizar la película. A Manuel Tamayo le bastó con prescindir de los comentarios del narrador más comprometidos y centrar la película en la banal sucesión de aventuras y amoríos que protagonizaba Zalacaín, apartándole de los episodios más comprometidos de las guerras carlistas hasta el punto de fechar la acción en 1857, año que no corresponde a ninguna de dichas guerras<sup>953</sup>. Esa labor de limpieza que permitió obtener el permiso de rodaje fue valorada por el censor Juan Esplandín con estas palabras:

---

<sup>950</sup> SERRANO, Antonio, *Art. cit.*

<sup>951</sup> TRAPIELLO, Andrés, *Op. cit.*, pág. 188-189

<sup>952</sup> En cambio, un sector de Falange Española identificado con los sueños de grandeza de la generación del 98, le otorgo su apoyo (MAINER, Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pág.375).

<sup>953</sup> Un análisis detallado de la adaptación puede verse en PÉREZ BOWIE, José Antonio y GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Op. cit.*, pág. 317-322.



«...ha desbrozado de la novela aquello que no interesa, ha quitado lo puramente literario y ha dejado lo digno de ser filmado, la acción. El resultado, a juicio del lector, ha sido este gran guión al que no encuentro nada censurable»<sup>954</sup>.

Una vez acabada la película, fue bien recibida por una Administración que no hizo suyos los reproches que llegaron desde el mundo carlista ante algunos aspectos de la obra que se habían mantenido relativos a la imagen engréida del antagonista de Zalacaín, Carlos Ohando, partidario del Pretendiente, y a la visión poco edificante de Estella, capital del carlismo, como un antro de juego y mujeres fáciles. Sin embargo, hay que poner en su justo término unos reproches que no tuvieron ninguna trascendencia para la marcha de la película y que sólo aparecieron tímidamente en las críticas de José de la Cueva en el diario *Informaciones* y Luis Gómez Mesa en *Arriba*, además del artículo de Miguel Ángel Astiz en *El Pensamiento Navarro* citado en los análisis de Pérez Bowie y González García<sup>955</sup>, y de Navarrete Cardero<sup>956</sup>, conservado en el expediente de censura del film. A esta crítica se le debe dar poca importancia, pese a su virulencia, porque hay que tener en cuenta que venía influida por la antipatía que existía hacia la novela dentro del carlismo y la inquina específica que dicho diario tenía hacia Baroja desde hacía décadas, pues, según José

---

<sup>954</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04739. Hay que reseñar que la película sufrió en su exhibición en Vizcaya seis cortes debido a la orden del Gobernador Civil de la supresión del nombre de Iñaki en los diálogos (FANÉS, Félix, *Op. cit.*, (1989), pág. 322-324).

<sup>955</sup> PÉREZ BOWIE, José Antonio y GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Op. cit.*, pág. 325.

<sup>956</sup> NAVARRETE CARDERO, José Luis, «Zalacaín el aventurero (1954) de Juan de Orduña», en UTRERA, Rafael, *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros, 1999, pág. 81-82.

María Iribarren, a Baroja se le consideraba tabú desde que había dicho una vez que pensamiento y navarro eran términos incompatibles<sup>957</sup>.

Adentrándonos en el texto fílmico se podría decir que la película es muy convencional, pues lo es en el desarrollo de la narración central relativa a las andanzas del protagonista, pero hay que destacar la especial estructura enunciativa adoptada frente a la linealidad de la novela. Si Baroja optó por un narrador omnisciente que se podía identificar con el mismo autor, Tamayo y Orduña optaron por complicar la narración con varios puntos de vista –el de las tres mujeres que amaron a Zalacaín– desarrollados mediante los correspondientes *flashbacks*, y hacerlos partir desde dentro de otro *flashback* principal que nace cuando el propio Pío Baroja narra a Juan de Orduña cómo conoció la historia de Zalacaín a través de esas tres mujeres. La presencia del escritor junto al director, aparte de la legitimidad que pudiera dar a la película, sirve como un procedimiento de verosimilitud similar al utilizado por Baroja en sus novelas y que también había utilizado Arturo Ruiz-Castillo en su adaptación de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946). Como dice Navarrete Cardero, «la multiplicidad de voces narradoras convierte a *Zalacaín el aventurero*, película, en una obra más “real” que la propia novela. El filme se convierte así, por extraño que parezca, en paso previo a la obra literaria que la origina»<sup>958</sup>. A lo que hay que añadir que ese procedimiento también le sirve a Orduña para introducir un escenario romántico, casi fantasmagórico (FIG. 107), como es el brumoso cementerio donde Baroja descubre a las tres mujeres que profesan su necrofílico amor y que resulta ser la parte más sugerente de la película. En ese escenario se produce una

---

<sup>957</sup> DE ARTECHE, José, *Un vasco en la postguerra. Diario 1939-1971*, Burgos, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, pág. 105.

<sup>958</sup> NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Op. cit.*, pág. 75.

confrontación entre la búsqueda de la verdad del joven Baroja – no acepta que las rosas sobre la tumba se mantengan frescas durante décadas– y la leyenda romántica a la que son fieles las tres viudas –ellas son las que ponen todas las noches las flores–, y a la que la película se adhiere en su conclusión cuando Baroja recibe la carta del sepulturero que le confirma que siguen frescas las rosas a pesar de que las viudas deberían de haber muerto hace mucho tiempo, cosa que se confirma para el espectador en el último plano de la sepultura y las tres rosas (FIG. 108)<sup>959</sup>.



FIG. 107



FIG. 108

En cuanto a la narración de las aventuras de Zalacaín, cada una de las mujeres inicia un *flashback* que corresponde a la parte de la narración que les afecta directamente. Así conocemos por Catalina Ohando (Elena Espejo) que Martín Zalacaín (Lolo García) nació en Urbía y pronto quedó huérfano de padre, de su rivalidad con su hermano Carlos Ohando (José Vidal), el rico heredero del pueblo, y de la aprobación de su tío abuelo Tellagorri (Jesús Tordesillas) de la pelea entre ellos. Por

---

<sup>959</sup> Este último plano se iba a rodar en color para resaltar el efecto final (*Radiocinema*, Madrid, 10 de julio de 1954, nº 207). Elena Espejo afirma que se rodaron en color todas las escenas del cementerio pero hoy en día sólo se puede ver en blanco y negro debido a problemas de laboratorio (conversación telefónica con Elena Espejo el 30 de marzo de 2012).

Rosa, hija de un General liberal que ha salido de Madrid a causa de la caída de O'Donnell, conocemos cómo se conocieron y simpatizaron a pesar de la diferencia de clase social. Y por Linda, que llegó al pueblo con el circo donde siempre había vivido, descubrimos cómo conoció a Zalacaín cuando intentaba ver la actuación por un agujero y le ayudó a colarse, cómo la madre de Zalacaín muere en una avalancha cuando el león del circo se escapa y cómo Tellagorri se hizo cargo del chico y su hermana Ignacia, la cual se puso servir en casa de los Ohando.

El cuarto y último *flashback* narrado por Catalina, y que constituye el núcleo de la película, se inicia ya avanzados 30 minutos de película con una elipsis que nos lleva a la vida adulta de Zalacaín (Virgilio Teixeria) y al comienzo de sus aventuras durante la guerra carlista, de la que pretende aprovecharse comerciando con los dos bandos para enriquecerse con el objetivo de casarse con Catalina. Como en otras películas anteriores de Orduña la narración omnisciente no puede ser la del personaje que habla, ya que no está presente en la mayoría de las aventuras de Zalacaín, durante las cuales vuelve a encontrarse con Rosa y Linda. Para salvar esta incoherencia en mitad de la narración toma la palabra en *voice over* de nuevo Pío Baroja, al fin y al cabo el verdadero narrador de la historia que centraliza los distintos puntos de vista, y al que una vez concluido el *flashback* volvemos a ver en su despacho para concluir la película cuando muestra a Orduña la carta que ha recibido del sepulturero y que dice: «Aún siguen frescas las tres rosas en la tumba de Zalacaín».

Por lo demás, las aventuras de Zalacaín responden a las propias de un personaje sin profundidad psicológica, que es pura acción y no parece tener ideales políticos, pero que resulta interesante en su relación con las tres mujeres que narran la historia, pues con las tres se muestra más que afectuoso -besa en la boca a Rosa y Linda, lo que en ese contexto moral equivale poco menos que a hacerles el amor- pese a estar comprometido

con Catalina. Al final se mantiene fiel a esta y las otras dos lo aceptan con resignación, pero acertadamente Tamayo evita que se produzca la boda entre ellos, como sucedía en la novela, para dejar a las tres mujeres en igualdad de condiciones para dedicar su vida al recuerdo de Zalacaín.

Quizá la indefinición de la propuesta sobre su condición de película de aventuras o de amoríos perjudicó su recepción pública y fuera la causa del mayor fracaso de la carrera de Orduña hasta el momento, con sólo cuatro días en cartel tras el estreno el 24 de febrero de 1955 –un mes antes que *El padre Pitillo*– en los cines Palacio de la Prensa y Roxy B. El 1 de marzo ya estaba en cines de segunda categoría como el Bellas Artes, el Odeón o el Vergara, y en poco tiempo desapareció de la cartelera. Sin embargo, con la explotación en provincias y la subvención de 1.760.000 pesetas por su clasificación en 1ª A se logró recuperar la inversión<sup>960</sup>.

La prensa tampoco mostró ningún entusiasmo y sólo *El Alcázar*, *Informaciones*, *Madrid* y *Radiocinema* se mostraron moderadamente complacidos. Jesús Bendaña, en esta última, fue el único que valoró la película por sí misma ya que confesaba no conocer la novela, mientras que en los demás diarios y revistas se apreciaba cierta obsesión en valorar la película por su fidelidad a la novela sin tener en cuenta lo que de original pudiera aportar Orduña. A casi todos parecía molestar que se hubiera prescindido en parte del tono aventurero para llevar la narración al terreno de lo sentimental, hasta el punto de que Luis Gómez Mesa lo consideraba un «folletín de blandengue romanticismo»<sup>961</sup>. Otros pensaban simplemente que le faltaba vigor y naturalidad<sup>962</sup>, o que

---

<sup>960</sup> Conversación telefónica con Elena Espejo el 30 de marzo de 2012.

<sup>961</sup> *Arriba*, Madrid, 26 de enero de 1955.

<sup>962</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de diciembre de 1955.

resultaba discursiva y teatral<sup>963</sup>, pero incluso los que la critican intentaban salvar la labor de Orduña, como hacía Fernández Barreira en *Primer Plano*:

«El director, pese a que su auténtico clima es la pasión, y la pasión no estalla a todo lo largo del relato, hasta la secuencia final, ha logrado con esta película un galardón más para su pericia, para su excelente y bien entendido oficio, para su estilo, siempre expresivo, siempre certero»<sup>964</sup>.

*Zalacaín el aventurero* cerró en la carrera de Orduña un interludio presuntamente realista –ya que en realidad sólo *Cañas y barro* podría considerarse así pese a sus lastres melodramáticos– antes de que una nueva crisis de Cifesa –o la misma de siempre agravada– le obligara de nuevo a afrontar los sinsabores y dificultades de intentar levantar sus proyectos cinematográficos sin contar con los medios suficientes:

«Tuve que buscarme los medios para procurar seguir haciendo cine. Y eso no es fácil en nuestros medios cinematográficos; tienes que presentar un proyecto que represente una aplastante seguridad para el dinero. Si no, no te hacen caso. Y un proyecto de película comercial, pero digna y plenamente artística, no es tampoco cosa fácil»<sup>965</sup>.

Si a las dudas sobre la comercialidad de sus futuros proyectos añadimos las trabas que le siguió poniendo la

---

<sup>963</sup> *Pueblo*, Madrid, 25 de enero de 1955.

<sup>964</sup> *Primer Plano*, Madrid, 30 de enero de 1955, nº 746.

<sup>965</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Con quince preguntas basta. Contesta Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de junio de 1957, nº 872.

censura y la agravación de la crisis de Cifesa, su distribuidora habitual, se explica que otra vez se mantuviera fuera de los platós durante poco más de dos años.

## 7.7. La trilogía nostálgico-musical

Sólo dos meses después de estrenarse *El padre Pitillo*, el Banco Rural y Mediterráneo ocupaba con sus hombres la mayoría del Consejo de Administración de Cifesa y, por tanto, se hacía cargo de una empresa en ruinas que no había repartido beneficios a sus accionistas en 1954<sup>966</sup>. Sucediera esto por el interés del banco -propiedad de Falange- en obtener una plataforma política frente a sus rivales tecnócratas del Opus Dei, o simplemente para salvar económicamente a una empresa a la que ya había prestado cincuenta millones de pesetas, lo importante para nuestro trabajo es que debido a esto Cifesa hubo de renegociar las deudas con sus acreedores, entre los que se encontraba Juan de Orduña. Como productor de dos películas distribuidas por la empresa valenciana, *Cañas y barro* y *El padre Pitillo*, el director ostentaba letras de cambio aceptadas por la distribuidora de los Casanova por valor de 4.147.601 pesetas, pero ante las dificultades de Cifesa se avino a dar facilidades para cancelar esos títulos de crédito. El acuerdo entre Orduña y Cifesa firmado el 9 de noviembre de 1955, y avalado por el Banco Rural, establecía el pago de 479.750 pesetas en el momento y que se librasen nuevas letras de cambio por valor de 1.595.599 pesetas. Cifesa se comprometía a satisfacer el resto de la deuda (2.073.800 pesetas) a medida que la situación financiera y de tesorería de Cifesa lo permitiera, a juicio exclusivo de ésta y en el plazo máximo de diez años, para

---

<sup>966</sup> Para todo lo relativo a Cifesa en este capítulo sigo a FANÉS, Félix, *Op. cit.*, pág. 220-229.

lo cual se destinaba el 50% de los beneficios líquidos de la Sociedad a pagar a sus acreedores. La generosidad de Orduña, seguramente obligada por las circunstancias, también incluía la renuncia a cobrar los intereses legales del saldo pendiente hasta el 9 de noviembre de 1960<sup>967</sup>.

Sin embargo los problemas para Cifesa no habían acabado y en el verano de 1956 el Banco Rural destapaba en la Junta de Accionistas unas pérdidas de cien millones de pesetas en el ejercicio anterior, derroche que era imposible que se hubiera producido en un año y que en realidad revelaba la deuda acumulada desde 1940 y que se había ocultado a los accionistas hasta ese día. El escándalo desembocó en una Junta General Extraordinaria, celebrada el 21 de agosto de 1956 con el objetivo de salvar la empresa, cuyas decisiones sólo sirvieron para alargar una agonía que duraría varios años más, gracias en parte al golpe de suerte que supuso para Cifesa adquirir en 1957 la nueva película de Juan de Orduña titulada *El último cuplé*.

Con esta cinta Orduña descubrió una veta comercial que no dudaron en explotar muchos otros productores españoles. La nostalgia por unos tiempos pretéritos idealizados mediante la música, ya fueran cuplés, zarzuelas u operetas, provocó un *boom* de películas musicales en el que participó Orduña con otros dos títulos de bastante peor fortuna, *La Tirana* y *Música de ayer*, que conformaron con *El último cuplé* una trilogía que culminaba la tendencia musical de su filmografía anterior, y

---

<sup>967</sup> Así consta en el documento facilitado por Fortunato Bernal Moreno (véase el apéndice documental nº 1), hijo de Fortunato Bernal Ibáñez, socio de Juan de Orduña a partir de *El último cuplé*. Bernal había interpretado papeles secundarios en las primeras películas del director, desempeñado labores de ayudante de dirección en doce de sus películas, y desde *Cañas y barro* asumió responsabilidades en la producción. Después de *El último cuplé* participó en los beneficios de las películas, y cuando Orduña falleció se hizo cargo de la gestión de la empresa.



que no había dejado de estar presente en sus tres últimas películas (*Cañas y barro*, *El padre Pitillo*, *Zalacaín el aventurero*) mediante números folklóricos que sólo cumplían una función decorativa. En dos de las películas de esta trilogía (*El último cuplé* y *Música de ayer*) los temas musicales superarán ese papel secundario para pasar a determinar directamente la estructura narrativa de los films, mientras que *La Tirana* responderá a un esquema más propio del cine folklórico que Orduña había realizado con *Juanita Reina*.

### 7.7.1. *El último cuplé* (1957)

Antes de realizar *El último cuplé* Orduña estuvo cerca de dos años intentando levantar nuevos proyectos como director y productor, según se desprende de las diversas noticias aparecidas en la prensa cinematográfica. Entre ellos se encontraba *La legión del silencio* con Jorge Mistral y Miroslava que finalmente dirigiría José María Forqué<sup>968</sup>; un guión de Manuel Tamayo ambientado en la época de Felipe IV titulado *Arco de cuchilleros*<sup>969</sup>, y una adaptación de la novela del censor falangista Bartolomé Mostaza *Marcos Villarí*, escrita también por Manuel Tamayo<sup>970</sup>. Esta última se hubiera tratado de una película religiosa donde el protagonista superaba todo tipo de

---

<sup>968</sup> *Primer Plano*, Madrid, 17 de octubre de 1954, nº 731; 31 de octubre de 1954, nº 733; y 12 de diciembre de 1954, nº 739; *Radiocinema*, Madrid, 11 de diciembre de 1954, nº 229; *Fotogramas*, Barcelona, 22 de octubre de 1954, nº 308; y 5 de noviembre de 1954, nº 310. También se habló de Arturo de Córdova, e incluso Orson Welles, como protagonistas (*Fotogramas*, Barcelona, 19 de noviembre de 1954, nº 312). Debido al fallecimiento de Miroslava protagonizó la película Nani Fernández.

<sup>969</sup> *Primer Plano*, Madrid, 16 de enero de 1955, nº 744; *Fotogramas*, Barcelona, 24 de diciembre de 1954, nº 317; y 7 de enero de 1955, nº 319.

<sup>970</sup> *Primer Plano*, Madrid, 16 de enero de 1955, nº 744; *Fotogramas*, Barcelona, 24 de diciembre de 1954; y 8 de abril de 1955, nº 332

desgracias familiares gracias al consuelo divino. Llegó a tener permiso de rodaje desde el 1 de diciembre de 1954, en base a un presupuesto de 6.852.250 pesetas, pero a pesar de las gestiones de Orduña, incluido un viaje a Italia en febrero de 1955 para conseguir coproductor, tampoco fructificó.

Más adelante surgieron otros dos que deseaba realizar con Paquita Rico. Uno era *La copla de Reverte*, un guión original de Antonio Mas Guindal que había adquirido la propia Paquita Rico el 12 de diciembre de 1954 y había traspasado a Orduña en junio de 1955. El argumento recordaba a las películas que Juanita Reina había protagonizado para Orduña –escritas también por Mas Guindal–, y consistía, según la solicitud del permiso de rodaje, en lo siguiente:

«Rosarillo vende uvas en el mercado de Lora, lo que alegra cantando sus canciones. Tras una disputa con unas señoritas de la localidad, tiene que huir del pueblo. Es protegida en Sevilla por el famoso torero Reverte, el que fingiéndose enamorado de ella la utiliza para disimular sus verdaderos amores con la condesa de Sotiel. Rosarillo se hace famosa cantante y Reverte termina enamorándose de ella, pero esta, despreciando su amor, se entrega a su verdadera pasión, el cante»<sup>971</sup>.

Aunque el rodaje fue autorizado con algunas supresiones en el guión, el proyecto fue considerado muy flojo y de escaso interés, un mero vehículo de lucimiento para la cantante protagonista, por lo que se desaconsejó su realización «por su falta absoluta de valores argumentales y

---

<sup>971</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04760.

cinematográficos». No sabemos si influyó este consejo en Orduña pero la película no se realizó.

El segundo proyecto con Paquita Rico era de nuevo *La Tirana*, cuyo guión le había sido cedido a Orduña por Cesáreo González el 24 de agosto de 1955, y que junto a la actriz debía protagonizar Vittorio Gassman, según la prensa cinematográfica<sup>972</sup>. Sin embargo, el 5 de diciembre se denegó el permiso de rodaje por «objeciones morales», lo que provocó la queja ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro del apoderado de Paquita Rico, Evaristo González, por el perjuicio que causaba a la artista tener que esperar a que se concediera el permiso. Aunque el 2 de marzo de 1956 presentó una nueva versión del guión, y obtuvo el susodicho permiso, Orduña se vio obligado el 30 de mayo a solicitar una prórroga debido precisamente a que Paquita Rico estaba ocupada en otro rodaje. Para esa fecha Orduña ya había ofrecido el guión a una Sara Montiel cuya carrera en Hollywood no estaba siendo todo lo exitosa que ella esperaba y que por eso deseaba volver a hacer cine en España. Sin embargo, aconsejada por su representante Enrique Herreros, la actriz prefirió aceptar otro guión que Orduña le había ofrecido al mismo tiempo que *La Tirana* titulado *El último cuplé*<sup>973</sup>, también escrito por Antonio Mas Guindal, con la ayuda esta vez de un experto en el cine musical

---

<sup>972</sup> *Primer Plano*, Madrid, 17 de diciembre de 1955, nº 792; 24 de diciembre de 1955, nº 793; e *Imágenes*, Barcelona, enero de 1956, nº 144.

<sup>973</sup> Según su hijo, Herreros prefería este guión por su parecido con un proyecto anterior titulado *Bajos fondos, la historia de una fornarina* que iba a protagonizar Nati Mistral, pero que no pudo realizarse por el fallecimiento de su productor Luis Vallejo Alba (HERREROS, Enrique, *La Codorniz de Enrique Herreros*, Madrid, Edaf, 2005, pág. 144). Ambientada a principios de siglo, el proyecto narraba la trágica historia de amor de una artista de variedades por un joven médico al que destroza su vida debido a ese amor. Al final ella muere de cáncer y él ingresa en una cartuja para renunciar a las miserias del mundo. El proyecto se presentó a la censura en marzo de 1947 (Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04693).

como era Jesús María de Arozamena. Por tanto, se aplazó otra vez *La Tirana* para poner en marcha el nuevo guión y en marzo de ese año se firmó el contrato con Sara Montiel ante las cámaras fotográficas en el Museo Universal de Bebidas de Pedro Chicote<sup>974</sup>, si bien el rodaje no comenzaría hasta octubre. No sólo Sara Montiel debía antes cumplir en Hollywood sus compromisos publicitarios de *Dos pasiones y un amor* (*Serenade*, Anthony Mann, 1956), la película que había protagonizado poco antes, y rodar *Yuma* (*Run of the Arrow*, Sam Fuller, 1957), sino que también Orduña debía lidiar aún con la censura y buscar la financiación que todavía no había podido obtener de los distribuidores.

En cuanto a la censura, el guión fue muy mal recibido, según muestran los informes de vocales como Pío García Escudero:

«Con independencia de la vida licenciosa de la protagonista que apartándose de su novio, del que está enamorada, se enreda con un personaje francés, y después con un jovencillo torero, el ambiente en el que el guión se desarrolla es continuamente escabroso, teatros de variedades, cafés conciertos, Moulin Rouge, etc... De los numerosos cuplés que se cantan, muchos de ellos son francamente verdes, como el de “La Corte del Faraón”, “Ven y ven”, “Fumar es un placer”, “Balancé”, etc... Todos los personajes principales tienen asimismo una vida

---

<sup>974</sup> *Radiocinema*, Madrid, 10 de marzo de 1956, nº 294. En realidad se firmó en casa de Enrique Herreros (*Pueblo*, Madrid, 7 de marzo de 1956), ya que la firma en Chicote sólo era un acto publicitario. Según el mismo diario *Pueblo* Sara cobraría 1.600.000 pesetas, pero el contrato definitivo que fue presentado ante el Sindicato Nacional del Espectáculo, fechado el 1 de octubre de 1956, cuando la película estaba a punto de iniciarse, establecía un millón de pesetas (documento facilitado por Fortunato Bernal Moreno).

inmoral; así Paca, la madre de la protagonista, que es la alcahueta de su propia hija, Gloria, que se lía con un hombre casado, y Chole con D. Juan. No se presenta ninguna persona cuya honradez sea la contrapartida de tanto vicio, con excepción de Trini la modistilla, desbancada por la artista. Todavía añadiremos que se presenta un duelo en el que muere el amante de María, y un conato de suicidio de ésta. Como consecuencia, estimo que tanto el tema como su desarrollo son inmorales, y que debe prohibirse el rodaje de este guión»<sup>975</sup>.

También Manuel Villares Barrio iba en la misma línea, además de demostrar sus escasas dotes proféticas:

«No solamente por la picardía de algunas de sus composiciones, sino por el ambiente inmoral en que se desarrolla toda la película con sus mujeres de tronío, sus “protectores” y demás elementos propios de este turbio mundo creo no debe autorizarse el rodaje de la película. No puede servirle de atenuante, a mi juicio, el que indirectamente aparezca condenado este ambiente por la contraposición de alguna figura noble y que visto desde el punto de vista actual los personajes nos resulten ridículos. No sé porqué haya de resucitarse el recuerdo de un género de espectáculo de escaso valor artístico y baja moralidad, que sólo puede despertar la nostalgia de los que lo vivieron, sin que

---

<sup>975</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/ 04767.

hoy día tenga el menor interés para el público actual»<sup>976</sup>.

Pese a estos duros comentarios, no hubo entre los vocales unanimidad en cuanto a la inmoralidad del guión y finalmente se autorizó su rodaje, si bien ninguno esperaba que fuera a ser una película interesante. Aunque no consta que se decretaran cambios en el guión, sí se pueden observar diferencias notables entre los aspectos señalados por los vocales y la película definitiva, como ha señalado Fernando Gabriel Martín: «el presente de la narración transcurría en los años cuarenta y no en los cincuenta; su madre se convirtió en tía Paca, o tras la ofensa del militar, luego Príncipe ruso, quien le retaba en duelo era el acompañante francés de María, Coteret, que muere en el lance, y no Juan»<sup>977</sup>. Eran cambios que respondían a la intención de suavizar la película, ya que se eliminaba al amante francés, se evitaba la muerte en el duelo y la tía Paca parecía más asumible como alcahueta que su propia madre. A todo esto hay que señalar la supresión de un número musical completo protagonizado por un travesti que figuraba en el guión original, y que no sabemos si fue un acto de autocensura o producto de alguna recomendación *off the record*, ya que es evidente que no podía pasar la censura.

En cuanto a la financiación, Orduña, cuya empresa pasó a denominarse desde esta película Juan de Orduña P.C. (Productor Cinematográfico)<sup>978</sup>, sólo contaba con préstamos de amigos y parientes pero esperaba completarla con la participación de la productora italiana Almo Film, que asumiría

---

<sup>976</sup> *Ibíd.*

<sup>977</sup> MARTÍN, Fernando Gabriel, «*El último cuplé*», en PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Op. cit.*, pág. 418.

<sup>978</sup> La inscripción en el nuevo Registro de Empresas Cinematográficas creado en 1957 se realizó el 26 de abril de ese año (Archivo del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales).

el 30% del coste (2.577.140 pesetas) incluido el salario de cinco actores italianos. Así se presentó en la solicitud del permiso de rodaje el 9 de junio de 1956, pero fue denegada la autorización de coproducción porque el convenio hispano-italiano de 1953 precisaba que las aportaciones debían de ser al 50%. El 4 de julio se le concedió una prórroga del permiso de rodaje mientras negociaba con Almo Film la ampliación de su aportación, pero al final Orduña desistió de la coproducción y afrontó en solitario el proyecto. Una vez más se lanzaba a la aventura en condiciones muy precarias con la confianza puesta en una película que nadie presagiaba que pudiera ser un éxito y que además estaba presupuestada en unos elevados ocho millones de pesetas, uno de ellos para el sueldo de Sara Montiel.

Así pues, poco después de comenzado el rodaje el 5 de octubre de 1956, Orduña cedió los derechos de explotación de la película a Cifesa para poder completar el presupuesto que necesita para hacer la película, en vez de limitarse a acordar unos adelantos sobre la distribución como había hecho en ocasiones anteriores<sup>979</sup>. Resulta como poco curioso que ahora Orduña necesitara de Cifesa cuando hemos visto que menos de un año antes era Cifesa la que debía renegociar su deuda con Orduña. Desconocemos si habían sido ya saldadas esas cuentas pendientes pero parece improbable ante la difícil situación que vivía Cifesa. De todos modos, Orduña necesitaba más dinero que lo que Cifesa le debía, y según dijo él mismo, Cesáreo

---

<sup>979</sup> Admito la fecha del 5 de octubre como el inicio de rodaje porque así consta en el expediente del Archivo General de la Administración, pero con ciertas dudas ya que los testimonios de Orduña, Sara Montiel y Fortunato Bernal parecen indicar que se inició más tarde, cuando Orduña ya había firmado su acuerdo con Cifesa. Sin embargo, Pablo C. Barquet asegura que acudió a las oficinas de Cifesa con un rollo de la película que contenía una de las canciones de Sara Montiel para convencer a la distribuidora, lo que indicaría que ya se había iniciado el rodaje (BARQUET, Pablo C., *El último cuplé, el último negocio*, Barcelona, Bibliograf, 1958, pág. 6).

González y Reyزابال no habían querido aportar ni un millón de pesetas<sup>980</sup>, por lo que la oferta de tres millones de Cifesa era bastante generosa en aquel momento. De este modo, en el contrato firmado el 18 de octubre la distribuidora se comprometió a pagar el dinero mediante doce letras de cambio desde el momento en que Orduña entregase la película totalmente acabada, es decir, sin correr riesgos hasta tener el producto final en la mano. El director lograba a cambio asegurarse una garantía ante los proveedores sin poder imaginar que se arrepentiría de esta cesión cuando la película se convirtiera en uno de los mayores éxitos de la historia del cine español y recaudara más de cien millones<sup>981</sup>. Durante años se lamentaría del error cometido, pero para ser justos hay que decir que la cesión sólo se refería a la explotación en España y sus colonias, Marruecos y Tánger, por lo que al menos Orduña pudo disfrutar de unos beneficios en el extranjero que también debieron de ser cuantiosos. En enero de 1958 había efectuado la venta para el continente americano, Portugal, Israel, Italia, Turquía y Oriente Medio por la cantidad total de 2.878.900 pesetas; tenía firmada la explotación para Francia, Bélgica, Suiza y Canadá; y estimaba como probable la venta a Inglaterra, Alemania, Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia, Japón, «e incluso la posibilidad de Rusia y los Países satélites»<sup>982</sup>. Aunque los mayores ingresos fueran para Cifesa en España, y en la explotación internacional se viera obligado a ceder gran parte de los beneficios a las distribuidoras locales por no contar con una infraestructura de distribución propia<sup>983</sup>, la evidente

---

<sup>980</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 298.

<sup>981</sup> *Ibidem*, pág. 298.

<sup>982</sup> Documento facilitado por Lourdes de Orduña.

<sup>983</sup> En una caja sin catalogar depositada en Filmoteca Española hay documentación relativa a la exportación de la película por parte de Orduña en Portugal, Francia, Israel, México, Perú, Venezuela, Uruguay, Cuba, Chile, Brasil, Puerto Rico, Panamá, Filipinas, Japón y Estados Unidos. Es imposible



proyección mundial de la película debió de reportarle suculentos dividendos.

Con la financiación asegurada el rodaje pudo concluir el 19 de enero de 1957 después de haber realizado los interiores en los estudios Orphea y los exteriores en Barcelona, Sevilla y Valencia durante setenta días, aunque todavía en abril Orduña hubo de contratar una plaza de toros, un novillero, una cuadrilla completa y un toro para rodar la escena de la corrida en que moría el personaje de Enrique Vera, para lo cual el novillero Joaquín García se dejó coger por el toro en aras del realismo cinematográfico<sup>984</sup>.

Sara Montiel ha relatado en sus memorias las precarias condiciones del rodaje, que se intentaba hacer una sola toma de cada plano para economizar, que no se podían permitir ver lo rodado cada día para corregir algo, que no sabían si podrían rodar al día siguiente por no haber pagado la película virgen,...<sup>985</sup> Son inconvenientes que dan un carácter legendario al rodaje y al nacimiento del mito de Sara Montiel pero que sólo son eso, una leyenda<sup>986</sup>. Según esta versión legendaria el día

---

deducir el beneficio real obtenido en cada país, pero se puede ver que el distribuidor filipino Sebastián C. Palanca obtenía el 50% de los ingresos después de descontar sus gastos, y que también se encargó de negociar la distribución con las mismas condiciones en China, India, Paquistán, Birmania, Ceylan, Hong-Kong e Indonesia, sin que sepamos el fruto de sus gestiones. Según Barquet, Orduña explotó directamente nueve copias que encargó directamente al laboratorio (BARQUET, Pablo C., *Op. cit.*, pág. 12).

<sup>984</sup> GARCÍA, Valentín, «Noticiero barcelonés. Lidia especial de un toro para la película *El último cuplé*», en *Primer Plano*, Madrid, 14 de abril de 1957, nº 861.

<sup>985</sup> MONTIEL, Sara, *Memorias. Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, pág. 239-247. Relato repetido en el documental *Sara, una estrella* (José Briz, 2001).

<sup>986</sup> Estas leyendas han nutrido desde siempre las páginas de libros de escaso rigor académico dedicados a los aspectos más anecdóticos del cine. *El último cuplé* forma parte de uno de esos libros de anécdotas que, pese a estar bien documentado en general –aunque no cita sus fuentes– recoge parte de esa leyenda y comete algunos errores al respecto: ARCONADA, Andrés;

que se debían grabar los *playbacks* de las canciones, con la orquesta del Liceo preparada, la cantante que las iba a interpretar exigió que se le pagaran 200.000 pesetas antes de grabar. Orduña no disponía del dinero y sólo podía prometerle que al día siguiente tendría un cheque firmado por su hermano, cosa que no aceptó la cantante. Como solución de emergencia llamó a Sara Montiel ese mismo día y, según ella, grabó las once canciones en una mañana a pesar de su escasa experiencia<sup>987</sup>. Sin embargo, Fortunato Bernal, que ejercía de director de producción, daba una versión muy distinta de las condiciones de rodaje y afirmaba que Sara Montiel había grabado las canciones desde el comienzo y que «todo el dinero necesario para el rodaje estaba depositado en el banco desde el primer día y durante la filmación no hubo irregularidades de ningún tipo y se cumplió el plan de trabajo en las fechas previstas»<sup>988</sup>. Versión que coincide con la dada hoy en día por el ayudante de dirección Joaquín Vera, que no recuerda inconvenientes más allá de los propios de un rodaje con ciertas limitaciones presupuestarias, pero que nunca llegaron a interferirlo gravemente<sup>989</sup>.

Respecto al asunto de la grabación de las canciones, Orduña declaró en 1967 que su intención inicial había sido contratar a Imperio Argentina y a Concha Piquer, pero como ambas pedían demasiado dinero confió en Sara Montiel<sup>990</sup>. La escena referida en el estudio de grabación no se produjo, por tanto, porque la actriz había sido contratada desde el inicio,

---

VELAYOS, Teresa, *Rodajes al borde de un ataque de nervios. El cine español se confiesa*, Madrid, T&B Editores, 2006, pág. 70-88.

<sup>987</sup> Sara Montiel había cantado previamente alguna canción en varias películas, entre ellas un cuplé en *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) pero hasta entonces no se había dedicado en serio a la canción.

<sup>988</sup> MÉNDEZ-LEITE, *Op. cit.*, pág. 231.

<sup>989</sup> Conversación telefónica con el autor el 12 de marzo de 2012.

<sup>990</sup> PÉREZ FERRERO, Miguel, «Juan de Orduña. El hombre de los dos magnos éxitos españoles», en *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de diciembre de 1967.

como también se desprende de otras declaraciones que hizo el director pocos meses después del estreno:

«- Usted quería que Lilián doblase las canciones de Sara, pero está se opuso.

»- No es cierto. Yo admiro y he aplaudido mucho a Lilián de Celis, pero nunca se pensó en ella para doblar las canciones, pues el contrato con Sara Montiel especificaba que ella misma sería quien cantase directamente en la película»<sup>991</sup>.

Por si fuera poco, el sorprendente relato de Sara Montiel se contradice con lo que ella misma dijo en una entrevista realizada durante el rodaje de *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958), pocos meses después del estreno de *El último cuplé*:

«- Me llamó Juanito para hacer la película. Yo leí el argumento y las canciones. Como me gustaron las dos cosas, yo le dije que firmaba el contrato. Orduña no sabía que yo cantaba. Y esto es rigurosamente cierto, porque se habló de doblarme la voz. Entonces fui al maestro Solano.

»Sarita Montiel le dijo a Orduña:

»- Yo voy a cantar. Si te gustan las canciones, las canto en la película. Si no, me dobláis la voz.

»Las canciones gustaron»<sup>992</sup>.

---

<sup>991</sup> PUJALTE, Ramón, «No es cierto que Orduña vaya a recibir de Cifesa el obsequio de un millón de pesetas por el éxito de *El último cuplé*», en *Radiocinema*, 13 de julio de 1957, nº 364.

<sup>992</sup> GÓMEZ SANTOS, Marino, *Mujeres solas*, Barcelona, Pareja y Borrás, 1959, pág. 247-248. Esta versión coincide en lo fundamental con la dada por su representante Enrique Herreros, que añade el dato de que Orduña pensaba en poner la voz de Concha Piquer antes de hacer la prueba a Sara Montiel (HERREROS, Enrique, *Hay bombones y caramelos... Bar en el entresuelo*, Madrid, Edaf, 2000, pág. 120-121).

La actriz relataba también que a continuación se fue a Estados Unidos y que pasaron seis meses hasta que Orduña la llamó después de haber cerrado su acuerdo con Cifesa, lo que significaría, en coherencia con todo lo dicho, que había grabado la canciones varios meses antes de rodar<sup>993</sup>.

Cuando la película se estrena en mayo de 1957, explica Heredero que «la evolución del cine musical español parece prisionera de las castañuelas, los gitanillos, las folclóricas y el tipismo andalucista. (...) En público o en privado, los excesos del modelo se han convertido ya, a estas alturas, en motivo de chanza y caricatura. El campo está sembrado para el nacimiento de una alternativa»<sup>994</sup>. Orduña, que tras dar su versión del folklore andaluz con las películas de Juanita Reina había seguido introduciendo pinceladas folklóricas en todas sus películas, -también lo haría en *El último cuplé*-, ofreció en su nueva película la alternativa del cuplé, un género de canción que había vivido su máximo apogeo en los años diez y veinte del siglo XX y que ahora volvía a estar de moda. Aunque nunca se pueda predecir el éxito de una película y Orduña reconociera que inicialmente no le entusiasmaba el guión<sup>995</sup>, no se puede decir que fuera un acierto comercial totalmente casual, sino que Mas Guindal y Arozamena demostraron estar en contacto con el gusto popular del momento para ser los primeros en aprovechar en el cine un *revival* que había comenzado en otro medios, fundamentalmente desde 1953 con el programa de Radio Madrid *Aquellos tiempos del cuplé*, donde la joven Lilián de Celis ponía voz a unos cuplés encuadrados «entre las apostillas mitad jocosas, mitad sentimentales, de una pareja cincuentona

---

<sup>993</sup> Según el hijo de Enrique Herreros la prueba tuvo lugar en el otoño, poco antes de rodar, pero fuera en un momento u otro, confirma la versión de los hechos que hemos expuesto (HERREROS, Enrique, *Op. cit.*, pág. 168).

<sup>994</sup> FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos, *Op. cit.*, pág 187.

<sup>995</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág 298.

que evocaba sus años mozos»<sup>996</sup>. No sólo fue decisivo que la película apareciera en el momento adecuado sino que también fue necesario que Orduña sirviera la novedad al público con eficacia dentro de los moldes de un género –el melodrama otra vez–, que se ajustaba al género del cuplé perfectamente, pues muchas de estas canciones no eran sino melodramas condensados en dos minutos, y su emotividad se podía fácilmente transmitir estableciendo paralelismos entre la narración y las letras de las canciones. A todo esto se unió el carisma y la fotogenia de una Sara Montiel que superó las limitaciones de su voz gracias a una forma personal de “decir” las canciones, con una dicción clara y sensual, que desató las pasiones entre un público poco acostumbrado a tales exhibiciones de feminidad, aunque también provocara la indignación de algunos puristas como Ángel Cuevas:

«Ni los cuplés se cantaban así, ni tenían ese sentido descaradamente sensual, casi pornográfico, que se le ha dado en esta película. No somos demasiado viejos, pero todavía alcanzamos en su final la época del cuplé, para darnos cuenta de que la técnica empleada por sus más destacados intérpretes, con todo y estar llena del desenfado y picardía, distaba mucho de la empleada por la estrella que bajo la dirección, y suponemos que con el beneplácito de su director Juan de Orduña, interpretó *El último cuplé*. Una cosa es el desenfado y la picardía y otra muy diferente es el “sexy” (así ha bautizado Hollywood a este estilo interpretativo)

---

<sup>996</sup> ARNAU JORDÁN, Ángel, «La nostalgia da dinero», en *Triunfo*, Madrid, 3 de julio de 1957, nº 594. El autor también cita como prueba de ese *revival* el éxito de ventas del libro de Ángel Zúñiga *Una historia del cuplé*, publicado en 1954.

que Sarita Montiel derrocha, secuencia tras secuencia del film, a manos llenas»<sup>997</sup>.

Sea cierta o no esa verosimilitud, no parece que a Orduña le preocupara ser fiel a la realidad histórica, como tampoco le había preocupado en sus anteriores películas, sino ofrecer una visión legendaria de una época y una música, o dicho con sus palabras, tributar «un homenaje a la canción de medio siglo (...) como un mosaico de canciones famosas, tejidas en una historia inventada, que pudo ser real, porque reales son sus episodios»<sup>998</sup>, ya que estaban sacados, a su vez, de las vidas y anécdotas legendarias de algunas cupletistas de aquella época. También en la propia película deja clara Orduña su intención mediante su habitual *voice over*, en la que dice que *El último cuplé* es un homenaje a las cupletistas a través de sus canciones en una «historia inventada que pudo ser real». Es decir, María Luján simboliza para él a un tipo de mujer ya desaparecido inspirado tanto en retazos vitales de figuras del cuplé tan conocidas como Raquel Meller o La Fornarina, como en los personajes que contenían esos cuplés. Por eso las palabras de Orduña se escuchan entre la subida y bajada de un telón que descubre un escenario encuadrado en toda la amplitud que permite el formato panorámico –formato nuevo para Orduña–, iluminado por un foco en cuyo centro no aparece nadie (FIG. 109), y que luego resulta ser el mismo escenario donde María Luján canta vestida de luto su último

---

<sup>997</sup> CUEVAS, Ángel, «*El último cuplé, el último negocio*», en *La Jirafa*, Barcelona, verano de 1957, nº 7-8.

<sup>998</sup> GARCÍA, Valentín, *Art. cit.* (1956). También los guionistas Mas-Guindal y Arozamena fueron claros en este sentido cuando se les preguntó si se habían basado en hechos verídicos: «¡No! Hemos reunido en una película todos los tópicos que han circulado sobre la vida de las cupletistas» (SAN MARTÍN, Hebrero, «El extraño caso de *El último cuplé*», en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de febrero de 1958, nº 116).

cuplé al final de la película (FIG. 110). Es una ausencia que simboliza la pérdida de un mundo que ha dejado de existir y por el que Orduña, testigo de aquellos años, parece sentir nostalgia.



FIG. 109



FIG. 110

Una vez iniciada la diégesis tras el descenso del telón, nos introducimos en el teatro barcelonés El Molino, presentado como un escenario del «género ínfimo» indigno para el arte de María Luján (Sara Montiel). Así lo dicen en su camerino las visitas inesperadas de su antiguo empresario y amante Juan Contreras (Armando Calvo) y su mujer Chole (Beni Moreno). Estas figuras del pasado le llevan a recordar tiempos mejores a una María Luján presentada como envejecida, ojerosa y dada a la bebida, pero que canta tan bien como antaño<sup>999</sup>. Sus recuerdos constituyen el largo *flashback* que ocupa casi todo el metraje de la película y que, por tanto, respondería a su punto de vista. Sin embargo, el relato toma la forma omnisciente habitual en Orduña para desarrollar la mitificación de una

---

<sup>999</sup> Gubern ha señalado que en este prólogo están presentes los tres amores de su vida: el empresario Juan Contreras con su visita, su primer novio cuando cree erróneamente que la niña que le visita en el camerino podría ser su hija, y su último amor en las letras de un cuplé que parece describir el momento que conoció a Pepe Molina en el pasado («Le vi por la calle / pasó por mi lado / me dijo un requiebro / que fue de mi agrado») (GUBERN, Román, *Op. cit.* (1988), pág. 255).

cupletista que le sirve de sinécdoque de otras muchas pero que, como “juguete roto” que acabará siendo, también constituye el lado oscuro del mito de la Cenicienta, como dejan claras unas líneas de diálogo entre ella y su descubridor en el momento de conocerse:

«- No soy la Cenicienta.

»- Ni yo el príncipe encantador».

Con el *flashback* se traslada la acción de los años cincuenta a los años diez, a la época de esplendor del cuplé, cuando la zarzuela decaía y la canción y sus intérpretes se independizaban del elemento dramático para alcanzar un estatuto propio, alentados por el éxito de público y por el menor coste que suponía para los empresarios teatrales<sup>1000</sup>. María sólo es una corista más del teatro de la Zarzuela que está enamorada de un humilde relojero llamado significativamente Cándido (José Moreno) y que no está dispuesta a buscar un “padrino” como le dice su tía Paca (Matilde Muñoz Sampedro). Pero se cruza en su vida don Juan Contreras, que le aconseja que deje al novio para dedicarse a su carrera artística, porque ella podrá elevar la calidad del «género ínfimo» y sacar el cuplé de los ambientes más zafios. Para marcar la diferencia entre unas artistas y otras la película introduce la actuación de la Bella Charito –quizá en referencia a la Bella Chelito– en un teatro bullicioso con un público mayoritario de hombres deseosos de ver y escuchar el cuplé picante *Tápame, tápame*. La propia María Luján dice «yo lo cantaré de otra manera», y más adelante comprobaremos que su modo, más elegante y

---

<sup>1000</sup> En todo lo relativo a la historia del cuplé y las cupletistas sigo SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990. Véase también BARREIRO, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1992.



contenido, más propio del cuplé sentimental al que Orduña da preferencia en la película, despertará un entusiasmo similar<sup>1001</sup>. Al principio ella no quiere aceptar porque teme las libidinosas consecuencias que haya detrás de la oferta, pero cuando el joven Cándido sea encarcelado por coger dinero de la caja de su jefe para prestárselo a María, que lo necesita para comprar medicinas para su tía Paca, y don Juan lo libre pagando la deuda, se siente obligada a aceptar para agradecerse. En realidad no sólo es por eso, ya que en una escena previa, cuando ha ganado un concurso de belleza, hemos visto que a María le gusta mucho que la aplaudan y, por tanto, sabemos que en el fondo también es vanidosa y ansía el futuro artístico que le ofrece don Juan. Esta ambición va a ser la causa de que abandone al noble Cándido y comience a labrar su tragedia.

Con su elección del arte y el dinero por encima del amor, la suerte de María Luján está echada. Triunfa como era de esperar y acaba aceptando a Juan Contreras como pareja el día que en París se bate en duelo por ella ante el Gran Duque Wladimiro de Rusia (Alfredo Mayo). Es una escena crucial porque marca la diferencia entre los dos tipos de hombres que puede elegir, los vividores como el Gran Duque o los honestos como Juan, y que en definitiva marca la diferencia entre ser una prostituta o una mujer honrada, dicotomía que la película presenta sin necesidad de hablar de matrimonio. Ella se decanta por la segunda opción, aunque sea otra vez por agradecimiento, y acepta por fin a Juan como pareja, pues hasta ese momento su

---

<sup>1001</sup> Es un cambio similar al que Raquel Meller significó en la realidad: «Surge Raquel en el punto en que el cuplé padecía empacho de sicalipsis. Con sus canciones, destierra de nuestros escenarios los gustos zafios, los celos furiosos, las violencias desgarradas. Es, según frase feliz, la negación de las puñaladas. Y una de sus canciones, el *Ven y ven*, será, al cabo del tiempo, la melodía preferida del pueblo español» (PUJOL, Ramón, *Raquel Meller. Vida y arte*, Barcelona, José Janés, 1956, pág. 13). La ausencia en la película del cuplé picante más famoso, *La pulga*, es sintomático de la opción de Orduña por un cuplé más sofisticado.

relación había sido estrictamente profesional. El ocultamiento de la sexualidad de los personajes, unido a la idealización de la artista, han llevado a Gubern hasta el punto de pensar que María Luján conserva su virginidad hasta el final<sup>1002</sup>, pero los diálogos de la escena en el hospital, donde Juan se recupera de la bala recibida en el duelo, creo que dejan poca duda sobre la naturaleza de su futura relación:

«- ¿Piensas que no te quiero?

»- ¿Por qué no ibas a quererme? Te presenté al público, te he acompañado siempre, pero hay algo más en la vida, María.

»- Ahora ya lo sé, tu amor por mí, ¿verdad? Tu sacrificio.

»- No ha habido sacrificio, pero de todos modos así no podemos seguir.

»- Quiero estar a tu lado.

»- ¿Para qué? ¿Para seguirte por el mundo como ahora?

»- No, Juan, todo será diferente, te lo prometo. Quiero estar contigo.

»- Piénsalo bien, María, que no te tengas que arrepentir.

»- No, no me arrepentiré».

El diálogo acaba con un beso en la boca bajo la presencia destacada de un crucifijo (FIG. 111), como si Dios fuera testigo de la unión extramatrimonial que se está produciendo. Es una infracción moral coherente con la imagen de libertad sexual de las cupletistas y que justificaría la futura tragedia desde el punto de vista cristiano-conservador de la película. En relación

---

<sup>1002</sup> GUBERN, Román, *Op. cit.* (1988), pág. 265.

con esto hay que hacer notar el uso simbólico del color –es la primera película de Orduña con este procedimiento– en el vestuario utilizado por María Luján. Hasta la unión con Juan, y por tanto durante su noviazgo con Cándido, ha predominado el color blanco asociado a la virginidad (FIG. 112) y sólo ha vestido con otros colores al subirse al escenario, lugar de exhibición ante los hombres. Desde que se compromete con Juan desaparece el blanco pero los colores que viste cuando está junto a él son apagados como corresponde a una relación sin erotismo (FIG. 113). En consecuencia, el rojo hace acto de presencia cuando la pasión entra en su vida (FIG. 114), en la parte final de la película, gracias a un nuevo amor. Y finalmente, cuando este muera desembocará en el luto que muestra en las dos últimas actuaciones (FIG. 115).



FIG. 111



FIG. 112



FIG. 113



FIG. 114



FIG. 115

Tras la unión con Juan y un número musical de cariz regional en un escenario de Nueva York se produce una elipsis que nos lleva, pasados los años, a la evidencia de que ella no siente hacia Juan la misma pasión que había sentido con Cándido, por lo que el día que se cruza en su camino otro joven humilde que le recuerda a su antiguo novio, un aspirante a torero de 19 años llamado Pepe Molina (Enrique Vera), María intenta recuperar la pasión juvenil sin importarle la diferencia de edad, que pueda herir a don Juan y que se lo esté robando a su novia Trini (Julita Martínez). Al igual que Juan le ayudó a ella, María decide ayudar al torero porque este no quiere ser el “protegido” de la cantante y está decidido a ganarse la vida en los ruedos, cosa que parece conseguir con facilidad cuando le dan la oportunidad. Sin embargo, de nuevo la fatalidad propia del melodrama de inspiración católica impone un castigo y su consecuente penitencia. El castigo es la muerte de su amado en una corrida de toros ante la mirada de María, por lo que al interpretar *El relicario*, cuya letra cuenta precisamente la muerte del torero amado, se funden la realidad y la ficción, lo que provoca que el corazón de María se debilite y el médico le prohíba volver a cantar. Como penitencia por sus pecados su vida se desliza poco a poco cuesta abajo: se va a Francia, gasta todo su dinero en el juego, se da a la bebida y, aunque no se explicita, quizá se prostituya en la taberna portuaria en la que alterna con hombres. Cuando llega el año 1939 y estalla la

guerra mundial –se elude la Guerra Civil– se vuelve a España para ganarse la vida en los locales del Paralelo de Barcelona, donde nadie la recuerda y se esfuerza por poner arte donde falta juventud. El final del *flashback* supone el fin de su penitencia porque Don Juan decide sacarla de allí y encargarse de presentarla de nuevo ante un público más selecto. Su regreso es un éxito pero sólo puede cantar una canción, *Nena*, porque la emoción del acontecimiento, de recibir de nuevo los aplausos, le provoca un desmayo definitivo y la muerte entre bastidores, lo que recuerda inevitablemente a la muerte de Calvero en *Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952). Juan anuncia al público que acaba de cantar su último cuplé y a continuación cae el telón sobre el vacío escenario. Se podría entender que su vuelta al cuplé, al mundo del pecado y la vanidad del éxito provoca de nuevo el castigo, esta vez definitivo, y que este final de «triunfador fracasado», donde María Luján recibe el reconocimiento social al mismo tiempo que muere, responde, como dice Román Gubern al castigo que recibe su transgresión amorosa (haber dejado a Cándido) y social (ascenso a reina del cuplé), como corresponde a la moral popular y conformista presente en el público y en los guionistas. Sin embargo, creemos que su transgresión amorosa ya ha sido castigada en sus largos años de anonimato y que ahora, en el momento de su redención –que es pública por ser una artista–, se produce su muerte simplemente para emular a La Fornarina –muerta en similares circunstancias– y sobre todo para ofrecer un instante de espectacularidad melodramática, un final emotivo y fuerte, a un público sensible a procedimientos tan explícitos<sup>1003</sup>.

---

<sup>1003</sup> Descarto las explicaciones psicoanalíticas referidas a la personalidad de Juan de Orduña por ser un terreno, en mi opinión, especulativo sin posible demostración, pero apunto que Méndez-Leite propone que este final es una contradicción «entre la admiración por su protagonista y, por lo tanto, por el mundo del espectáculo, y sus creencias religiosas que operaban en su

Por otro lado, el personaje de María Lujan que interpreta Sara Montiel no deja de ser una puesta al día de la Lola que había encarnado Juanita Reina diez años antes –personaje salido también de la pluma de Mas Guindal–, pero con un mayor dramatismo que se corresponde con el distinto contexto musical en que se desarrolla el film. Como la Lola, María Luján ha renunciado inicialmente al amor para dedicarse al cante, y cuando cede a sus instintos amorosos, sin pasar por la vicaría, recibe el correspondiente castigo por su atrevimiento. Sin embargo, mientras la Lola se sacrificaba al final de la película renunciando a su amado y lograba redimirse gracias a la religión para volver a la alegría de las coplas, María Luján, que en realidad ha renunciado al amor por un motivo menos altruista como es el éxito social, y cuya pasión amorosa es más transgresora –porque además de interclasista hay una diferencia de edad y una traición a otro hombre–, sufre su penitencia dura largos años y acaba con su muerte como sucede en los cuplés más trágicos, sin que pueda acogerse a la religión para redimirse. Aunque Dios queda en segundo plano –no hay escenas de rezos, vírgenes o curas–, en el fondo la tragedia de María Luján, como ha visto Román Gubern, responde al esquema de los «melodramas engendrados en la cultura cristiana», donde «el destino trágico expresa los mecanismos de culpa (sexual, familiar, social, religiosa) y de su expiación o liberación»<sup>1004</sup>.

Aunque la película resulta interesante por los aspectos señalados, su puesta en escena dista mucho de ser brillante. Orduña mismo era consciente de que no era su mejor película y de que el público había respondido frente a estímulos

---

subconsciente castigando al mismo personaje que tanto amaba» (MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Op. cit.*, pág. 243).

<sup>1004</sup> GUBERN, Román, *Melodrama en el cine español (1930-1960)*, Buenos Aires, Ya Fue Producciones, 1991, pág. 24.

extracinematográficos, lo que le llevó a juzgarlo duramente por haber preferido esta película a otras suyas de mayores ambiciones:

«*El último cuplé* aparte de algunas escenas con sensibilidad, técnicamente es de los más vulgarcito y corrientito que pueda haber. Estaba hecha deprisa y corriendo, y no había un solo alarde de nada.

»Esto me sirvió para comprender la incultura cinematográfica del público de aquella época»<sup>1005</sup>.

Ese público había respondido a la combinación de una historia pasional que exhibía cierto atrevimiento moral –«lo que se pierde una por ser decente» dice la tía Paca–, con un aderezo musical –compuesto no sólo de cuplés, sino también de fragmentos de zarzuelas, óperas, rumbas, marchas militares, canciones regionales, tangos, coplas, flamenco, etc...– hábilmente entrelazados en la narración, gracias seguramente a la aportación de un Jesús María Arozamena que tenía amplia experiencia en el teatro musical y en adaptar operetas para el cine, y que iniciaba con esta película la colaboración con Orduña<sup>1006</sup>. Ya hemos señalado como el primer cuplé de la cinta, *Sus pícaros ojos*, rememora el encuentro entre María y Pepe Molina desde el presente. En el *flashback* descubrimos que es la misma canción que usó para seducirle en un ensayo: «Repíte que si / que no quieres a ninguna más que a mí / y si dices tú que si ya verás / si te quiero de verdad». Es en la relación con Pepe Molina donde se aprecia la mayor interrelación entre los cuplés y la vida de María. Cuando Trini le interroga por el clavel que lleva en la cartera Orduña corta el diálogo para introducir directamente la interpretación de

---

<sup>1005</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 298.

<sup>1006</sup> El guionista vasco escribirá también *Música de ayer* y tres de las zarzuelas que dirigirá Orduña para TVE, sin salirse, por tanto, de su línea musical.

*Clavelitos* que María dirige a Pepe en el teatro: «Si tú me quieres serrano del alma / yo te quiero más a ti cariño / Y todos los clavelitos bonitos / todos serán para ti / Todos son para ti / Para ti, para ti». En un momento de crisis, cuando ella piensa que Pepe ha vuelto con Trini, le canta también desde el escenario *Y tú no eres eso*: «Y no es que me importe / haberte querido / que limosna también se da a un pobre / y tú un pobre has sido». Y por supuesto, cuando interpreta *El relicario*, donde la historia del torero que muere responde a la situación real de luto que vive María por Pepe y las lágrimas de la cupletista no son sólo parte de la escenificación; al igual que sucede en el último cuplé titulado *Nena*, que también habla de su amante fallecido. En otros momentos la música sirve para caracterizar la evolución del personaje, como sucede con el *Fumando espero*, donde Orduña presenta a una madura y sensual María como un icono del pecado, tumbada en la *chaisse-longe* y fumando con boquilla, aunque había límites infranqueables y la última y orgásmica estrofa quedara inaudible bajo los diálogos: «Corre que quiero enloquecer / de placer, / sintiendo ese calor / del humo embriagador / que acaba por prender / la llama ardiente del amor».

La parte de la película anterior a la aparición de Pepe Molina resulta más convencional en el sentido integrador de las canciones en la diégesis. La primera estrofa del *Balancé* parece referirse a Cándido («Me ha pretendido un maleta / y yo le he dicho que no / que el hombre que no es valiente / para que le quiero yo») ya que en el futuro dirá que fueron cobardes para seguir la relación, pero el resto de canciones sólo responde a la lógica de ambientar las escenas del modo más tópico –con un chotis en el baile en Madrid, unas sevillanas en la capital andaluza, o una machicha en el Moulin Rouge de París–, pero eficaz para mantener la atención de ese espectador poco exigente que acudió en masa a ver la película una y otra vez. Respecto a la puesta en escena de las actuaciones de Sara



Montiel en diversos escenarios hay que decir que Orduña rueda de modo muy simple pero lógico. Combina planos generales del escenario con planos medios de la artista, y reserva los primeros planos para los momentos de mayor intensidad emocional como son *El relicario* y el último cuplé antes de morir, donde la atención se centra exclusivamente en Sara Montiel y la fotografía de Aguayo da naturalidad a unos colores saturados que pretendían emular las postales de aquella época. En los planos generales Orduña incluye a los espectadores para lograr un efecto de prolongación de la sala teatral del film con el público de la sala de cine, como si buscara que el entusiasmo fuera compartido dentro y fuera de la pantalla.

Ese entusiasmo del público mantuvo la película en el cine Rialto casi un año, 325 días desde el 6 de mayo de 1957, cifra que ninguna película española había alcanzado hasta ese momento. El éxito fue tan rotundo que la censura se vio obligada, dos meses después del estreno, a concederle la categoría 1ª A para reconocer su importancia, aunque sólo fuera desde el punto de vista industrial, como decía el vocal Alberto Reig:

«Juzgando con un criterio exclusivamente cinematográfico, es decir intelectualista y de cine puro, esta película no merecería, desde luego, la máxima categoría. Evidentemente es facilona, convencional y alejada totalmente de aquella concepción y valores propios de toda obra cinematográfica. Ahora bien, su éxito ha sido tan rotundo y el público subraya su exhibición con tal entusiasmo que es preciso atenerse a esa auténtica realidad. Si así se logra una base para construir un

cine español que en verdad pueda andar solo vale la pena apoyar intentos de esta naturaleza»<sup>1007</sup>.

Gracias a esa clasificación la película obtuvo una protección de 3.204.000 pesetas, correspondientes al 40% del coste fijado en 8.010.000, que debían tranquilizar a un Orduña que había rehusado la oportunidad de recuperar los derechos de explotación de la película porque pensaba que no duraría más de dos o tres semanas<sup>1008</sup>. Para ser testigo de su propio triunfo y ver la película por primera vez, el 25 de mayo llegó a España Sara Montiel desde Hollywood<sup>1009</sup>, tras pasar dos meses de luna de miel por su boda con Anthony Mann. *El último cuplé* fue la consagración de una actriz que hasta ese momento no había logrado en España la notoriedad esperada en alguien que había trabajado en México y Hollywood gracias al éxito de *Locura de amor* nueve años antes<sup>1010</sup>. Sin embargo, a la auténtica reina del cuplé en los años veinte, una Raquel Meller que a sus 69 años todavía actuaba integrada en la compañía Los Vieneses con tres números en la revista *Campanas de Viena*<sup>1011</sup>, le molestó la película porque decía que el personaje de María Luján estaba

---

<sup>1007</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03600.

<sup>1008</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 299.

<sup>1009</sup> SERRANO PAREJA, Antonio, «Sara Montiel es recibida triunfalmente en Barajas», en *Triunfo*, Madrid, 29 de mayo de 1957, n° 589.

<sup>1010</sup> A partir de *El último cuplé* Sara Montiel se creó una personalidad cinematográfica difícil de separar de su vida real, desarrollada en una serie de películas que presentaban escasas variaciones sobre el modelo creado por Orduña y que la convirtieron en un prototipo de diva sexy que fascinó tanto a heterosexuales como homosexuales, aspecto que ha sido analizado por Alberto Mira junto a otras divas (*Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona-Madrid, Egales, 2008, pág. 202-207). Véase también MOIX, Terenci, «El día que murió Sara Montiel», en *Fotogramas*, 29 de octubre de 1971, n° 1.202.

<sup>1011</sup> ADAME MARTÍNEZ, Serafín, «Una comedia española, una revista vienesa y una entrevista con Raquel Meller», en *Radiocinema*, Madrid, 4 de febrero de 1956, n° 289.

totalmente inspirado en ella y Sara Montiel no le hacía justicia porque cantaba «con voz de sereno»<sup>1012</sup>. Incluso declaró que se había querido contar con ella en un comienzo:

«- ¿Solicitó de usted Juan de Orduña su colaboración en *El último cuplé*?

»- Naturalmente. Vino a verme y con esa imaginación y esa sensibilidad tan exquisita me propuso lo siguiente: yo saldría al principio de la película contándole a alguien mi vida, luego desaparecería yo para que lo que contaba fuera interpretado por Sara Montiel, y al final volvía a salir yo un momentito para terminar el film. Y por esas dos fugaces apariciones personales en la historia cinematográfica de Raquel Meller le ofrecieron a Raquel Meller, me ofrecieron, cincuenta o sesenta mil pesetas.

»- ¿Y usted qué contestó?

»- A la oferta monetaria les contesté que no admitía limosnas de nadie. Que no quería nada con pobres. Yo sé lo que me cuestan los pobres. Hay quien se cree que vivo mal, que estoy apurada de dinero y no saben que aún me sobra para acudir en socorro de muchos necesitados. Además, ofrecerle a Raquel Meller cincuenta mil pesetas por interpretar el papel de Raquel Meller, mientras a una imitadora le daban millones era una vergüenza, y para mí el aceptarlo hubiera resultado bochornoso. Me ofrecí, sin embargo, como asesora. ¿Qué sabe, además, Juan de Orduña de mis canciones y de mis

---

<sup>1012</sup> SAN MARTÍN, Hebrero, «Opinan sobre Raquel Meller su último empresario: Artur Kaps y Sara Montiel», en *Fotogramas*, Barcelona, 3 de agosto de 1962, n° 714.

sentimientos? (...) Y, claro, no aceptó mi sugestión y, así salió *El último cuplé*. Imagínese la película que hubiera resultado si me hubieran hecho caso»<sup>1013</sup>.

Sin entrar en la veracidad o no de estas declaraciones, que manifiestan la egolatría propia de una diva, y que su “imitadora” reproducirá en el futuro, hay que decir que efectivamente Sara había oído discos de ella para familiarizarse con el cuplé y que la caracterización para *El relicario* era idéntica<sup>1014</sup>, pero la insistencia de Raquel Meller en menospreciar a cualquiera que cantara los cuplés que consideraba suyos, fuera Sara Montiel, Lilián de Celis o Lina Rosales, respondía más bien a un afán de recuperar el protagonismo perdido hacía muchos años. No parecía darse cuenta de que la película en realidad la volvía a poner el primer plano de la actualidad y le permitiría ser homenajead y recibir los aplausos de un público entregado a una figura legendaria más que a sus mermadas dotes de cupletista.

Para engrandecer más la condición polémica de la película, durante la triunfal explotación de la cinta se produjeron dos escándalos judiciales relativos a la casual similitud entre los nombres de los personajes y dos personas reales, pero que en realidad parecieron ser intentos de aprovechar el éxito de la película para obtener un beneficio económico. El primero fue a causa de Sofía Palacios, una antigua cantante de zarzuela que se creyó ver representada en

---

<sup>1013</sup> BARQUET, Pablo C., *Op. cit.*, pág. 23.

<sup>1014</sup> Sin embargo la canción no había sido estrenada por ella, sino por Mary Focela. Aunque coinciden con la vida de Raquel Meller el regreso a Barcelona en 1939 o su actuación a petición del público en el Moulin Rouge, también hay referencias a La Fornarina en sus inicios de corista en el Teatro de la Zarzuela y su muerte tras interrumpir su actuación en el teatro Apolo precisamente después de cantar *El último cuplé* que ella había estrenado un año antes (DÍAZ DE QUIJANO, Máximo, *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960, pág. 25).

la pantalla en la breve aparición de una oronda artista cortejada por un alcalde y a la que se aludía como «la Palacios». Solicitaba 25.000 pesetas a cada uno de los guionistas después de que el 29 de enero de 1958 no se lograra un acuerdo en el acto de conciliación previo a la demanda<sup>1015</sup>, pero no se volvió a hablar del asunto y seguramente el pleito acabara en nada.

Mayores consecuencias tuvo la querrela que el Gran Duque Wladimiro de Rusia, de la familia Romanov y pretendiente al trono de Rusia, puso, cuando llevaba ocho meses en cartel la película, contra Juan de Orduña y Cifesa ante el juzgado de Primera Instancia de Palma de Mallorca por difamación e injurias, después de que Orduña no asistiera a un acto de conciliación por consejo de su abogado. La causa de la demanda era que el Duque se veía reflejado en el personaje, interpretado por Alfredo Mayo, que acosaba en el Moulin Rouge a María Luján, pese a que la escena estaba ambientada en los años diez y el Duque debía de ser un niño en esa época. La disparatada demanda pretendía, además de la supresión de la escena, una indemnización por daños y perjuicios de diez millones de pesetas que serían destinados a los huérfanos de los antiguos oficiales zaristas, lo que no dejaba de ser absurdo si se tenía en cuenta que habían pasado cuarenta años después de la revolución rusa, y que por tanto los huérfanos debían de ser sobradamente adultos. Ante la sorpresa de todos, las copias de la película fueron secuestradas y la película no pudo exhibirse durante varios días en toda España –desde el 23 de enero en Barcelona y desde el día 26 de ese mes en Madrid– con el consiguiente perjuicio para los exhibidores. Sólo cuando el Duque solicitó a la justicia que se permitiera de nuevo la exhibición, una vez suprimido del diálogo su nombre, pudo volver la película a las carteleras<sup>1016</sup>. El asunto no tuvo mayores

---

<sup>1015</sup> *Primer Plano*, Madrid, 2 de febrero de 1958, nº 903.

consecuencias que las de relanzar el interés por la película durante varias semanas más y servir a los guionistas Mas Guindal y Arozamena como motivo de chanza en su obra de teatro *El pleito del último cuplé*, especie de adaptación de la película en tono paródico consistente en una sucesión de diálogos de la cinta y de números musicales y humorísticos protagonizados por Mary Santpere, Juan Carlos Thorry, Mikaela y Sofía Álvarez, entre otros muchos artistas<sup>1017</sup>.

Mientras estaba secuestrada la película recibió un importante reconocimiento oficial al obtener un Primer Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo, dotado con 325.000 pesetas, como película de mayor éxito del año, además del premio a la mejor figuración. Como película del año que era sin ninguna duda también acaparó otros premios: mejor película por votación popular de la revista *Triunfo*, por delante con muy poca diferencia de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) y los premios de mejor actriz y fotografía del Círculo de Escritores Cinematográficos, además de los premios San Jorge de Radio Nacional de España y Fotogramas de Plata recibidos por Sara Montiel.

Los comentarios fueron unánimemente favorables en la prensa tradicional aunque, conscientes del convencionalismo de la propuesta, no fueran acompañados de las exageradas loas de otras ocasiones, si exceptuamos a un delirante Romero-Marchent cegado por su conservador nacionalismo musical:

---

<sup>1016</sup> En Madrid volvió al cine Rialto el 4 de febrero pero en Barcelona se retrasó hasta el 24 de ese mes. Sobre los implicaciones jurídicas de la demanda véase la opinión de cuatro reconocidos juristas en PUJOL, Aurelio, «La querrela contra El último cuplé», en *Imágenes*, Barcelona, febrero de 1958, nº 166.

<sup>1017</sup> *Radiocinema*, Madrid, 14 de junio de 1958, nº 412. Esta obra fue el germen de la película *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959), comedia paródica escrita también por Mas-Guindal y Arozamena, y protagonizada por Mary Santpere, donde se hacen claras referencias a *El último cuplé*.

«Estamos en primavera y han reverdecido en la primavera de los éxitos todos los laureles de este director, cuya sensibilidad logra en *El último cuplé* el prodigio de reverdecer también una época en que la música –melodía, ritmo e inspiración– no era ruido, que es lo que viene ser lo que ahora se entiende por música, siendo sólo un ritmo perforador que tan bien sirve a la locura desarticulante del “Rock and roll” con que hoy las parejas se desemparejan para hacer del baile un remedo alucinante y bárbaro de las bárbaras contorsiones que constituyen el común denominador de las danzas negroides. Por fortuna, nuestro inmortal chotis nada tiene de común con esa danza, porque en el chotis las parejas, en vez de desemparejarse, se funden»<sup>1018</sup>.

La película se vio como el retorno de Juan de Orduña a la senda del éxito y sirvió para volver a repetir los tópicos sobre su quehacer cinematográfico, como es el caso de García de la Puerta:

«Juan de Orduña ha vuelto a reverdecer los laureles de sus mejores triunfos; sigue siendo el gran director de *Locura de amor*, y nos muestra en esta ocasión una obra que acredita su fina sensibilidad, su dominio de la técnica y un depurado concepto artístico. *El último cuplé* podría consagrarle, si no lo estuviera ya, como uno de los cinematografistas más capacitados entre los que tienen renombre internacional»<sup>1019</sup>.

---

<sup>1018</sup> ROMERO-MARCHENT, Joaquín, «Cinema Nacional. *El último cuplé*», en *Radiocimena*, Madrid, 11 de mayo de 1957, nº 355.

<sup>1019</sup> *Pueblo*, Madrid, 7 de mayo de 1957.

Pero frente a esta crítica convencional y repetitiva, en la que era difícil encontrar ideas reveladoras que explicaran, más allá de los tópicos sobre la nostalgia del pasado y la sensibilidad de Orduña, los logros o deméritos artísticos de *El último cuplé*, había aparecido en los últimos años una nueva crítica vinculada a los cineclubs y la universidad que era más exigente con un cine español que no cumplía sus expectativas. La revista *Cinema Universitario* fue muy dura al lamentar que el público hubiera convertido en un éxito a una película que consideraban carecía de valores cinematográficos debido a su alejamiento de los parámetros críticos neorrealistas de la revista:<sup>1020</sup>

«Cabe preguntarse si *El último cuplé* es verdaderamente cine. Esta pobreza de medios expresivos, esta ausencia de todo recurso estrictamente cinematográfico, plantea la cuestión no de si la película es cine bueno o malo, sino si es en realidad cine. No pueden entenderse por cine estos cuadros en movimiento, estas fotografías animadas, este deambular de los intérpretes ante una cámara inmóvil y sin imaginación. Al menos no se pueden tener por cine, en el sentido que hoy se entiende. *El último cuplé* queda lejos de poder ser considerado como tal. Pese a su color y a la fecha de su realización, está más cerca del cine que se hacía antes de la guerra del 14 que de cualquier producción de nuestros días»<sup>1021</sup>.

La crítica de Joaquín de Prada y Luciano González Egido no sólo negaba su condición de cine, sino que pretendía

---

<sup>1020</sup> Sobre la campaña de *Cinema Universitario* contra *El último cuplé* véase NIETO FERRANDO, Jorge, *Op. cit.*, pág.361-362.

<sup>1021</sup> *Cinema Universitario*, Madrid, diciembre de 1957, nº 6.



explicar la conexión con el público que había establecido la película en razones sociológicas un tanto turbias:

«María Luján canta sus cuplés para ese torerillo (insistentemente se nos dan en la película los planos de la cantante y de su oyente), asistimos a la escenificación del cuplé, inexistente en la auténtica realidad pasada. Ninguna espectadora de cupletistas más reales dejaba de pensar en su interior que entre el auditorio había siempre un destinatario, un personaje a quien iban dirigidos los airados reproches o las palabras de amor y que aquellos piropos, celos, claveles y muertes existían realmente entre función y función. No había pasiones fingidas, pues el cuplé tenía un argumento real y vivo, del que las buenas señoras sólo tenían esa breve e incompleta noticia de la tonadilla. Todo ese mundo soñado, mil veces repensado en la quietud provinciana u hogareña, en el sosiego familiar y opaco, de pronto se hace visible, aparece tal y como se había figurado, un poco inocente y un poco canalla, inaccesible siempre y en color»<sup>1022</sup>.

Es decir, Orduña había conectado con los anhelos de un público, femenino esencialmente, que tenía la oportunidad de ver las interioridades de un mundo entrevisto en las actuaciones de las cupletistas, en cuyo lado más atrevido, el más sexual, habría que buscar la otra explicación del éxito:

«*El último cuplé* les recuerda a sus espectadores todo el peculiar erotismo de una época pasada. Un

---

<sup>1022</sup> *Ibidem*.

erotismo que se polarizaba en las juergas de tapadillo en Madrid. Un fondo de turbios recuerdos morbosos y una hipocresía social, una doble vida, especialmente sexual y la condena de toda una época a una especie de onanismo espiritual, las alusiones son discretas, pero suficientes para despertar un mundo de recuerdos dormidos»<sup>1023</sup>.

No sólo esta revista mostró su plena desaprobación. También el pionero en desacreditar a Orduña desde los tiempos de *La Lola se va a los puertos*, Juan Francisco de Lasa, encontró nuevos motivos para repudiar su obra, pero su comentario destaca por su admirada constatación de la convicción de Orduña en lo que hacía:

«Y sin embargo me veo precisado a admirarle. Porque Orduña, con todos sus defectos cinematográficos, es un hombre que sabe lo que quiere y sigue su camino sin conceder la menor importancia a cuanto sucede a su alrededor ni preocuparse demasiado ante opiniones ajenas por despiadadas que estas sean»<sup>1024</sup>.

Orduña era consciente de sus detractores y, si bien es cierto que su cine no iba a cambiar por muchas opiniones adversas que suscitara, tampoco evitó defenderse con la legitimidad de la taquilla cuando decía que «en *El último cuplé* hay mucho cine auténtico. Lo que pasa es que los envidiosos quieren cubrir sus fracasos echando tierra sobre mi película»<sup>1025</sup>.

---

<sup>1023</sup> *Ibídem*.

<sup>1024</sup> Recorte de prensa sin fecha de la revista barcelonesa *Revista* facilitado por Fortunato Bernal Moreno.

Su convicción en esta ocasión se había visto premiada con el éxito y *El último cuplé*, después de 325 días en el Rialto, siguió su triunfo desde el 6 de abril de 1958 en los cines Amaya, Bulevar y Tivolí, y en sesión continua en Infantas, se eternizó en la cartelera madrileña y gozó de varias reposiciones, incluso en fecha tan tardía como 1974. En una encuesta del Instituto de Opinión Pública realizada en 1967, diez años después de su estreno, el público todavía la situaba en quinto lugar a la pregunta «¿Cuál ha sido la mejor película española del año pasado?»<sup>1026</sup>.

### 7.7.2. *La Tirana* (1958)

Era lógico pensar que Orduña trabajaría con Sara Montiel en su siguiente película, y esa intención expresó la actriz al llegar a España para comprobar el éxito inesperado de *El último cuplé*<sup>1027</sup>. Se esperaba que esta vez sí interpretara *La Tirana*, o una nueva versión de *Nobleza baturra*, con guión de Tamayo y Coll, que pretendía ser «una exaltación musical aragonesa con la apoteosis de una jota»<sup>1028</sup>, en palabras de Orduña; pero Benito Perojo se interpuso para ofrecerle *La violetera* que iba a dirigir Luis César Amadori y Orduña tuvo

---

<sup>1025</sup> MIRO-FONT, Jaime, «Aquí, Barcelona. Juan de Orduña, declara: “Mis errores en el cine han representado grandes éxitos taquilleros», en *Radiocinema*, Madrid, 25 de octubre de 1958, n° 431.

<sup>1026</sup> *Estudio sobre la situación del cine en España*, Madrid, Instituto de la Opinión Pública, 1968, pág. 294.

<sup>1027</sup> Según el hijo de Enrique Herreros, Sara Montiel se había despedido con estas palabras al acabar su labor en la película: «- ¡Enrique... esta mierda de película he hecho por ti! ¡Qué conste! ¡Afortunadamente, esta noche me voy a Hollywood a rodar una película con Marlon Brando!» (Herreros, Enrique, *Op. cit.* (2005), pág. 169).

<sup>1028</sup> *Amanecer*, Zaragoza, 5 de junio de 1957 (recorte de prensa facilitado por Fortunato Bernal Moreno).

que volver a la idea original de rodar *La Tirana* con Paquita Rico.

Se suele incluir esta película entre la multitud de imitaciones que surgieron tras el éxito de *El último cuplé*, pero ya vimos que era un proyecto que venía de antiguo, desde el año 1952, que sólo ahora, gracias al éxito de *El último cuplé*, Orduña pudo producir con cierta tranquilidad. Como aquella, *La Tirana* aunaría música y melodrama sentimental pero difícilmente podía adscribirse a la moda del cuplé. Si bien el personaje de la Tirana puede considerarse un precedente de las cupletistas porque, además de ser una famosa actriz dramática del siglo XVIII, se pensaba que también era tonadillera como la mayoría de las actrices del momento –al menos a esa versión se acoge la película y por eso Paquita Rico canta dos tonadillas de aquel siglo–; en realidad estamos ante una película folklórica propia de la carrera cinematográfica de la cantante donde predominan coplas y zarzuelas que poco tienen que ver con las tonadillas del siglo XVIII o los cuplés del XX<sup>1029</sup>. De nuevo la intención de Orduña no era hacer una estricta biografía, ya que además poco se sabía de cierto sobre su vida<sup>1030</sup>, ni una recreación histórica fidedigna, sino servirse de un contexto idealizado en el que poder mezclar personajes históricos (la

---

<sup>1029</sup> La tonadilla es un espectáculo teatral y musical de unos veinte o veintidós minutos, interpretados por actrices, triples o cantantes en solo, que añadían a una voz no siempre intachable un buen palmito. Las tonadilleras, con sus vidas turbulentas, rodeadas de lujos y fortunas eran las cupletistas del siglo XVIII (SALAÜN, Serge, *Op. cit.*, pág. 19-20). Según Subirá, *La Tirana* «jamás actuó como tonadillera, pues no ha sido dama de cantado, sino de representado, como conviene repetir una vez más, para deshacer un error inexplicable» (SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933, pág. 177). La explicación de ese extendido error quizá se encuentre en que la tirana era también el nombre de una clase de composición musical que formaba parte de esas tonadillas.

<sup>1030</sup> Para lo poco que se sabía entonces y ahora es imprescindible COTARELO Y MORI, Emilio, *Op. cit.* Véase también RODRIGO, Antonina, *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, El Avapiés, 1987, pág. 117-123.

Tirana, Goya, la Duquesa de Alba, Moratín y el torero Costillares) con otros de ficción y crear, según decía Orduña, una «estampa goyesca en movimiento en la que se refleje la obra admirable de nuestro genial pintor, dándole tono, color y ambiente»<sup>1031</sup>, sin renunciar por eso a los moldes del melodrama sentimental aderezado con aventuras de capa y espada. Es decir, como había hecho en las películas folklóricas de Juanita Reina se sirve de un referente artístico conocido popularmente -las obras de Goya-, para dar un barniz cultural a una propuesta dirigida a un público adicto al melodrama sentimental y a las coplas de Paquita Rico.

Concedido el permiso de rodaje el 5 de noviembre de 1957 en base al mismo guión de Mas Guindal que ya había sido autorizado en 1956, Sigfrido Burmann pudo iniciar la construcción de decorados el 27 de enero de 1958 en los estudios Orpheo y Orduña, con un presupuesto de 8.379.300 pesetas, iniciar el rodaje en abril de 1958<sup>1032</sup>. La película contaba con el mismo equipo técnico de *El último cuplé*, excepto por la dirección de fotografía que corría a cargo de Cecilio Paniagua, con el que se reencontraba Orduña después de 17 años, desde que había fotografiado sus primeros cortometrajes, y que aquí tenía el reto de trasladar al cine la iconografía goyesca. Aunque el rodaje concluyó a finales de junio fue necesario, como en *El último cuplé*, rodar posteriormente, en noviembre de ese año, una corrida de toros -en este caso goyesca- para completar la película<sup>1033</sup>.

---

<sup>1031</sup> BOLÍN, Guillermo, «Juan de Orduña, actor de teatro y cine, el más popular de sus tiempos, y realizador cinematográfico, va a empezar la película que hará el número 27 de las dirigidas por él», en *Blanco y Negro*, Madrid, 8 de marzo de 1958.

<sup>1032</sup> En el expediente de censura de la película figura el 3 de marzo de 1958 como fecha de inicio del rodaje, pero diversas noticias en *Primer Plano*, *Radiocinema* y *Fotogramas*, y la existencia de un guión fechado el 27 de marzo de 1958, nos hace pensar que el rodaje no empezó hasta mediados de abril.

<sup>1033</sup> *Primer Plano*, Madrid, 23 de noviembre de 1958, nº 945.

Adentrándonos ya en la película, hay que decir que después de los títulos de crédito, impresionados sobre cuadros de Goya que incluyen, entre otros, el retrato de la Tirana<sup>1034</sup> y de la duquesa de Alba, Orduña presenta el tema de la película mediante su *voice over* y una serie de planos de los cartones para tapices que pintó Goya para el Palacio de El Pardo entre 1777 y 1778 (*El quitasol, La maja y los embozados, El cacharrero, La gallina ciega, La merienda a orillas del Manzanares, El baile de San Antonio de la Florida y El ciego de la guitarra*) además de *La gallina ciega* (1789). Son temas costumbristas creados para la aristocracia que muestran escenas pintorescas del pueblo llano idealizadas desde el punto de vista de unas clases dominantes que gustaban de vestir como los majos y majas, incluso de participar en las fiestas populares –caso de la propia Duquesa de Alba–, pero que no respondía a una armonía real entre clases sociales pese a las escenas de diversión interclasista que presentan los tapices<sup>1035</sup>. Según Antonina Rodrigo, este *plebeyismo* de parte de la nobleza española ha de entenderse «como la decadencia de un estrato social que busca nuevas formas en el pueblo para evitar el caer en modas y costumbres extranjeras, quien antes, desde su atalaya dominante, las había dictado al mundo entero»<sup>1036</sup>. Es importante remarcar esto porque la película de Orduña responde a ese mismo costumbrismo nacional idealizado como contexto narrativo de unas relaciones sentimentales interclasistas propias del convencionalismo melodramático que preside la película. Sin embargo, dentro de ese convencionalismo veremos que la película deja entrever

---

<sup>1034</sup> Se trata del segundo que hizo a la artista en 1799, porque en 1794 la artista ya había posado para Goya.

<sup>1035</sup> Sobre el supuesto popularismo de Goya y el convencionalismo de sus tapices véase HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pág. 30-33.

<sup>1036</sup> RODRIGO, Antonina, *Op. cit.*, pág. 76.

cierta heterodoxia sexual de un modo velado que la censura no percibió.

La introducción de Orduña dice que estamos ante la leyenda de una actriz llamada María del Rosario Fernández, pero también ante una música que llevaba su nombre. Efectivamente, la tirana era una clase de canción de cuatro versos octosílabos que dio origen en el siglo XIX a cuplés como *La Tiranilla del Trípoli* que, pese al anacronismo<sup>1037</sup>, Orduña decidió incluir en el inicio de la película para luego desarrollar ese estilo musical mediante coplas modernas de Ochaíta, Valerio y Solano inspiradas en las tonadillas del XVIII. La introducción del intermedio de *El baile de Luis Alonso* y el fandango de *Doña Francisquita*, pertenecientes a zarzuelas muy posteriores en el tiempo, nos confirma el escaso interés por la exactitud histórica frente a la ocasión de ofrecer al público un espectáculo vistoso potenciado por un uso del color que en 1952 ya preveía Orduña:

«¡Qué grandiosidad puede darse a las escenas donde aparezcan masas vestidas con las ropas de aquella época! Los fondos de Francisco de Goya y el propio estudio del maestro, con sus cuadros y sus tapices, resultarán maravillosos»<sup>1038</sup>.

---

<sup>1037</sup> En 1911 la cupletista La Goya cantaba *El Trípoli*, como popularmente se la conoce, vestida precisamente como Goya retrató a La Tirana. Por otro lado, hay que destacar la recreación del mundo teatral de la película, bajo la asesoría del propio guionista Antonio Mas-Guindal, porque ofrece una interesante representación por cuatro actores de la tonadilla *El testamento de Garrido* como se supone que se hacía en la época, pero al mismo tiempo cae en un flagrante anacronismo cuando vemos representar *Antígona* con unos decorados corpóreos que en el siglo XVIII todavía no se utilizaban.

<sup>1038</sup> ABIZANDA, Martín, «Juan de Orduña entusiasmado ante su primera película en color», en *Fotogramas*, Barcelona, 12 de diciembre de 1952, nº 212.

El film se desarrolla en 1790 y se inicia cuando la Tirana (Paquita Rico) representa *Antígona* en el Teatro del Príncipe. Su actuación no es muy afortunada porque está pendiente de la ausencia en el palco de su amado el conde de San Esteban del Río (Gustavo Rojo). En su camerino se presenta el conflicto principal de la película mediante un diálogo con su sirvienta Virtudes (Nuria Espert) que es interrumpido por la entrada del duque de Fornells (Pedro López Lagar). La Tirana ama a Esteban pero debe su carrera a la protección de Fornells, que se lo viene cobrando con favores sexuales sin que se hayan casado, como deja entrever el diálogo<sup>1039</sup>. A diferencia de la relación de Juan Contreras y María Luján en *El último cuplé*, la Tirana se ha entregado para lograr el éxito a un “protector” presentado como un villano sin escrúpulos del que ahora no sabe cómo deshacerse. En esta escena descubrimos también que Virtudes colabora con Fornells por motivos insospechados que se explicarán más adelante.

Poco después se produce un giro sorprendente de guión porque en el duelo entre Esteban y Fornells muere el galán, lo que es presentado mediante el habitual “montaje telepático” del género, en el que la Tirana presiente la tragedia en el momento de su muerte. El propio Fornells, que también es Justicia Mayor del Reino, le da la noticia en su camerino y ella deduce que él es el asesino. El enfrentamiento se interrumpe porque llegan para animarla la Duquesa de Alba (Luz Márquez), el poeta Leandro Fernández de Moratín (Mario Beut) y Francisco de Goya (Virgilio Teixiera). Las palabras de la Duquesa de Alba expresan el mismo tema de *La Lola se va a los puertos* sobre el sufrimiento como fuente del arte: la actriz «sabe transformar su dolor de mujer en la máscara de la misma tragedia». Cuando

---

<sup>1039</sup> La Tirana real se casó con Francisco Castellanos, actor conocido con el apelativo de El Tirano por los papeles que representaba y que originó el nombre artístico de ella. No aparece en la película.



sale a escena Orduña vuelve a jugar con la ficción y la realidad, como en *Un drama nuevo* o *El último cuplé*, porque las sinceras lágrimas de la Tirana colaboran para el triunfo en su trágico papel de Antígona.

Una elipsis nos lleva a un barco donde Diego, Vizconde de Acaría (también Gustavo Rojo), se dirige a España para hacerse cargo de la herencia de su hermano Esteban. Mientras, la Tirana ha encontrado de nuevo el amor en el torero Costillares (José Moreno). Consciente el guionista de que la relación entre la tonadillera y un torero era un tópico muy manido, y que además no estaba justificado por la biografía real de la Tirana, pone en boca de ella un comentario que parece un guiño autoconsciente al espectador: «no puede faltar un torero en los amores de una comedianta». Esta relación supone una contradicción moral cuando nos enteramos de que Costillares, como él mismo dice, no tiene acceso carnal a ella pese a que la actriz tiene ese tipo de relación con Fornells. Quizás la explicación esté en que el amor sincero (Costillares) es preservado del amor carnal porque no está santificado por la Iglesia, mientras que el amor por coacción (Fornells) puede prescindir de esa condición por su propia condición pecaminosa.

La aparición de Diego, que es idéntico a su hermano, desemboca inmediatamente en que la Tirana se enamore de nuevo, como si fuera un eco de *Vértigo (de entre los muertos)* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), presentada en julio de ese año en el Festival de San Sebastián. La película de Orduña está lejos de la morbosidad necrófila de Hitchcock pero el hecho de que la Tirana oculte a Diego que su anterior amor era idéntico a él – aunque no sepa que es su hermano–, y le diga que «tal vez sólo vivió para que pudiera darme cuenta de la profundidad de este cariño de ahora», y le cante la misma tonadilla que al otro, podría llevarnos a consideraciones psicológicas inquietantes sobre la personalidad de la Tirana; pero lo más probable es que

responda a la necesidad del guionista de introducir cierto suspense en la película. De ese modo este ocultamiento hace creer a Diego las insidias de Fornells de que la Tirana fue la responsable de la muerte de su hermano.

Donde la morbosidad sexual sí está presente, y resulta ser el punto más interesante de la película, es en el personaje de Virtudes, cuyo empeño en alejar a los hombres de la Tirana no responde sólo a su complicidad con Fornells –que le dio el trabajo de sirvienta por ser huérfana de unos de sus administradores–, sino en su más que probable lesbianismo<sup>1040</sup>. No sólo boicotea los amores de la Tirana y se muestra envidiosa cuando la ve besarse con Diego, sino que confiesa haber apartado a los hombres de su vida. La interpretación de Nuria Espert es muy explícita en sus expresiones de maldad pero también destaca por un matiz sexual que permaneció en la película aunque el guión original fuera suavizado en ese sentido. La escena en que Virtudes revela a la Tirana su traición, rodada en primeros planos para destacar la importancia de sus palabras, también es la que sirve para descubrir sus sentimientos de modo que maldad y lesbianismo vayan unidos. Así, Virtudes da este ambigua razón de su proceder: «Por vos, quizá también por él, porque no muera otro más por la Tirana. Yo no soy como vos, ni he tenido hombres como el Vizconde, pero puedo salvarlos». Lo dice con una mirada de odio que contrasta con su actitud en la misma escena, cuando Costillares aparece y agrade a la Tirana. Como personaje vil de la película ha traicionado a su ama, pero como secreta enamorada también se preocupa por ella e intenta ayudarla con dulzura cuando cae al suelo. La Tirana, lógicamente, la rechaza, pero el guión precisa también que

---

<sup>1040</sup> La actriz confirmó el carácter lésbico de su personaje en sus memorias (ESPERT, Nuria; ORDOÑEZ, Marcos, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002, pág. 55).

Virtudes la ve irse mientras «en su rostro hierático, pero de expresión intensa y contenida resbalan dos lágrimas de íntima angustia». Más adelante Virtudes dice a Fornells que no quiere cobrar su traición porque también le beneficia que la Tirana no se reconcilie con Diego. Él deduce que está enamorada y cuando le pregunta que si es de Diego, Orduña cambia a un contraplano de Fornells sin que podamos ver la reacción de Virtudes, que además guarda silencio significativamente. Todo el diálogo permite una doble lectura hetero u homosexual y quizá por eso Virtudes tenga en su mano la máscara que se ha quitado metafóricamente ante Fornells. Lo más llamativo es que el personaje, a pesar de su maldad y desviación sexual, no recibe el esperado castigo final según la moral que regía el cine de la época, lo que es una agradable sorpresa si tenemos en cuenta que el guión sí preveía su muerte accidental bajo las ruedas de un carruaje.

Volviendo al personaje de la Tirana, la actriz piensa que Diego se ha apartado de ella al saber sus relaciones con Fornells y que eso demuestra su escaso amor hacia ella. Despechada vuelve a los brazos de Costillares para engatusarlo y con sus lágrimas de cocodrilo lograr que la pida en matrimonio con el objetivo de dar celos a Diego. Sin embargo, su plan le sale mal porque no sabe que Diego la desprecia por ser la causa de la muerte de su hermano. Le visita pero no consigue hacerle cambiar de opinión y acaba en casa de Goya. El pintor, que confiesa también padecer mal de amores, consuela a la tonadillera con un discurso sobre el arte como la verdadera pasión a la que hay que entregarse porque perdura en el tiempo. Le muestra *La maja desnuda*<sup>1041</sup> y le dice que igual que la belleza se hace forma con los pinceles, gracia a ella se hace emoción con las palabras en el teatro. Con el ánimo recobrado

---

<sup>1041</sup> El plano del cuadro fue suprimido por una censura que no podía tolerar un desnudo aunque fuera de Goya.

por las palabras de Goya vuelve al escenario y consigue otro gran triunfo<sup>1042</sup>.



FIG. 116



FIG. 117

Una nueva elipsis nos lleva hasta los carnavales, lo que Orduña aprovecha para introducir varios *tableau vivant* en base a famosos escenas (*El columpio*, *El pelele*, *El entierro de la sardina*, *La gallina ciega*) de Goya (FIG. 116), al que también vemos tomando nota (FIG. 117), para a continuación jugar en una secuencia de montaje con fragmentos de esos mismos cuadros, procedimiento que resulta artificioso y redundante, además de poco original<sup>1043</sup>.

A partir de aquí la película se precipita hacia su final sin apenas coherencia. Diego pretende encontrarse con la Tirana después de una fiesta en un punto fijado sin que sepamos por qué se han reconciliado, Virtudes se lo cuenta a Fornells sin que sepamos cómo lo sabe ella, Fornells se bate en duelo con Diego sin que sepamos por qué confiesa su culpabilidad antes de morir, y Diego se reúne con la Tirana sin que sepamos la suerte de Virtudes. Son cabos que quedan inesperadamente sueltos

---

<sup>1042</sup> Sobre los diversos tratamientos de la figura de Goya en el cine, véase ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, «Goya en el relato cinematográfico», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, nº 23, pág. 67-102.

<sup>1043</sup> Benito Perojo también había recurrido al *tableau vivant* para dar vida a las obras de Goya en las escenas populares de su película *Goyescas* (1942).

cuando estaban bien atados en el guión, que además tenía un final diferente y trágico donde Diego moría también. Desconocemos por qué no se rodó según el guión previsto pero sin duda los cambios perjudicaron al resultado final de la película.

La Administración le adjudicó la categoría 1ª B que le reportaba una ayuda del 35% del coste reconocido de 7.300.000, pero la decisión fue recurrida por Orduña porque pensaba que debía aplicarse el factor de corrección del coste de quince copias y los gastos de publicidad. Lo interesante del recurso, presentado el 22 de febrero de 1959, y que no fue atendido, es su reconocimiento de la poca calidad de la película:

«*La Tirana*, como todas las películas que produce esta casa, se realizó utilizando todos los medios necesarios para el mejor logro de la misma, con un reparto de primer orden y un equipo de profesionales de la máxima categoría, buscando primordialmente el gusto del público y una óptima explotación tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. En resumen se pretendió siempre hacer una película importante, gran calidad y elevado coste. Si el resultado no ha sido el mismo al logrado por la empresa en otras ocasiones, no es menos cierto que la intención, los medios empleados y la dignidad innegable de la película demuestran que ningún esfuerzo se regateó para su consecución. Sabido es que solamente un reducido porcentaje de películas alcanzan una perfección de conjunto y plena aceptación de público. Por ello creemos que si esta a que nos referimos no ha llegado a lograrlo, la clasificación otorgada a la película es ya suficiente corrección, según la tónica que sigue esa digna Junta, pero la supresión del correctivo, tratándose

de película en color, supone una medida demasiado grave para una casa que, sin querer pecar de inmodestia, ha logrado grandes triunfos para el cine español, tanto en España como en el extranjero donde concretamente en estos momentos y con su película *El último cuplé* está haciendo Patria por todo el mundo»<sup>1044</sup>.

Es cierto que la película muestra un esplendor escénico considerable, muy superior a *El último cuplé*, pero a diferencia de esta resulta incoherente narrativamente y no transmite la misma convicción de aquella. Además, sin la picardía de los cuplés y con el menor atractivo sexual de Paquita Rico pese a sus pronunciados escotes, resultó mucho menos satisfactoria para el público. Sólo pudo permanecer 20 días en el cine Rialto donde se estrenó el 23 de diciembre de 1958, y tuvo una corta vida en el circuito de reestrenos y sesiones de cines de barrio.

Los críticos quedaron deslumbrados por el aparato escénico desplegado y por su singular plasmación del mundo goyesco en imágenes, pero la mayor parte de ellos no se mostraron muy entusiasmados debido a las debilidades del guión. Un ejemplo sería Martínez Tomás:

«El decorado y el vestuario han debido costar una fortuna; los intérpretes han sido elegidos con acierto, y el argumento, no obstante caer de vez en cuando en efectos de puro folletín, es muy aceptable. Pero hay algo sutil, imponderable e impreciso que impide que la cinta alcance las cimas de la emoción auténtica, diluyendo su ritmo narrativo. Ese algo indefinible tal vez radica en

---

<sup>1044</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03690.

buena parte en la excesiva mezcla de las situaciones líricas y de las situaciones dramáticas, lo que imprime al film un cierto aire de zarzuela»<sup>1045</sup>.

Hubo división de opiniones sobre la calidad de la película pero sí cierto consenso en considerar que la labor de Orduña estaba muy por encima del fallido guión. Así lo expresaba Miguel Pérez Ferrero:

«..el ropaje, la trasplantación del relato escrito a la pantalla es muy superior a éste, en el que Mas Guindal se ha excedido en ocasiones en una grandilocuencia poco eficaz. Le falta a la narración literaria equilibrio, contención, y le sobran palabras y efectismos»<sup>1046</sup>.

Alfonso Sánchez, como era habitual en él, explicó con bastante detenimiento su opinión y fue de los más entusiastas con Orduña:

«La viveza, brillantez y ritmo de esta parte espectacular responde a la segura maestría de Orduña, que supera los convencionalismos de un guión superficial, montado sobre fáciles efectos, en el que sin embargo se incluyen algunas buenas escenas, como la de la Tirana y Goya en el estudio del pintor o ciertos momentos de la representación de *Antígona*. El brío de Orduña lleva siempre la escena a su punto más exasperado y vibrante, logrando a veces vencer la endebles argumental. La honestidad artística de Orduña, su rigor

---

<sup>1045</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de junio de 1959.

<sup>1046</sup> *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1958.

profesional, le tientan a aprovechar las coyunturas propicias para exhibir su afición al buen cine. Ahí queda toda la secuencia del carnaval, donde se apoya en cuadros de Goya y los desarrolla en planos de soberbia composición, montado con cautivador sentido, de asombrosa belleza y profundidad cinematográfica»<sup>1047</sup>.

En el ámbito de las nuevas revistas cinematográficas, en este caso desde el sector católico, únicamente la *Revista Internacional de Cine* se dignó a hacer un comentario que sólo podía ser negativo:

«En esta línea de evocación se han conseguido algunas secuencias de indudable belleza y poder sugeridor, si bien se diluyen en el convencionalismo pictórico y la grandilocuencia literaria y efectista de la película en general. Falta vigor y naturalidad al relato, fundamentalmente superficial, no sólo en la exposición del tema, sino en la reacciones de los personajes. El amaneramiento de los intérpretes contribuye no poco a dar una lamentable sensación de falsedad»<sup>1048</sup>.

Cuando Orduña pudo leer estas críticas ya tenía preparada su siguiente película histórico-musical, *Música de ayer*, donde la zarzuela tomaba el testigo de los cuplés y las tonadillas para completar con *El último cuplé* y *La Tirana* una trilogía de la música popular española de antaño.

---

<sup>1047</sup> *Informaciones*, Madrid, 26 de diciembre de 1958.

<sup>1048</sup> *Revista Internacional de Cine*, Madrid, marzo de 1959, nº 33.



### 7.7.3. *Música de ayer* (1959)<sup>1049</sup>

En el mes de julio de 1958, en cuanto acabó el rodaje de *La Tirana*, se inició en los estudios Orphea la construcción de decorados de *Música de ayer*, cuyo rodaje comenzó el 25 de agosto con un presupuesto cercano a los once millones de pesetas, más que *Alba de América* sólo ocho años antes, aunque se redujeron finalmente a nueve millones y medio porque Carmen Sevilla, que iba a cobrar millón y medio, no protagonizó la película como estaba previsto<sup>1050</sup>. En cualquier caso Orduña enlazaba dos películas muy caras debido aparentemente a su buena situación económica gracias a *El último cuplé*, pues, aunque Cifesa aportaba cuatro millones como adelanto para la distribución, más de cinco debían correr por cuenta de Juan de Orduña P.C. Sin embargo, el examen del expediente de censura nos lleva a otra conclusión. El presupuesto, hinchado como era práctica habitual en el sector, sólo fue reconocido por la Administración en 7.083.000 pesetas, de los cuales fueron cubiertos 2.479.050 pesetas por la ayuda que le correspondió a la película por ser clasificada en 1ª B. Por tanto, si aceptamos estos números como razonables, y tenemos en cuenta el adelanto de Cifesa y que Orduña tenía un sueldo aceptado por la Administración de 500.000 pesetas, en realidad sólo tuvo que gastar 103.950 pesetas para producir la película. En esas condiciones se entiende que pudiera mantener este ritmo de producción en solitario y que incluso poco después

---

<sup>1049</sup> Su explotación en Hispanoamérica se realizó bajo el título de *Zarzuela 1900*.

<sup>1050</sup> El coste medio de una película española en 1959 era de 7.173.334 pesetas, aunque el coste reconocido por la Administración, cuyas normas impedían reconocer sueldos mayores de 500.000 pesetas a ningún técnico o artista, era sólo de 4.898.293 (*Documentos Cinematográficos*, Barcelona, 5 de mayo de 1960, nº 1).

iniciara su labor como productor para otros directores con *¡Qué bella eres, Roma!* (Marino Girolami, 1959).

La publicidad presentó *Música de ayer* como la película hermana de *El último cuplé* porque efectivamente su intención era tan sencilla como repetir la fórmula de ofrecer una visión nostálgica de una época –comienzos del siglo XX– y una música –la zarzuela–, mediante un guión de los autores de aquella película –Mas Guindal y Arozamena– que entrelazara de nuevo los números musicales con la trama amorosa. En este caso la censura comprendió bien la naturaleza de la película cuando concedió el permiso de rodaje sin ningún entusiasmo:

«Por lo visto esto de rememorar tiempos pasados tiene gran aceptación entre el público, pues con este tema se viene produciendo una serie que ya va siendo bastante abundante. Ahora se trata del género chico y con un argumento insulso y aburrido. Se da ocasión para que se cante unos cuantos fragmentos de zarzuelas que fueron famosas en su tiempo. Por lo demás nada hay en todo esto que sea pernicioso en cuanto a la censura, por lo que proponemos su autorización»<sup>1051</sup>.

Como en *El último cuplé*, la trama amorosa consistía en una relación interclasista entre Carlos, conde de San Telmo y cantante aficionado, y Laura Gayán, la hija de los porteros de su palacio y aspirante a cantante, interpretada por Ana María Olaria, una reconocida soprano con la única experiencia cinematográfica de un minúsculo papel en *La guitarra de Gardel* (León Klimovsky, 1949). Es una relación romántica con mucho menos picante que las narradas en los anteriores títulos

---

<sup>1051</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04789.

musicales de Orduña y que parece corresponder, porque transcurre en un contexto social más elevado, a un ambiente moral más estricto que el de las cupletistas y tonadilleras de *El último cuplé* y *La Tirana*.

Tras escuchar en títulos de crédito el prelude de *La revoltosa* interpretada por la Agrupación Sinfónica de Barcelona, Orduña inicia la película como en *El último cuplé*, situándonos frente a un escenario teatral, en este caso ocupado por la orquesta, para declarar con nostalgia su intención de homenajear a la zarzuela: «Estos aplausos de hoy hacen inmortal a esta música de ayer, al género chico, grande por su entraña nacida del pueblo. Sea pues para el género chico el fervor del recuerdo que ahora le dedicamos». La particularidad es que esta vez no lo hace mediante la *voice over*, sino prestándole la voz al director de orquesta y músico de la película, el maestro Juan Dotras-Vila, cuando este se dirige a los espectadores.

La diégesis se inicia en el templo de la zarzuela a finales del siglo XIX, el teatro Apolo<sup>1052</sup>. Entre el público se encuentran Laura y su novio Esteban (José Moreno, doblado en las canciones por Tomás Álvarez), acompañados de Vicentito Ortiz (Manuel Zarzo) y su novia Manuela (Charito Maldonado), todos ellos admiradores del género. Después de la zarzuela acuden a una café donde actúa la Niña Pancha (Ninón Sevilla), estableciéndose la diferencia de ambientes entre la elegancia del teatro Apolo, mundo al que desea pertenecer Laura, y la plebeyez del café-cantante donde se producen indecentes exhibiciones femeninas para regocijo de los hombres, entre ellos su novio. Esta diferencia de gustos en la pareja tiene su reflejo

---

<sup>1052</sup> Dicho teatro había servido como hilo conductor de otro homenaje al género chico en la película *Teatro Apolo* (Rafael Gil, 1948), donde se explicaba la evolución desde la zarzuela grande hasta su desplazamiento por el cuplé en las preferencias del público.

en el hecho de que ella aprueba los exámenes del Conservatorio y él no. Además ella está platónicamente enamorada de Carlos (Armando Calvo<sup>1053</sup>, doblado en las canciones por Luis Sagi-Vela) desde que le oyó cantar desde su ventana, aunque sabe que está comprometido con su prima Luisa Quirós (Lucía Prado). En su desesperación por este amor imposible, un día que bebe más de la cuenta se entrega a su novio, lo que es metafóricamente presentado con un beso y unos fuegos artificiales (FIG. 118 y 119) que no estaban presentes en el guión y que recuerdan, salvando las distancias técnicas y de elaboración de la puesta en escena, a los utilizados en *Atrapa un ladrón* (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955), estrenada poco tiempo antes (FIG. 120 y 121).



FIG. 118



FIG. 119



FIG. 120



FIG. 121

---

<sup>1053</sup> Iniciado el rodaje sustituyó a Gustavo Rojo cuando este no acudió a la citación porque prefirió quedarse en Hollywood para realizar *Promesa rota* (*The Miracle*, Irving Rapper, 1959) (*Fotogramas*, Barcelona, 10 de octubre de 1958, n° 515).

La deshonra de Laura provoca que su maestra, doña Lola (María Fernanda Ladrón de Guevara), renuncie a prepararla para su futuro operístico en el Teatro Real y la anime a aceptar una oferta del teatro Apolo, donde también darían trabajo a un Esteban que no podría mantenerla de otro modo. Hay que destacar el discurso que hay implícito en esta solución y que consiste en presentar el ámbito de la zarzuela como un punto intermedio entre la aristocrática ópera a la que no puede acceder Laura desde que ha sido deshonrada, y los populares pero chabacanos escenarios de los café-cantante donde trabajan mujeres de moral más relajada que la de ella. No es casualidad en la lógica de ese discurso que la amante que Esteban tendrá después de casados sea precisamente la Niña Pancha que hemos visto en el café-cantante, personaje que también cumple el tópico de la extranjera como culpable del desvío moral del hombre.

Una vez comprometidos, la pareja debuta en el escenario con el dúo de Remedios y Pepe de *Pepe Gallardo* en claro paralelismo con la situación de la pareja en la vida real. Poco después Carlos conoce la existencia de Laura del mismo modo que ella le había conocido a él, porque la escucha cantando desde su palacio. Él se apresura a casa del portero para conocerla pero no sabemos si lo logra porque la escena está mal resuelta. No se comprende que ella se niegue a verle y pasemos bruscamente a la boda de Laura y Esteban sin que sepamos la reacción que él ha tenido cuando no ha querido recibirle. Sólo más adelante, cuando son presentados años después, podemos deducir con seguridad que no se conocieron aquel día. Por otro lado, al mismo tiempo que se produce la boda, Luisa abandona a Carlos por otro hombre, lo que no parece afectarle demasiado porque de este modo ha descubierto que no estaba enamorado en realidad de su prometida.



FIG. 122

Una vía de tren y los nombres de las ciudades por donde pasan sirve de elipsis, exactamente igual que en *El último cuplé* –y en la tradición de los musicales americanos como *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1953)– para relatar el triunfo de Laura en los escenarios. El famoso dúo de *La revoltosa* que interpreta el matrimonio simboliza la difícil relación entre ellos y responde al hecho de que Esteban ha metido en la compañía a la Niña Pancha, su amante, mientras que Laura se ha entregado al consuelo de la religión. Como si respondiera a sus plegarias se encuentra por casualidad con Carlos en una iglesia. Él le ofrece agua bendita con su mano, por lo que ambos se tocan por primera vez ante la presencia de Cristo en la cruz (FIG. 122), recurso escenográfico ya utilizado por Orduña en *El último cuplé* cuando se unían María Luján y Juan Contreras, pero que aquí parece servir para legitimar la relación. En la conversación que sigue Carlos por fin descubre la identidad de Laura y la admiración que ella sentía por él. A continuación cantan en un acto benéfico *El dúo de la Africana* con una pasión que no se le escapa a Esteban: «no debería haber venido a una función en la que no intervengo». Sin embargo, Laura es tan sacrificada que decide seguir fiel a su marido pese a su afición a la bebida, al juego y las mujeres,

incluso cuando Esteban la abandona después de robarle las joyas. Ella dice a la policía que se las dio voluntariamente pero, como también ha robado a la Niña Pancha y esta le ha denunciado, es detenido en la frontera. Esteban espera librarse gracias a las influyentes amistades de su mujer pero, cuando se entera de que ha resultado gravemente herida en el atentado anarquista contra los Reyes de España de 1906, decide huir. La policía le dispara y muere, no sin antes pedir perdón a Laura aunque nadie pueda escucharle.

Otra elipsis nos traslada a un pueblo de La Mancha en 1910, a donde se ha retirado Laura a vivir y dar clases de música, aunque exclusivamente de música religiosa. A ese retiro acuden a rescatarla doña Lola y Carlos, que la convencen para que vuelva a los escenarios, sin que se comprenda que hayan tardado tanto tiempo en hacerlo y que de modo tan sencillo ella acabe en los brazos de Carlos como era previsible desde el comienzo. A diferencia de María Luján en *El último cuplé*, su intachable comportamiento moral le permite disfrutar al personaje de un final feliz.

La censura consideró musicalmente buena y dramáticamente correcta la película pero decretó el corte de una «efusión amorosa» en el rollo octavo y la supresión de la palabra «perdóname» en la frase que Esteban decía al morir, sin que podamos comprender la razón de esto. Al menos en este caso el recurso de Orduña evitó el segundo corte gracias a estos argumentos:

«Que considera improcedente dicho corte - aunque se haya podido estimar reiterativa la demanda de perdón por parte de Esteban- por cuanto gradúa mejor el clima de arrepentimiento del protagonista ante su desleal y pecaminoso proceder contra su mujer. Que juzga que en nada mejora artística ni moralmente dicho corte la línea

general de la película, y que por el contrario perjudica técnicamente, ya que queda un movimiento de labios sin expresión de palabra. Y que sería nuestro deseo que reconsiderado por la Rama de Censura, o en su caso por la Comisión Superior, quedase revocado el acuerdo de esta supresión del rollo 12. En las demás circunstancias, corte del rollo 8º y calificación de autorizada únicamente para mayores de 16 años, estamos conformes»<sup>1054</sup>.

Las actuaciones en el teatro, los ensayos, las celebraciones o los exámenes del Conservatorio sirven de excusa para introducir gran cantidad de números musicales, hasta 24, más o menos relacionados con las situaciones de los personajes, constituyendo un repaso muy completo del género chico (aparte de alguna pieza de ópera); pero además hay dos intentos de introducir la música sin esas excusas argumentales, integrándose en la diégesis como era habitual en el musical americano. Así sucede tanto en el tango del automóvil de *El último chulo*, que cantan cuando Vicentito les da un paseo en su coche nuevo, como en el vals de *Agua, azucarillos y aguardientes* que este mismo personaje canta a su novia en una fiesta en Lavapiés. Sin embargo la acción resulta forzada en ambos casos, no sirven para hacer avanzar la narración y, por tanto, no parece que hubiera una lógica sistemática en ese proceder.

Ciegos a estas consideraciones, la mayor parte de los críticos volvieron a dar sus parabienes a una película de Orduña en la que sólo parecía importar la buena ejecución musical de las canciones, con Ana María Olaria a la cabeza de

---

<sup>1054</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03704.



los elogios<sup>1055</sup>, y sin que las debilidades del guión afectaran a su consideración. Así, por ejemplo, lo hacía un Carlos Fernández Cuenca que había sido guionista de una película similar como *Teatro Apolo*:

«Sigue *Música de ayer* el agradable sentido nostálgico, más acentuadamente madrileño, de *El último cuplé*; pero es obra mucho más cuidada, más refinada y con la indudable superioridad de su categoría melódica. Los guionistas confirman su probada habilidad para estas empresas musicales urdiendo una historia que combina los elementos típicos del género chico de la época con sus amores contrariados, sus sacrificios y sus generosidades, y conduciendo las situaciones de tal forma que se expresen y hasta a veces se resuelvan en los números certeramente seleccionados del repertorio»<sup>1056</sup>.

Sólo Luis Gómez Mesa pareció menos complacido en su análisis además de mostrar cierto cansancio por el género:

«Antonio Mas Guindal y José (sic) María de Arozamena se imitan, se copian. ¿Y no creen que es hora ya de que ideen tramas distintas, que éstas folletinescas? No es necesario que la protagonista

---

<sup>1055</sup> En el reparto de premios de cada año *Música de ayer* sólo lograría el de Ana María Olarí del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor cantante lírica en película española, lo que indica que el cine musical tenía la suficiente presencia en las pantallas como para existir un premio tan específico. Orduña, por su parte, obtuvo la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes por su labor en 1959 (*La Vanguardia*, Barcelona, 3 de febrero de 1960), aunque no se le entregó hasta el 19 de enero de 1962 (*Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 22 de enero de 1962).

<sup>1056</sup> *Ya*, Madrid, 29 de marzo de 1929.

sufra “mal de amores”, ni matar al marido, que ella no quiere, para que alcance la felicidad. El truco de buscar y enlazar mediante letras de lo que se canta las incidencias argumentales –utilizado ya en *El último cuplé*–, precisa condimento. Y Mas Guindal y Arozamena lo han empleado sin ninguna medida»<sup>1057</sup>.

Pero en general se volvía a alabar el acabado técnico de la película:

«Supeditado a hacer resaltar los méritos de esta joven cantante, a la vez que a aprovechar al máximo los tesoros de la vieja música española, Juan de Orduña tal vez no ha prestado toda la debida atención a la dinámica narrativa, que en esta ocasión nos parece menos eficiente que en otras cintas suyas. Pero, de todos modos, la película, rodada en un Eastmancolor brillante y llamativo, y ambientada con un acusado sentido de la época, resulta graciosa y divertida, no obstante el evidente candor del argumento, un poco al estilo de las novelas rosa»<sup>1058</sup>.

Fiados en el precedente de *El último cuplé* y en el mayor prestigio de la zarzuela algunos críticos vaticinaron el éxito de la película, pero el hecho es que fue menos atractiva para el público y consecuentemente sólo permaneció 26 días en el cine Rialto donde se estrenó el 29 de marzo de 1959, pese a que se llegó a organizar tras la proyección del día 17 de abril un fin de fiesta presentado por Bobby Degláne, que incluía entre otras las

---

<sup>1057</sup> *Arriba*, Madrid, 29 de marzo de 1959.

<sup>1058</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de abril de 1959.

actuaciones de Ana María Olarías, Tony Leblanc y Mary Santpere.

En realidad era difícil que una propuesta tan poco original pudiera repetir el sorpresivo triunfo de *El último cuplé*, película que quizá influyó en exceso a Orduña a la hora de elegir su proyecto. En aquellas fechas declaraba que en su carrera había servido más a la industria que al arte y que todavía no había hecho su película<sup>1059</sup>. No era nueva esta afirmación que volvería repetir como un mantra hasta el final de su vida, y que ahora, cuando él era su propio productor y debido al éxito de *El último cuplé* podía producir películas tan lujosas como *La Tirana* y *Música de ayer*, podían parecer ilógicas. Ahora bien, si tenemos en cuenta que Orduña no se había beneficiado excesivamente de la marcha triunfal de *El último cuplé* y que para levantar sus proyectos seguía pendiente de los adelantos de Cifesa, se entiende que por industria se refería a los distribuidores deseosos de repetir el éxito de *El último cuplé* y que le demandaban productos similares. Orduña, por tanto, pudo sentirse en cierto modo obligado a ofrecer algo similar y quizás por eso la película resultara un tanto rutinaria aunque sepamos que la zarzuela siempre le había interesado.

---

<sup>1059</sup> «Entreviu (ajena) con Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 25 de junio de 1959.

## 7.8. Regreso al melodrama religioso

Los proyectos inmediatos de Orduña tras el rodaje de *Música de ayer* respondían al mismo patrón del cine musical de época, como *La novia de Reverte*<sup>1060</sup> o *Una chica de revista*<sup>1061</sup>, ambas con Paquita Rico, o significaban una vuelta al pasado con las nuevas versiones en color de *La Lola se va a los puertos*, que debía repetir Juanita Reina<sup>1062</sup>, o de *Nobleza baturra* que debían interpretar Ana María Olaria primero<sup>1063</sup>, y Luis Mariano y Carmen Sevilla después<sup>1064</sup>, pero ninguno se concretó en este momento. También se dijo que había firmado el contrato para dirigir *¿Dónde vas triste de ti?*, la continuación de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), con Carlos Larrañaga en el papel de Alfonso XII y María Schell en el papel de la reina María Cristina<sup>1065</sup>, lo que hubiera supuesto su regreso al melodrama amoroso de ambientación histórica, pero finalmente su nueva película le llevaría a otro terreno también conocido por él pero que hacía tiempo que no transitaba: el melodrama religioso.

La religión había vuelto a hacer acto de presencia en *Música de ayer*, aunque en segundo plano y sin la redención como excusa argumental. Ahora volvería plenamente a esa senda con una adaptación de Ricardo León, *El amor de los*

---

<sup>1060</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 3 de octubre de 1958. Seguramente sea el mismo proyecto que mencionamos que iba a realizar antes del *El último cuplé* con el título de *La copla de Reverte*.

<sup>1061</sup> *Primer Plano*, Madrid, 1 de febrero de 1959, n° 955, y 12 de abril de 1959, n° 965; *Fotogramas*, Barcelona, 6 de marzo de 1959, n° 536.

<sup>1062</sup> *Primer Plano*, Madrid, 21 de febrero de 1960, n° 1.010; y *Fotogramas*, Barcelona, 26 de febrero de 1960, n° 587.

<sup>1063</sup> *Radiocinema*, Madrid, 13 de junio de 1959, n° 455.

<sup>1064</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 18 de noviembre de 1960, n° 625.

<sup>1065</sup> *Primer Plano*, Madrid, 3 de mayo de 1959, n° 968. Sin embargo, el permiso de rodaje se solicitó poco después, el 21 de mayo con Luis Marquina y Javier Setó como directores (Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04804).

*amores*, que formaría junto a su ansiado proyecto sobre Santa Teresa un díptico católico que cerraría esta veta de su filmografía y le significaría los últimos reconocimientos oficiales antes de caer en una evidente decadencia artística apenas mitigada por algún éxito comercial.

### 7.8.1. *El amor de los amores* (1961)

Ricardo León era un autor medio olvidado que había gozado de una fama considerable a comienzos de siglo, cuando su lenguaje barroco y su lirismo antimodernista habían sido bien valorados por la crítica más conservadora, y cuando sus folletinescos argumentos habían logrado la adhesión del público católico debido a su ortodoxia religiosa. El propio escritor definía así su estilo:

«De ser algo, soy poeta, y de aquí nacen los más graves defectos de mi prosa y de mis obras novelescas. Tengo el oído acostumbrado al ritmo poético, que a veces me cuesta no poco trabajo sacudir ese compás, que adultera la prosa, robándole su ritmo propio, su llaneza y sinceridad. Los excesos de la fantasía me conducen a un vicioso lirismo que desfiguran la realidad con arrebatos intempestivos de palabra y concepto. Así, yo no me juzgo novelista; soy un poeta que hace novelas»<sup>1066</sup>.

Junto a esa sensibilidad poética que podía agradar a Juan de Orduña, *El amor de los amores* tenía también para el director el atractivo de su ultracatolicismo. Según Ara Torralba,

---

<sup>1066</sup> CARRETERO, José María, (El Caballero Audaz), *Galería*, Vol. I, Madrid, Caballero Audaz, 1943, pág. 80.

Ricardo León había escrito la obra durante la campaña católica entablada en 1910 contra las medidas liberales del gobierno Canalejas, y su prosa recogía el tono apocalíptico y delirante de la Asociación Católica Nacional de Jóvenes Propagandistas nacida poco tiempo antes. El contexto ideológico en el que se movían sus convencidos lectores favorecía el casticismo místico y nacional de una novela nacida también para combatir en el terreno artístico, mediante un estilo clásico y arcaico que León consideraba genuino de la nación española, el incorrecto uso iconográfico y simbólico del cristianismo en numerosas obras modernista de la época<sup>1067</sup>. Orduña podía comulgar con esas ideas y había demostrado su interés por Ricardo León, como explicamos en su momento, al menos desde que en 1940 quisiera hacer su cortometraje *Castilla* inspirado por la descripción que el escritor había hecho del paisaje castellano en el inicio de *El amor de los amores*. En 1949 también se había interesado en adaptar *Alcalá de los Zegríes*<sup>1068</sup>, y en 1953 había hecho gestiones para comprar los derechos de adaptación de esa novela y de *Casta de hidalgos* y *El amor de los amores*<sup>1069</sup>, pero parece ser que no logró llegar a un acuerdo con los herederos del escritor<sup>1070</sup>. Sólo en 1960 pudo adquirir los derechos de la más famosa obra del autor, *El amor de los amores*, e iniciar los trámites para obtener el correspondiente permiso de rodaje, concedido el 29 de septiembre de 1960.

De nuevo la producción corría enteramente por cuenta de Juan de Orduña, P.C., pero la Administración sospechó que era una coproducción encubierta con México. El 15 de octubre

---

<sup>1067</sup> ARA TORRALBA, Juan Carlos, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996, pág. 311-318.

<sup>1068</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 9 de diciembre de 1949, n° 75.

<sup>1069</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 11 de septiembre de 1953, n° 250; y 25 de septiembre de 1953, n° 252.

<sup>1070</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 9 de abril de 1954, n° 280.

de 1960 Orduña había acordado la distribución para el continente americano, Antillas, Hawái, Filipinas e Islandia con Gonzalo Elvira y Gregorio Walerstein, distribuidores mexicanos, a cambio de 20.000 dólares, los contratos de los actores mexicanos Arturo de Córdova y Fernando Soler, y el 30% de los beneficios de esa explotación. Sin embargo, iniciado ya el rodaje el 7 de noviembre, la Dirección General de Cinematografía y Teatro entendió que el contrato desvirtuaba su concepción de película española porque la operación representaba una aportación directa de los empresarios mexicanos y, por tanto, entrañaba una modificación sustancial en la operación financiera que la convertía en una coproducción hispano-mexicana. La consecuencia más grave del asunto fue que el 25 de noviembre quedó anulado el permiso de rodaje, lo que suponía, según Orduña, la ruina económica de su empresa por llevar invertidos ya el 70% del coste de la película. El recurso donde explicaba este perjuicio, presentado el 12 de diciembre de 1960, sustentaba su defensa en que no había modificado ningún aspecto del proyecto y en que el contrato, que no había ocultado en ningún momento, sólo era de distribución con un anticipo de garantía. El hecho de concretarse antes de terminar el rodaje no debía interpretarse como una aportación directa sino como una garantía de que la película iba tener una importante difusión en el extranjero tal y como se deseaba para bien del cine español. Además el acuerdo dejaba claro que Orduña asumía la total responsabilidad del coste de la película y que si esta no pudiera concluirse devolvería las cantidades anticipadas, lo que eximía del riesgo de la producción a los mexicanos. Eran unos argumentos lógicos y convincentes que lograron levantar la suspensión del permiso de rodaje el 15 de diciembre, aunque la Administración insistió en considerar la intervención de los dos actores mexicanos como una aportación de los empresarios extranjeros, por lo que se advirtió a Orduña que se tendría en cuenta a la

hora de calcular la protección económica una vez acabada la película.

Resuelto de este modo el asunto de cara a la Administración, y terminado el rodaje en los estudios Orphea en febrero de 1961, Juan de Orduña pudo presentarse como único productor de la película, para lo cual contaba con un crédito sindical de 1.500.000 pesetas, de 1.200.000 pesetas aproximadamente del adelanto de distribución de Elvira y Walerstein, y de una cantidad que desconocemos por el mismo concepto firmado con Cesáreo González-Suevia Films el 24 de octubre de 1960 para la explotación en España. Estos adelantos no cubrían el coste total reconocido de 6.510.000 pesetas, ni tampoco lo haría con la ayuda de 2.436.000 pesetas obtenida una vez terminada la película<sup>1071</sup>. Ahora bien, si hasta ahora hemos seguido las pistas dejadas en los expedientes de censura para intentar poner orden en los recovecos financieros de cada película, un documento privado firmado por Juan de Orduña y su socio Fortunato Bernal nos revela que la realidad podía ser muy distinta a la que reflejan los datos de la Administración. Según ese documento, fechado el 31 de octubre de 1960, el productor era en realidad Fortunato Bernal mientras que Juan de Orduña sólo se hacía cargo de dirigir la película y de poner la película bajo el nombre de su productora. El texto no deja ninguna duda en ese sentido, pero nada explica sobre los motivos de este proceder:

«PRIMERO.- Estoy conforme y acepto plenamente, que la Producción *El amor de los amores*, se realice (sic) bajo la firma de mi Productora, Juan de Orduña, Productor Cinematográfico, a todos los

---

<sup>1071</sup> El coste medio de las películas españolas reconocido por la Administración en 1960 era de 4.697.134 pesetas (*Documentos Cinematográficos*, Madrid, marzo de 1961, nº 10).



efectos y sin responsabilidad económica de ninguna clase para mi firma.

»SEGUNDO.- Todos los pagos que deban hacerse, para la realización de la mencionada película, serán de tu exclusiva cuenta, por ser tú, el Productor y propietario de la película»<sup>1072</sup>.

Quizás Fortunato Bernal se ofreció a aportar la parte del presupuesto que los adelantos de distribución no llegaban a cubrir y Orduña lo aceptara para dedicarse a dirigir la película sin preocupaciones financieras. Lo único claro es que el papel de Fortunato Bernal en las producciones de Juan de Orduña era cada vez más relevante y que esto se vio reflejado en los títulos de crédito con su acreditación como productor ejecutivo, cumpliéndose en parte el deseo expresado por Bernal en 1952 y que se haría del todo realidad más adelante con sus producciones para otros directores bajo la marca Juan de Orduña, P.C.:

«Quiero hacer de productor, pero tal como se entiende esa palabra en el mundo. Es decir, el productor no es sólo el hombre que da el dinero; a ese hombre se le puede llamar capitalista. El productor es la persona encargada de escoger la historia, de buscar los guionistas, de seleccionar el reparto, de establecer el intercambio con otros países... Es el hombre que tiene que decir al director: "Aquí tiene este guión, estos intérpretes, estas posibilidades... ¿Cuándo empieza a rodar?»<sup>1073</sup>.

---

<sup>1072</sup> Documento facilitado por Fortunato Bernal Moreno. Véase el apéndice documental nº 2.

Adentrándonos ya en el terreno artístico, hay que destacar una vez más las dificultades censoras a las que debió enfrentarse Orduña a pesar de ofrecer un argumento a priori muy acorde con la moral católica que regía en la Administración. El detallado informe moral que hizo el sacerdote Andrés Avelino Esteban y Romero constituye un ejemplo claro del grado de paranoia que podía alcanzar la función censora, donde, aparte de las habituales prevenciones sobre la voluptuosidad de la mujer o la correcta imagen que se diera del ministerio sacerdotal, la presencia de un milagro podía llegar a resultar preocupante según la siguiente argumentación:

«Evitar que la recuperación de la vista, que se debe al parecer en la trama, lo mismo que su pérdida anterior, a choques emocionales fuertes, se presente como un milagro en el sentido estricto del vocablo. Para ello señalo alguna adaptación en el diálogo del cura y el doctor... Aunque Dios pueda intervenir en circunstancias como las supuestas en la trama, y la recuperación de la vista se pueda deber a una gracia especial concedida a las plegarias y bondad de D. Fernando, las implicaciones y desgracias que llueven sobre él a renglón seguido, hacen que la masa de espectadores no calen en el profundo sentido providencial que estas permisiones divinas llevan detrás, resultando contraproducente presentar como milagro toda esta dura realidad»<sup>1074</sup>.

---

<sup>1073</sup> TOCILDO, Alfredo, «Fortunato Bernal, de regreso», en *Triunfo*, Madrid, 22 de octubre de 1952, nº 349.

<sup>1074</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04821.

Por tanto, según el censor eclesiástico, el guión de Manuel Tamayo debía sembrar la duda sobre la razón de la curación y evitar las afirmaciones rotundas del cura, «sobre todo en lo que aparece como despectivo para la ciencia en estos casos nerviosos y emocionales». Es decir, el censor eclesiástico salió en defensa del discurso científico, pero sólo para evitar que las consecuencias trágicas de la curación recayeran en el deber de la religión. Veremos en el análisis de la película cómo se resolvió este asunto.

El otro tema central de la película que podría haber causado inquietud era de nuevo el adulterio, causa de roces censores en largometrajes anteriores a causa de la débil línea que separaba el atractivo cinematográfico de la plasmación del pecado respecto a la intención reprobatoria que pudiera tener su expresión. Sin embargo, en este caso Tamayo acertó y el censor fue más comprensivo:

«Sin embargo, estimamos que esta presentación del mal, tal como aparece en la letra del guión, está en la línea señalada por Pío XII cuando habla del tema del pecado y del mal en su representación cinematográfica, a saber, recta intención y forma debida»<sup>1075</sup>.

Adulterio y redención son los temas sobre los que gira la película –como había sido en *Pequeñeces* o *Cañas y barro*–, y que Orduña presenta otra vez dentro de los moldes del melodrama católico y ejemplarizante. La novedad se encuentra en haber aprovechado el matiz político de la novela –el origen anarquista del pecador protagonista–, para profundizar en el origen de la conducta desviada del protagonista como resultado de una

---

<sup>1075</sup> *Ibidem*.

inmoral opción política. Así, la película se inicia con un prólogo antes de los títulos de crédito donde se da una visión reaccionaria y simplista del anarquismo. Según ella, todo se reduce a un grupo de exaltados capitaneados por el pedagogo Ferrer y Guardia y a que influidos por doctrinas extranjeras sólo desean destruirlo todo, sin que nada se diga del contexto social o de las causas de la revuelta. Se trata de la tristemente famosa Semana Trágica de Barcelona de 1909, que Orduña presenta en un montaje combinado de imágenes de archivo procedentes de la Guerra Civil (FIG. 123) –al fin y al cabo era la misma furia roja según la lógica conservadora– y escenificaciones de las manifestaciones y de la quema de conventos, imágenes todas ellas cubiertas por unas llamas sobrepuestas. Es decir, todo aparece como fruto de una furia anarquista de aires infernales. En los disturbios participa Felipe (Jorge Mistral), que en una iglesia dispara y quema un gran Cristo crucificado, pero al verse acorralado por la policía piensa que le han engañado y decide huir. El prólogo sintetiza el objetivo de la película cuando se completa la metáfora de las llamas infernales (FIG. 124), de las que Felipe huye, con unos planos del cielo que preludian el destino final del personaje junto a Dios (FIG. 125), y concluye con la imagen de sus cansados pies durante los títulos de crédito como símbolo del duro camino que debe recorrer para llegar hasta Él (FIG. 126).



FIG. 123



FIG. 124



FIG. 125



FIG. 126

Tras los títulos de crédito Felipe llega a Fuenmayor, un pueblo idílico donde todas sus gentes se detienen a rezar cuando las campanas anuncian el Ángelus. Allí busca la protección del señor de aquellas tierras, Fernando de Villalaz (Arturo de Córdova), amigo de su padre Pelayo (Fernando Soler), un noble arruinado por culpa de su hijo y que vive como agricultor junto a su hija Isabel (Paloma Valdés) en las tierras que le cedió generosamente Fernando. Pelayo no cree que su hijo esté arrepentido de verdad pero se deja convencer y lo lleva ante Fernando, ciego desde poco después de su boda con Juana (Emma Penella). Feliz pese a su ceguera porque le ha servido para ver la vida desde un punto de vista espiritual, Fernando recibe a Felipe como si fuera un señor feudal que administra justicia y, parapetado tras un suntuoso escritorio en el que resalta un crucifijo (FIG. 127) escucha su “confesión”: su fracaso como artista, la pasión amorosa que le llevó a la desesperación, su búsqueda de la verdad en las iglesias y en las logias, su caída en el extremismo a causas de las lecturas y las amistades y, finalmente, su desencanto al poner en práctica esas ideas. Como dice gráficamente Felipe: «sentí que mi rostro se salpicaba de sangre». La frase coincide con la entrada en la sala de Juana, a la que ve a través de un espejo (FIG. 128), de modo que se intuye que pronto ella se sumará a la lista de sus pecados. Orduña, que sigue el punto de vista de Felipe, insiste en el dilema de su personaje mediante planos redundantes donde su mirada oscila

entre el crucifijo (FIG. 129) y la mujer de Fernando, presente también en un cuadro sobre la pared (FIG. 130). La interpretación de Jorge Mistral nos muestra bien a las claras, sin disimulo debido a la ceguera de Fernando, que su arrepentimiento no es sincero, pero Fernando le pone a trabajar como ayudante suyo concediéndole toda su confianza ante el disgusto de una Juana que presiente el peligro.



FIG. 127



FIG. 128



FIG. 129



FIG. 130

Después de la fiesta de la vendimia Felipe salva a Juana de una agresión, lo que afianza en Fernando su confianza en él. Lo nombra administrador e incluso piensa que puede ser su sucesor porque él no tiene hijos. Al mismo tiempo, Juana, que antes de la agresión le trataba con desprecio, y que está cansada de la aburrida vida campestre, acaba en brazos de Felipe. Tiempo después, el mismo día que Elena se casa con Tasaín

(Antonio Durán), pareja que por su inocencia y virtud ejemplifica lo opuesto a la relación pecaminosa de Felipe y Juana, se descubre lo que Fernando más deseaba, que su mujer está embarazada.

El día que nace el niño Fernando recobra la vista y promete dar su vida en servicio del Señor. Tal y como es montada la escena por Orduña caben dudas sobre la intervención divina en la curación, quizás debido a la mencionada preocupación del censor eclesiástico. Fernando recupera la vista cuando se lo pide a Dios y lo primero que ve es el gran crucifijo de su capilla. En el siguiente juego de planos subjetivos aparece una virgen con el niño Jesús, un altar, Cristo otra vez, el texto a sus pies que dice «mi amor, es el amor de los amores», y, para acabar, un primer plano de Jesucristo antes de que Fernando le dé gracias a Dios. Son una acumulación de símbolos eclesiásticos que parecen incidir en el carácter milagroso de la curación, pero el subjetivismo de la escena también parece abogar por la interpretación de que la curación es una casualidad y su origen divino sólo fruto de la imaginación de Fernando. El personaje, interpretado por Arturo de Córdova como si fuera un alucinado, rebate las explicaciones científicas del doctor con una frase que quiere conciliar razón y fe: «reconozca que por encima de todo está la mano de Dios que otorga la merced sin darle un nombre». De este modo reconoce implícitamente que es posible una explicación científica a lo sucedido, pero también que detrás de esa explicación siempre estará un responsable último que sólo puede ser Dios.

Su curación no impide que siga ciego ante la infidelidad de su mujer. Nota que el rendimiento en el trabajo de Felipe es menor pero no imagina la causa. En el mismo despacho donde se “confesó” ante Fernando cuando estaba desesperado, Felipe le miente, y Orduña lo escenifica en un plano de los dos personajes en el que Juana aparece al fondo entre ellos porque es el motivo que les va a separar (FIG. 131).



FIG. 131

Pelayo descubre el adulterio y decide ocultarlo para no dañar a su amigo, además de obligar a Felipe a irse del pueblo. Cuando Juana vuelve a casa se produce la primera discusión grave con su marido y a continuación recibe una carta de Felipe donde le pide que lo deje todo y se vaya con él a Portugal, o se suicidará. Acude a la cita con Felipe a la salida del pueblo pero en vez de ir con él le da dinero para que viva mientras no puedan reunirse, ya que no puede abandonar a su hijo enfermo. Al volver a casa, Fernando, que ya ha descubierto su infidelidad, no la deja entrar por haber dejado solo a su hijo. Por primera vez no se muestra como un santo y desea todo el sufrimiento posible a Juana y a Felipe. Se identifica con el dolor del bebé que ahora sabe que no es suyo, pero que no puede dejar de querer, porque ninguno de los dos merece lo que les sucede. Cuando el niño fallece se culpa a sí mismo y de que haya muerto sin los besos de su madre. Los tremendos acontecimientos sumen a Fernando en la desesperación pero, una vez más, busca consuelo en la religión y decide desprenderse de todos sus bienes porque cree que así se lo aconseja Dios. En un último giro hacia la santidad, Fernando decide sacrificarse para salvar las almas de Felipe y Juana: se hace peregrino para imitar a San Ignacio de Loyola en tanto no



pueda hacerse sacerdote. Aunque no fuera la intención de Orduña, la inverosimilitud del argumento de Ricardo León y la interpretación gesticulante de Arturo de Córdova sumen a la película a estas alturas en una sensación de irreal barroquismo más propio de una película de terror gótico. Sin embargo, la película vuelve a un cauce más contenido cuando una elipsis traslada la acción al monasterio de Monserrat en 1917, donde ahora vive Fernando, suprimiéndose los capítulos de la novela relativos a su vía crucis hasta llegar allí. Una nueva revolución se produce en Barcelona y Orduña la escenifica con un montaje similar al prólogo de la película, pero con la diferencia de que Felipe se interpone entre las balas y el Cristo del altar de una iglesia. No hemos visto su evolución en estos años pero su gesto basta para comprender que su alma no estaba perdida del todo. Herido de muerte llega al monasterio donde vive Fernando y este le concede el perdón y la absolución de sus pecados antes de morir. Fernando está sin duda a un paso de la santidad y el plano se va hacia una ventana y hacia el cielo mientras la voz de Orduña concluye: «rompe todos los lazos que te aprietan con ansias y dolores, ven aprisa a mis brazos, a mi lecho de flores, mi amor es el amor de los amores».

El material de partida era tan anticuado, de un catolicismo tan integrista, y la adaptación de Manuel Tamayo tan pegada a la literalidad de la novela, que la segura realización de Orduña y el buen acabado técnico de la película no pudieron superar el lastre. La Administración clasificó la película en 1ª B por los pelos (cuatro votos frente a otros cuatro que la clasificaban en 2ª A) con comentarios de los vocales que coincidirían en lo básico con la crítica, como los de Alberto Reig: «Sigue la línea totalmente folletinesca del tema en que se inspira. Resulta bastante convencional, enfático y altisonante

(...) La realización es buena pero el conjunto es trasnochado. Un cine pasado de moda era verdaderamente, poco interés»<sup>1076</sup>.

Orduña recurrió la decisión el 28 de julio de 1961 porque consideraba que merecía una clasificación mejor y sobre todo porque la protección del 35% que le correspondía no llegaba para cubrir el coste de la película. Tan acuciante debía de ser la situación que en octubre de ese año volvió a presentar la película tras haber realizado numerosos cambios en el montaje. La reunión de 18 personas en la Junta de Clasificación y Censura el 16 de enero de 1962 ratificó la clasificación de 1ª B por diez votos contra ocho, pero al menos consiguió que se elevara el coste reconocido en 450.000 pesetas correspondientes al sueldo de Arturo de Córdova y Fernando Soler que en principio no se habían tenido en cuenta por entenderse que formaban parte de la aportación de los distribuidores mexicanos.

La antigüedad del argumento había perjudicado la apreciación de su ágil labor directiva, menos teatral que de costumbre pese a ciertos resabios en la dirección de actores, y lo mismo sucedió entre una crítica dividida tras la buena acogida de *Teresa de Jesús*, rodada después pero estrenada en Madrid una semana antes que *El amor de los amores*. Entre los críticos más a favor de la película estuvo Rafael Capillo en *El Alcázar*:

«Crea (Orduña) secuencias de violento desarrollo psicológico en las que sus personajes, con sus choques y encuentros, forman un torbellino de lucha desesperada, entre sí y consigo mismo, como guiados por sus propios instintos que se desbordan con patente frenesí y que este realizador impregna con su minuciosidad detallista y precisa,

---

<sup>1076</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03835.

trasmitiéndonos todo el contenido de odio y amor en arrollador despliegue de autenticidad, rodeándolo, como en él es también característico, del clima ambiental idóneo y localista»<sup>1077</sup>.

Aunque la crítica volvía a ser benévola con Juan de Orduña no se dejaba de apreciar que el argumento era demasiado anticuado para los tiempos que corrían. Así, por ejemplo, lo expresaba el crítico del diario *Ya*:

«El tema es eterno, pero le falta la música literaria de hoy para que cale debidamente y entremos en la profundidad del drama humano con todo el bagaje emocional.

»Juan de Orduña intenta huir de las tintas blandengues y hábilmente no apura las escenas para que lo sensiblero no se adueñe del relato. Pero el guión le arrastra a veces, sobre todo en algunos momentos del diálogo, y surge inevitablemente el anacronismo.

»La película está bien cuidada y tiene una factura directorial (sic) muy de nuestros días. La pericia de Orduña se pone bien de manifiesto y consigue que la narración se sitúe muy en los tiempos de hoy, pese a que el contenido señala la hora de ayer»<sup>1078</sup>.

En el mismo sentido el crítico de *La Vanguardia* señalaba al precedente literario como motivo del anacronismo de la película:

---

<sup>1077</sup> *El Alcázar*, Madrid, 25 de mayo de 1962.

<sup>1078</sup> *Ya*, Madrid, 26 de mayo de 1962.

«*El amor de los amores*, la novela de Ricardo León que ha servido de trama argumental a esta nueva realización de Juan de Orduña, es una pieza literaria sobrecargada de retórica y melodramatismo que ya incluso en su tiempo, rebasaba un poco los gustos del público. Se admiraba entonces las amplias resonancias del léxico castellano que empleara Ricardo León al escribirla, pero suscitaba reservas su tendencia arcaizante, su concepción demasiado estática de los sentimientos religiosos y lo convencional de su temática, que es puro artificio. Ocurre así, que al ser trasplantado el relato de *El amor de los amores* a la pantalla, este divorcio con los gustos del tiempo –después de tantos años– se hace más patente»<sup>1079</sup>.

Si la crítica de los diarios y las revistas cinematográficas más tradicionales (*Primer Plano*, *Radiocinema*, *Fotogramas*) podía apreciar los mencionados defectos pero en general aprobar la película, si exceptuamos a María Isabel Hernando en *Arriba*, la nueva crítica no se mostraría tan indulgente. La crítica de Jesús García de Dueñas es un claro ejemplo de lo que le esperaríamos en el futuro a un Juan de Orduña que cada vez estaba más alejado de la modernidad:

«Es inconcebible que hoy en día alguien piense que es cinematografiable una novela tan vetusta y ñoña como *El amor de los amores*, del no menos vetusto y ñoño don Ricardo León (de la Real Academia Española). El lenguaje cinematográfico del film en cuestión es similar al de las primeras

---

<sup>1079</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de marzo de 1962.

películas sonoras. Ni la presentación de las revueltas anarquistas de 1909 en Cataluña, ni la “bucólica tranquilidad campesina”, tienen nada que ver con la realidad. El problema de la pasión incontenible, propia de un bachiller, tal como se nos presenta en el film... Los actores deambulan por unos decorados incalificables y recitan sus engolados parlamentos guiñando mucho los ojos para dar más énfasis a sus sentimientos. Todo en este film es desastroso. El hacerlo notar en las páginas de nuestra revista no es por prurito malsano, sino para advertir del peligro que corremos si es que Orduña trata de continuar –como también hizo con *Pequeñeces*– por el camino de las adaptaciones de nuestros novelistas de principio de siglo. Y sería realmente temible una invasión de adaptaciones del P. Coloma, de Pereda, de Palacio Valdés o de Ricardo León...»<sup>1080</sup>.

Para su tranquilidad Orduña no volvió a adaptar a ninguno de esos autores o similares porque en su etapa final intentó coger el tren de la modernidad a partir de *Bochorno*, como veremos. *El amor de los amores* sólo se había mantenido siete días en los cines Pompeya, Palace, Gayarre y Voz donde se estrenó el 23 de mayo de 1962, lo que sólo puede considerarse como un fracaso<sup>1081</sup>. Antes de este estreno, sin embargo, Orduña

---

<sup>1080</sup> *Nuestro Cine*, Madrid, mayo de 1962, nº 11.

<sup>1081</sup> Según las cuentas de la revista *Film Ideal*, que incluía los reestrenos y la sesión continua, alcanzó 28 días de exhibición en total («Cine español y taquilla», en *Film Ideal*, Madrid, 1 de marzo de 1963, nº 115). En su estreno en México el 9 de marzo de 1962 tampoco sobrepasó la semana de permanencia (CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Jostexo, (coordinadores), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2005, pág. 249).

había tenido la oportunidad de regresar al pasado con el rodaje de un proyecto largamente pospuesto que significó su última oportunidad de reeditar los éxitos de antaño gracias al reencuentro con Aurora Bautista y con los estudios de Madrid después de una década trabajando en Barcelona.

### 7.8.2. *Teresa de Jesús* (1962)

Tenemos que remontarnos a julio de 1948, después del rodaje de *Locura de amor*, para constatar las primeras noticias del interés de Orduña en llevar a la pantalla la vida de Santa Teresa<sup>1082</sup>. Con el fin de que dirigiera la película, Cifesa presentó a la censura el 21 de diciembre de ese año una sinopsis titulada *Santa Teresa de Jesús* escrita por el sacerdote Aniceto de Castro Albarrán, conocido por su adhesión al régimen con libros tan significativos como *Guerra Santa, el sentido católico del Movimiento Nacional* (1938) o *El derecho al Alzamiento* (1940). Eso no impediría que se denegara el permiso por no ser un guión acabado, y que se constatará desde ese momento las dificultades que el proyecto iba a encontrar en el futuro debido al papel desairado que tuvieron las autoridades eclesiásticas ante las ideas de Teresa de Jesús:

«La Santa Teresa creada a base de esta sinopsis creo que no interesaría más que a un público monjil y a su antípoda, un público de barreduras sociales, que se quedarían con las numerosas, impertinentes, escandalosas y censurables escenas de los frailes y de las monjas víctimas de las más viles pasiones, en cuya descripción el autor de esta sinopsis pone

---

<sup>1082</sup> *Primer Plano*, Madrid, 4 de julio de 1948, nº 403.

especial deleite. Lo malo del caso, es que la descripción de dichas escenas, lejos de servir para el tema central, no encuentran resolución ni justificante en su desenlace y, siendo así que las Instituciones a las que se refieren tales turbulentos hechos existen en la actualidad, se corre el peligro de que la película Santa Teresa... se convierta en la *Electra* de nuestros días por la que se descubran todas las ignominias posibles en los conventos. La impotencia de Santa Teresa ante tales desordenes es lamentable y pobre»<sup>1083</sup>.

*Teresa de Jesús* se pospuso momentáneamente mientras se elaboraba el guión y Orduña rodaba otras películas. Aurora Bautista había sido desde el primer momento la actriz elegida para interpretar a la santa, por lo que estuvo durante años preparándose el papel leyendo bibliografía sobre el personaje, las propias obras de la santa y visitando los lugares teresianos más representativos<sup>1084</sup>. Su implicación le llevó a recomendar a Cifesa que encargara el guión al historiador de la literatura española Guillermo Díaz-Plaja, experto en la obra teresiana, que, pese a haber publicado *Una cultura del cinema* en 1930, haber sido pionero de la enseñanza cinematográfica dentro de la universidad<sup>1085</sup> e impartir la asignatura de Filmoliteratura en

---

<sup>1083</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04709.

<sup>1084</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando, «La actriz ante el personaje. ¿Va a interpretar Aurora Bautista a Teresa de Jesús?», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de febrero de 1951, nº 540.

<sup>1085</sup> Entre el 27 de febrero y el 9 de abril de 1932 dirigió un curso de estética cinematográfica en la Universidad de Barcelona (CAPARRÓS LERA, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad de Barcelona / Ediciones 7 ½, 1981, pág. 32). Sobre Díaz-Plaja véase también MINGUET BATLLORI, Joan M., *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, Valencia, Eliseu Climent, 2000, pág. 58-71.

el Instituto del Teatro de Barcelona que él mismo dirigía, nunca había escrito un guión<sup>1086</sup>. Su inexperiencia quizá fuera la razón de que al mismo tiempo Cifesa encargara otro guión sobre Teresa de Jesús a Carlos Blanco, empezado como muy tarde en septiembre de 1950<sup>1087</sup>, y que a mediados de mayo de 1951 eligiera Vicente Casanova este último para disgusto de un Díaz-Plaja que no volvería a intentarlo en su vida:

«El entusiasmo con que acometí y llevé a termino este trabajo, escrito en Ávila dentro del ambiente teresiano, quedó entorpecido por una faena de esa picaresca menor que rodea, como te decía, el mundo del cine, y me confirmó en lo acertado de mi desistimiento. Mi guión sobre Santa Teresa de Jesús, escrito está, y me agradará publicarlo algún día»<sup>1088</sup>.

El guión de Díaz Plaja –que no creemos que se publicara– no debió gustar nada si atendemos a la respuesta de Casanova en un coloquio público posterior, cuando ya había sido prohibido por la censura el de Carlos Blanco:

«- Desechado el guión de Carlos Blanco sobre *Teresa de Jesús*, ¿por qué no se realizó el guión de otro escritor sobre el mismo tema?

---

<sup>1086</sup> Díaz-Plaja había sido profesor de Aurora Bautista en el Instituto del Teatro y fue quien la animó a estudiar declamación en el mismo centro para orientarla hacia la interpretación (CAMPOS TEJÓN, Pedro Luis, *Aurora Bautista*, Madrid, Colección Ídolos del Cine, nº 31, 1958).

<sup>1087</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 29 de septiembre de 1950, nº 98.

<sup>1088</sup> SANTOS, Dámaso, *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Magisterio Español, 1972, pág. 193.



»- Preferimos pagar al señor Díaz-Plaja cincuenta mil pesetas y olvidarnos del que nos había escrito»<sup>1089</sup>.

Decidido que el guionista sería Carlos Blanco, Casanova tuvo que buscar un sustituto para Orduña debido a que estaba inmerso en el rodaje de *Alba de América*. Inició conversaciones con Alessandro Blasetti<sup>1090</sup> pero los compromisos del realizador italiano le hicieron desistir y ofrecer la película a Manuel Mur Oti<sup>1091</sup>. Este se puso aquel verano a estudiar el guión con Aurora Bautista y a trabajar con Carlos Blanco en Torremolinos<sup>1092</sup>, convencido de que podría iniciar el rodaje en septiembre y de que estaba ante una gran película:

«Santa Teresa será la revolución del cine español, será nuestro embajador por el extranjero, gritará a los de fuera lo que es España. Dejémosnos de folklore y de falso pintoresquismo; dentro de poco nos van a conocer de verdad. Y todo será porque hubo una santa española que se llamó Teresa de Jesús y porque hay una actriz española que se llama Aurora Bautista»<sup>1093</sup>.

Manuel Berenguer era el director de fotografía y José Caballero el encargado de la escenografía pero pasaron los meses sin que pudiera iniciarse el rodaje. La publicidad de

---

<sup>1089</sup> «A las ocho, coloquio sobre cine», en *Triunfo*, Madrid, 13 de febrero de 1952, n° 313.

<sup>1090</sup> «Vicente Casanova al habla. Un realizador italiano dirigirá a Aurora Bautista *Teresa de Jesús*», en *Triunfo*, Madrid, 16 de mayo de 1951, n° 274.

<sup>1091</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 15 de junio de 1951, n° 135.

<sup>1092</sup> *Primer Plano*, Madrid, 22 de julio de 1951, n° 562, y *Fotogramas*, Barcelona, 3 de agosto de 1951, n° 142.

<sup>1093</sup> TOCILDO, Alfredo, «Aurora Bautista - Mur Oti. Nuevo dúo del cine español», en *Triunfo*, Madrid, 1 de agosto de 1951, n° 285.

Cifesa en octubre incluyó *Teresa de Jesús* entre las películas que presentaría en la temporada 51-52 pero en diciembre surgió la noticia de que Mur Oti dirigiría *Cañas y barro* ante los sucesivos retrasos de la película<sup>1094</sup>, cosa que tampoco pasaría. Lo que estaba sucediendo es que la Dirección General de Cinematografía dudaba sobre la conveniencia del guión y hasta diciembre no decidió prohibirlo. Las dudas venían de que los asesores religiosos de la censura, Antonio Garau y Mauricio de Begoña, aprobaban el guión si se hacían algunas modificaciones, mientras que la Sección de Cinematografía proponía su prohibición por conculcar la verdad histórica y deformar al personaje biografiado. A su vez, mientras el padre Gar-Mar de la Universidad Pontificia de Comillas se mostraba entusiasmado con el guión, una Comisión de los Carmelitas Descalzos consideraba que atentaba contra la personalidad de Santa Teresa, por lo que la Dirección General de Cinematografía, ante estos informes contradictorios, decidió someter el asunto a Leopoldo Eijo Garay, Obispo de Madrid-Alcalá, cuyo dictamen del 4 de diciembre de 1951 determinó la definitiva prohibición, no sin provocar ciertas desavenencias dentro de la Iglesia. Eugenio Osorio de Moscoso, Secretario de Relaciones Culturales de la Embajada de España en Washington, culpaba del informe desfavorable firmado por el Obispo, pero según él escrito en realidad por el Padre Lucinio de la Orden Carmelita, a que este había sido influido por otro sacerdote que había escrito un guión sobre Teresa de Jesús «justamente rechazado por la Productora, habida cuenta de la ñoñez que impregnaba sus páginas»<sup>1095</sup>. Desconocemos la

---

<sup>1094</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 21 de diciembre de 1951, nº 162.

<sup>1095</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04728. Sobre esta prohibición véase también las observaciones de Luis Fernández Colorado en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores), *El cine de Manuel Mur Oti*, 4º Festival de Cine Independiente de Ourense, 1999, pág. 197-198.

veracidad de la acusación pero la carta donde se vertía informaba de que el perjuicio producido a Cifesa se valoraba en 800.000 pesetas, y que la empresa estaba haciendo gestiones en Roma para rodar allí la película. Como ya explicamos en el capítulo sobre *Alba de América*, en enero de 1952 Vicente Casanova decidió suspender la producción de Cifesa porque pensaba que la Administración estaba tratando injustamente a su empresa en las clasificaciones de sus películas. La prohibición de *Teresa de Jesús* había sido la gota que colmaba el vaso, manifestándose la disparidad de criterios que regían dentro de la censura:

«Comprendo la decisión tomada por dicha Dirección teniendo en cuenta la diferencia de criterios puesta de manifiesto en los diferentes informes emitidos sobre el guión; pero lo que no comprendo es cómo puede existir tanta disparidad al enjuiciar el aspecto religioso, histórico, moral y hasta sociológico del mismo, siendo así que los diferentes criterios han sido emitidos por personalidades de indiscutible solvencia en dichas materias»<sup>1096</sup>.

La respuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro fue la siguiente:

«...dicha medida fue adoptada en vista de informes tan autorizados como los del reverendo padre provincial de la Orden Carmelitana y en particular del excelentísimo señor patriarca de las Indias Occidentales, Obispo de Madrid-Alcalá, en

---

<sup>1096</sup> «Cifesa suspende su producción», en *Informaciones*, Madrid, 23 de enero de 1952.

vista de los cuales resolvió esta Dirección General en sentido indicado hasta tanto se salvaran las dificultades de orden teológico e histórico señaladas en el guión, habiéndose facilitado a Cifesa toda la información y auxilio necesarios para que pudiera estudiar e introducir las modificaciones que permitieran obviar las dificultades que temporalmente impidieron la realización de tan plausible proyecto»<sup>1097</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles eran las concretas dificultades teológicas que justificaban la prohibición? Según Carlos Blanco no había gustado su visión humana del personaje porque el Obispo le dijo que el personaje debía ser una santa mujer y no una mujer santa, es decir, no podía explicar la evolución de una persona hacia la santidad porque para la Iglesia era santa desde su nacimiento. El guionista no pensaba que Dios hubiera llamado a Santa Teresa, sino que fue ella quien lo había llamado: «Luego, cuando Dios responde a Teresa, acaba la vida de la mujer y empieza la obra de la Santa. Entonces deja de ser un personaje de cine y se convierte en imagen de altar»<sup>1098</sup>. El Obispo también daba más importancia a las fundaciones mientras que al guionista le parecía más interesante narrativamente explicar la vida interior de la Santa, además de crearlo más eficaz como ejemplo a seguir por los espectadores<sup>1099</sup>. Las palabras del Obispo en su dictamen confirman lo dicho por el guionista pero también añade otros motivos:

---

<sup>1097</sup> «El “caso Cifesa”, visto por la Dirección General de Cinematografía y Teatro», en *Informaciones*, Madrid, 4 de febrero de 1952.

<sup>1098</sup> «Al habla con Carlos Blanco, autor del guión de *Teresa de Jesús*», en *Primer Plano*, 28 de octubre de 1951, nº 576.

<sup>1099</sup> COBOS, Juan, *Op. cit.*, pág. 30-31.

«Contiene además errores doctrinales contra la ascética y contra la doctrina teológica; el primero ya en la página 2 donde se afirma que “no nacen seres elegidos”; afirmación que tal como suena va contra la divina predestinación. Prescindo de otros pormenores que falseando la verdad presentan como odiosas a las religiosas educadoras, como niña embustera a la futura santa, como posible la inverosímil fantasía de que vestida de hombre pudiese Teresa penetrar en la Capilla a pedir el Santa Hábito en la Encarnación, y por ese estilo muchas otras irreales y absurdas actitudes de Santa Teresa especialmente ante el Tribunal de la Inquisición».

Por tanto, no sólo atentaba el guión contra la doctrina de la Iglesia, sino que falseaba la historia de la Santa, «llenándola de fantásticas escenas novelescamente inventadas y contradictorias con la realidad histórica y el carácter de Santa Teresa tal como sus escritos y de su vida aparecen»<sup>1100</sup>. Ciertamente el guión tenía tantos elementos fantasiosos que perfectamente podía haberse presentado como una película de aventuras si no fuera por el nombre de la protagonista. La Teresa de Carlos Blanco lee y escribe libros de caballería, se fuga del convento para vengarse de la prima que ha provocado su encierro porque hizo creer a su padre que tenía relaciones con don Pedro, muestra sus habilidades de esgrima cuando pretende ir con su hermano a América, y se viste de hombre para escapar de su padre cuando decide hacerse monja. Luego, hacia la mitad del guión, Carlos Blanco entra en materia más espiritual pero siempre con agilidad, enfrentándose a otro tipo

---

<sup>1100</sup> *Ibidem*.

de obstáculos -la jerarquía eclesiástica fundamentalmente- hasta que la Inquisición reconoce su inspiración divina. Es decir, concluye en el momento de su primer triunfo y elude la historia posterior como fundadora de nuevos conventos y escritora mística, sus encuentros con la Princesa de Éboli o San Juan de la Cruz, vicisitudes que hubieran configurado la imagen de Santa Teresa que el Obispo quería ver.

Después de que se anunciara en marzo de 1952 que Cifesa reiniciaba sus actividades, Vicente Casanova mostró su confianza en que *Teresa de Jesús* se haría tras hacer nuevos cambios en el guión<sup>1101</sup>, suponemos que en base al informe emitido por la censura con 42 correcciones y demás sugerencias. Mientras en junio Enrique Guerner (director de fotografía) y Sigfrido Burmann (escenógrafo) ya habían localizado los exteriores en Castilla y Extremadura<sup>1102</sup>, se presentó a la censura un guión similar al anterior pero como si fuera totalmente de ficción, con el nombre de los personajes cambiados y otro título, *Esa voz que me llama*. La estratagema no convenció a la Administración y el 23 de julio de 1952 volvió a denegarse el permiso por su similitud con el anterior guión aunque ya no versara sobre Santa Teresa. Con todo esto, y sumida en una crisis que le obligó a centrarse en su rama de distribución, como explicamos en su momento, Cifesa abandonó el proyecto. Sólo hubo otro intento posterior de realizarla con una productora italiana debido al interés que tenía en el guión Roberto Rossellini<sup>1103</sup> -su esposa Ingrid Bergman hubiera sido la protagonista-, pero no debió de pasar de los primeros contactos<sup>1104</sup>.

---

<sup>1101</sup> *Primer Plano*, Madrid, 9 de marzo de 1952, nº 595.

<sup>1102</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 6 de junio de 1952, nº 185.

<sup>1103</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 21 de noviembre de 1952, nº 209.

<sup>1104</sup> Un año antes ya se había dicho que Ingrid Bergman había firmado en Roma un contrato para protagonizar el film en coproducción con Italia y para dirigirlo Orduña, pero suponemos que fue sólo un rumor sin confirmar

En 1957 Orduña tuvo de nuevo la oportunidad de realizar la película pero no con Aurora Bautista, sino con Ana Mariscal, que también estuvo muchos meses estudiando el papel<sup>1105</sup>. Esta vez el guión venía firmado por el influyente escritor y político José María Pemán e iba a ser producido por Exclusivas Diana con un presupuesto de diez millones de pesetas. Con este fin fue presentado el guión a la censura el 26 de marzo, cuyo exacto seguimiento de los valores religiosos ortodoxos se vio confirmado tanto por la censura como por los informes favorables del Padre Provincial de Castilla de los Carmelitas Descalzos, y del Obispo de Madrid-Alcalá, el mismo que prohibió la versión de Carlos Blanco. El guión de Pemán era menos dinámico que aquel, optaba por reducir al mínimo la vida previa de Teresa antes de ingresar en el convento para entrar inmediatamente en su lucha interna y con la jerarquía para saber si habla con Dios o con el demonio. Resuelto este asunto con prontitud, el guión se detenía con detalle en lo que Carlos Blanco había eludido: su lucha por reformar la Orden Carmelita y fundar nuevos conventos, incluido el famoso episodio de la Princesa de Éboli.

Aunque la censura del guión había sido solicitada por Exclusivas Diana, fue finalmente el propio Orduña, asociado con Luis Sainz Fernández (propietario de Exclusivas Diana) y José San Román Colino (abogado de Pemán), el que solicitó el permiso de rodaje. La documentación existente en el expediente de censura impide conocer si finalmente se concedió el permiso, pero el hecho es que esta vez la película tampoco se realizó. Se podría aventurar alguna desavenencia entre los socios dada la extraña operación que se pretendía. Orduña aportaba la mayor

---

(«Ingrid Bergman hará *Santa Teresa de Jesús* bajo la dirección de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de diciembre de 1951, nº 585).

<sup>1105</sup> «Ana Mariscal protagonista de *Teresa de Jesús*, en *Triunfo*, 31 de julio de 1957, nº 598. También en *Fotogramas*, Barcelona, 16 de agosto de 1957, nº 455.

parte, siete millones; Luis Sainz sólo uno, suponemos que representando a Exclusivas Diana; y José San Román dos, pero 250.000 pesetas en concepto del sueldo no cobrado como guionista, ya que representaba a José María Pemán. Sea como fuere, no tenemos datos para explicar lo que sucedió. Sólo tenemos las declaraciones imprecisas de Ana Mariscal cuando en octubre de 1958 todavía esperaba que se hiciera la película:

«- Pues sigo a la expectativa, oye, sin saber nada.

»- ¿Qué ocurre, pues? ¿Vuelven las dificultades de censura?

»- No, no. Ahora no es eso. Son combinaciones de producción. Hay dos grupos interesados y cada cual tiene sus puntos de vista. Ya sabes... Es una película de mucho dinero y siempre delicada. Hay que hablar tanto en esto del cine...»<sup>1106</sup>.

En 1961 Manuel Mur Oti seguía interesado por la vida de la santa y escribió un nuevo guión en colaboración con su cuñado Antonio Vich. En enero de ese año cedió los derechos, ya con el visto bueno de los Carmelitas Descalzos, a Estela Films, para dirigirlo él mismo, pero fue la Cooperativa Agrupa Films la que presentó la solicitud del permiso de rodaje el 8 de abril, concediéndose el 9 de mayo. Sin embargo hubo que esperar de nuevo a que el Obispo de Madrid-Alcalá diera su conformidad en julio con observaciones que se califican por sí mismas: evitar la «mundacidad» en el Convento de la Encarnación cuando lo visitan seglares, no abundar demasiado en la conversión del sacerdote de Beceda porque «no sería bueno que la plebe creyese que todos los sacerdotes necesitan de la misma conversión» y evitar hacer antipático u odioso al

---

<sup>1106</sup> «¿Qué pasó, Anita, con *Teresa de Jesús?*», en *Triunfo*, Madrid, 9 de octubre de 1958, nº 660.



Tribunal de la Inquisición «que si tenía todas las durezas que en aquellos tiempos usaban todos los tribunales de la Tierra, los enemigos de nuestra fe lo han hecho blanco de sus odios; pero a él debe España vivirle agradecida porque conservó en ella el tesoro de la unidad de creencias»<sup>1107</sup>.

Con estos plácemes conseguidos todo indicaba que por fin se iba a hacer la película, pero seis días después de recibir la aprobación del Obispo, el 26 de julio de 1961, fue la propia productora la que renunció al permiso de rodaje. Es difícil saber las razones de esta decisión pero es probable que se debiera a la controversia que había entre los guionistas de esta versión y José María Pemán. Como dijimos, Orduña había intentado hacer la película en 1957 con el guión de Pemán y es lógico pensar que ahora no quisieran quedarse fuera del proyecto. De hecho, poco después Agrupa Films volvió a solicitar el permiso de rodaje con Orduña y Mur Oti como codirectores. ¿Era una solución salomónica para contentar a las dos partes? Así lo parece, porque el abogado de Pemán, José San Román, declaraba en ese momento que los dos guiones preexistentes se estaban fusionando<sup>1108</sup>. El propio Pemán explicaría una vez acabada la película en qué había consistido esa fusión:

«Mi intervención en el guión de *Teresa de Jesús* se ha reducido a ceder y poner a disposición de los productores y guionistas, seguramente más expertos que yo en técnica cinematográfica, los fragmentos, restos o pinceladas que ellos quisieran utilizar de un guión literario que yo tenía, hace

---

<sup>1107</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04834.

<sup>1108</sup> «Asunto *Santa Teresa de Jesús*», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de julio de 1961, nº 1.082.

tiempo, redactado sobre la vida y el alma de Santa Teresa»<sup>1109</sup>.

Es decir, facilitado por la estructura episódica que la vida de la santa parecía pedir, Mur Oti y Vich incrustaron en su guión los episodios de Pemán que podían resultar coherentes con el suyo y eliminaron otros, asesorados en la tarea por el padre Carmelita Pedro Tomás Zabala. Comparándose los dos guiones puede verse que las aportaciones más notables de Pemán fueron el prólogo relativo a la falsa santa descubierta por la Inquisición y la introducción del personaje de Recuero, un carretero que transforma su vida gracias a la santa y que simboliza al pueblo llano entre tantos personajes históricos y eclesiásticos que pueblan la película.

Por fin, con un presupuesto de siete millones cubierto por el personal técnico, artístico e industrial (excepto millón y medio del crédito sindical) como correspondía a una cooperativa, el nuevo permiso de rodaje fue concedido el 7 de agosto de 1961 y los trabajos comenzaron el mes siguiente. Sin embargo, Mur Oti y Orduña eran dos personalidades muy diferentes que difícilmente se hubieran entendido, por lo que finalmente la película fue dirigida por Orduña en solitario sin que sepamos cómo se tomó la decisión.

Al igual que *Alba de América*, la preocupación por lograr una reconstrucción histórica minuciosa que fuera fiel a la vida de la santa lastró el resultado final de la película. *Teresa de Jesús* es una hagiografía de escasa índole aventurera que ofrecía al espectador una sucesión inacabable de personajes y episodios vitales de la santa que difícilmente podían resultar

---

<sup>1109</sup> PEMÁN, José María, «Alma y palabra de Santa Teresa», en *Carmelo Teresiano*, Madrid, n.º extraordinario sin fecha.

entretenidos<sup>1110</sup>, pese a las declaraciones de un Juan de Orduña que pensaba haber logrado unir moralidad y entretenimiento:

«Podemos asegurar, sin temor a equivocarnos, que el público seguirá interesado y emocionado, como en cualquier película no religiosa, los fundamentales episodios de la vida de la Santa de Ávila; pero, al mismo tiempo, su lucha consigo misma y con sus superiores y los grandes teólogos de la época, para llegar a la feliz consecución de su gran obra reformadora, pondrá de manifiesto al espectador una moral cristiana tan elevada y sublime, que, sirviéndole de ejemplo, le ayudará a ser cada día mejor en este mundo materializado, al que sólo vidas ejemplares, como la de Santa Teresa, puede salvar»<sup>1111</sup>.

Sea más o menos espesa, la película resulta interesante por los matices de incorrección moral y política que se pueden encontrar pese a sufrir numerosas censuras eclesiásticas, censuras que parecen un reflejo de las propias censuras sufridas por Teresa de Jesús. La ejemplaridad que pretende la película a través de su figura provoca el efecto inesperado de convertirse en una crítica velada de la institución eclesiástica. Su lucha en el camino hacia la gloria divina se escenifica en contraste con la corrupción de sus coetáneos, con las jerarquías eclesiásticas a la cabeza, aunque, como reconocía Orduña, la censura rebajara ese tono crítico:

---

<sup>1110</sup> El formato televisivo era más adecuado para dosificar los acontecimientos de su vida en episodios de una hora, tal y como haría Josefina Molina con la serie de Televisión Española, *Teresa de Jesús* (1983).

<sup>1111</sup> DE ORDUÑA, Juan, «Cine moral, antes y ahora», en *Carmelo Teresiano*, Madrid, n.º extraordinario sin fecha.

«... Vd. comprenderá que con tantas contenciones no se podía explicar quién era Teresa de Cepeda antes de entrar en el convento, ni exponer la revolución que armó dentro del convento, con todos los ingredientes atrevidos de tipo político y social que se dieron en su vida. Imagínese lo que hubiera podido ser una *Teresa de Jesús* hecha en completa libertad»<sup>1112</sup>.

Sin embargo, veremos que algo quedó y que no sólo en el aspecto político, sino también en la plasmación del misticismo la película muestra cierto atrevimiento en base a la concepción del personaje de Aurora Bautista como fruto de una “Locura de Amor Divina”.

La narración comienza con el descubrimiento por parte del Santo Oficio de una supuesta santa que esconde los víveres para resistir el ayuno y se provoca a sí misma las llagas milagrosas. Es un prólogo donde se establece, por tanto, la existencia en aquella época de los fraudes religiosos y su persecución, y por tanto que eran normales las dudas que se plantearán en el caso de Santa Teresa.

Teresa de Ahumada (Aurora Bautista), una joven de buena familia, ve a la ajusticiada y se pregunta cuales habrán sido sus motivos para el engaño. Sólo en la actuación del diablo encuentra respuesta y a continuación se declara inapetente a las vanidades humanas, incluido al amor mundano. De hecho, rechaza la petición de matrimonio de Don Álvaro (Antonio Durán), de modo que la película deja clara sus innatas condiciones para la santidad antes de iniciar su vida religiosa. Su padre Don Alonso (Roberto Rey), que presencia la pelea de este con Don Pedro, primo de Teresa, por el favor de su hija,

---

<sup>1112</sup> CASTRO, Antonio, *Op. cit.*, pág. 300.

temeroso de que pierda la honra, la envía al monasterio de Santa María de Gracia: «En manos de quien te enseñe a guardarla (la honra) y de quien te muestre con su ejemplo que hay algo eterno, más eterno y duradero que las glorias mundanas que nacen hoy para pudrirse a poco».

Una elipsis nos traslada al convento donde Teresa está relatando a sus compañeras lo que hemos visto hasta ahora y donde la vemos feliz aunque haya dejado atrás la vida regalada que le ofrecía su familia<sup>1113</sup>. De este modo la película nos escamotea la evolución de una joven acomodada con pretendientes hasta su abnegada entrega a Dios, aspecto que era precisamente el núcleo del guión de Carlos Blanco que había sido prohibido y donde, según Aurora Bautista, «el proceso era precioso, porque explicaba cómo la vida misma le iba llevando a esa santidad»<sup>1114</sup>. En la película de Orduña Teresa aparece ya convertida, y hasta parece disfrutar de las incomodidades de su vida hasta el punto de ser reprendida por la debilidad que sufre a causa del ayuno y la penitencia. Lo que en realidad sería probablemente una mera enfermedad, en el film se convierte en una masoquista búsqueda del dolor para compartir el sufrimiento de Cristo: «No siento ningún dolor, los busco pero el Señor me los niega, y en vez de sufrimiento cuanto más me atormento más dulzura me manda y se me llena el cuerpo de un suavísimo gozo que me arrebatara, y entonces se me va el sentido y me parece verlo». Son unas líneas de diálogo impregnadas de un cierto erotismo propio de la poesía mística y que, potenciado por la fotogenia del rostro de la actriz (FIG. 132) introducen cierta ambigüedad sexual en su desmayo ante la imagen de Jesucristo, al que llama su esposo, como si fuera una doncella ante su amado (FIG. 133). La madre Priora

---

<sup>1113</sup> La película evita lógicamente referir el incómodo hecho de que pertenecía a una familia de judíos conversos.

<sup>1114</sup> CASTILLEJO, Jorge, *Op. cit.*, pág. 44.

(Amparo Martí) ve un orgullo desmedido en su actitud y duda «si ha empezado a bajar por el camino del mal o intenta subir demasiado deprisa por el camino del bien». Desde ese momento se comienza a manifestar la incomprensión de las jerarquías eclesiásticas sobre su camino hacia la santidad.



FIG. 132



FIG. 133

Su virtud impresiona a uno de sus confesores (José Bódalo). Ella se dice culpable de soberbia, orgullo e ira, esto último porque gritó a Dios al negarle las lágrimas que desea ofrecerle y nunca ha podido verter, pero es el confesor el que acaba llorando por sus propias faltas, por vivir en pecado mortal debido a un amor carnal<sup>1115</sup>. Esta dicotomía entre el amor divino y el amor carnal se manifiesta con mayor énfasis cuando Teresa se reencuentra por casualidad con su antiguo pretendiente, don Álvaro. Como no puede negarse a verle en el convento de la Encarnación porque eso significaría distinguirse de sus hermanas y caer en el pecado de orgullo, accede a recibirle. La escena en el locutorio del convento sorprende por atreverse a plasmar el ambiente de relajación reinante, incluido

---

<sup>1115</sup> Es a esta escena a la que se refería el Obispo de Madrid-Alcalá cuando dijo en su informe que no se incidiera demasiado en la conversión porque «no sería bueno que la plebe creyera que todos los sacerdotes necesitan de la misma conversión».

el coqueteo de las monjas ante la visita de sus galanteadores<sup>1116</sup>. No por casualidad Orduña rueda a Teresa tras la reja con el mismo tipo de plano que cuando, al inicio de la película, recibía con coquetería a don Álvaro tras la verja de su casa, en ambos casos con rosas en el pecho (FIG. 134 y 135).



FIG. 134



FIG. 135

En la siguiente escena Teresa se encuentra con Cristo a solas. La reprobación de ese ambiente –que está presente sonoramente mientras ella dialoga con su “esposo” –, la conduce definitivamente a verter las lágrimas tan deseadas y a que confirme su dedicación a Él. Es una escena de amor de nuevo rodada con sutil erotismo. Ella dice, tras cerrar simbólicamente la puerta que le separa del mundo exterior: «Soy violenta, Señor, soy violenta porque no puedo estar contigo, porque no logro vivir por ti, para ti, en ti, dentro de ti». Su monólogo está rodado con planos y contraplanos de Teresa y el Cristo crucificado porque estamos ante un diálogo aunque la imagen permanezca muda (FIG. 136 y 137)<sup>1117</sup>. Cuando sus

---

<sup>1116</sup> A esta escena se refería también el Obispo de Madrid-Acalá cuando pedía que se evitara la «mundacidad» en el Convento de la Encarnación cuando lo visitan seglares, a lo que parece que Orduña no hizo mucho caso.

<sup>1117</sup> Nótese la diferencia de tratamiento con el diálogo que sostiene Pablito Calvo con el crucifijo en *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), donde la *voice over* de Dios explicitaba con sus palabras la conexión entre el niño y Jesucristo.

súplicas son atendidas el rostro de Teresa, pegado a los pies de Cristo, muestra a las claras el goce erótico-espiritual del momento (FIG. 138) mientras exclama: «Señor, Señor, te hablé y me oíste, me hablas y te oigo, de hoy y para siempre sólo lo haré contigo, ya nunca más que contigo, ya nunca más, ya nunca más». Cuando vuelve al locutorio su actitud hacia don Álvaro es distante y por eso Orduña opta por el cambio de ángulo en el plano tras los barrotes (FIG. 139) cuando ella le pide que no vuelva porque «esta es casa de oración y de recogimiento, y no salón de corte».



FIG. 136



FIG. 137



FIG. 138



FIG. 139

Los reproches que recibe de sus superiores por el trato dado a don Álvaro son el inicio de sus problemas con la jerarquía eclesiástica, como queda de manifiesto en las palabras del capellán (Rafael Durán): «¿Es que tenéis alguna vara



espiritual que mida y tase el fervor de los que rezan? Y si juzgáis que es mucha vuestra entrega al Señor será porque pensáis que es poca la que tenemos los demás». Por primera vez desobedece a un superior y se niega a disculparse ante don Álvaro porque ha prometido a Dios no tener nunca más conversaciones con hombres. Nace de este modo la rebelde que hay dentro de Teresa de Jesús y que emparenta al personaje con las mujeres insumisas que han poblado el cine de Orduña tantas veces.

Igual que el Cristóbal Colón de *Alba de América*, Teresa se tiene que enfrentar al juicio de los teólogos que, en realidad, están muy lejos de la verdad que sólo ella conoce. El temor a la Reforma está en el aire porque la chispa que ha encendido Teresa se puede extender como la de Lutero y Calvino, que también comenzaron oyendo a Dios. Aunque ella aclara que no oye sus palabras sino la luz de sus palabras, que son más precisas que aquellas, la jerarquía lo niega porque en realidad teme su pretensión de reformar la orden de los Carmelitas a la que pertenece volviendo a su regla original, con su rigor primitivo. Es decir, cumpliendo el voto de pobreza que estaba olvidado. Para combatirla son puestos en duda sus diálogos con Dios y son atribuidas al diablo con argumentos que la hacen dudar. Sin embargo el apoyo del jesuita Francisco de Borja (Alfredo Mayo) resulta decisivo para que no se dude más de ella y, lo más importante, para que pueda fundar nuevos conventos que sigan su reforma. Ella pide inspiración a Cristo para llevar a cabo su misión y éste responde con un rayo de luz que sale del crucifijo directamente al pecho de ella, rompiéndose de este modo la sutileza iconográfica que había presidido la película hasta ese momento para acogerse a la propia de una convencional estampa religiosa (FIG. 140), pues con esta escena la película llega al punto en que Teresa de Jesús pasa de ser un personaje de cine y se convierte en una imagen de altar, según decía Carlos Blanco. Y efectivamente un fundido

en negro marca el inicio de una segunda parte de la película donde son posibles actos sobrenaturales como la fantasmagórica aparición de Fray Pedro de Alcántara (Jesús Tordesillas) (FIG. 141)<sup>1118</sup>.



FIG. 140



FIG. 141

Esta segunda parte resulta menos interesante estética y narrativamente. Gracias a la participación milagrosa de Fray Pedro de Alcántara, que ha aparecido en espíritu mientras el real se encontraba lejos y enfermo, Teresa logra el apoyo financiero para que pueda fundar su primer convento de la nueva Orden. También vence, gracias a la autorización papal, la resistencia del Concejo que se oponía a mantener con limosnas un convento más en la ciudad de Ávila, y de las propias Carmelitas que lo consideraban una desobediencia a su Orden. Vencidos estos últimos obstáculos la narración se espesa en una sucesión de episodios inconexos que alargan la película hasta los 130 minutos con el único fin de mostrarnos la fortaleza y virtudes de Teresa y cuya única particularidad es que son contadas mediante la propia *voice over* de la Santa: fundaciones de otros conventos, el difícil trato con la Princesa de Éboli, el conflicto entre Carmelitas Calzados y Descalzos, la

---

<sup>1118</sup> Sin embargo se eliminó del guión la escena del niño que muere al caerle encima un muro y Santa Teresa lo resucita, escena que provenía de la versión de José María Pemán.

comparecencia ante el Tribunal de la Inquisición, el encuentro con San Juan de la Cruz,... Es una letanía que acaba cuando muere en Alba de Tormes la que es calificada como «la Santa de España» y el plano asciende desde Ávila al cielo como corresponde a su destino junto a Dios.

Distribuida por CEA sin dejar de aprovechar en la publicidad las conocidas dificultades de su gestación («¡La película que todos querían hacer en España y que, ¡¡por fin!! se hizo») <sup>1119</sup>, fue estrenada el 14 de mayo de 1962 –año del cuarto centenario de la Reforma Teresiana–, en los cines Rialto y Fantasio con un éxito cercano a las películas históricas que había hecho en Cifesa una década antes. Permaneció 49 días en cartel, tantos como *Alba de América*, lo que demostraba que todavía había un público para este tipo de películas <sup>1120</sup>. Quizá este refrendo popular influyera en que el 2 de junio consiguiera por última vez la clasificación de Interés Nacional, aunque en segunda instancia. En la primera los vocales habían llegado a decir de la película que era «grandilocuente, artificiosa, retoricista y para el público en general, lleno de confusiones e incomprendiones». Pero la solicitud de revisión de José Luis Jerez, Presidente de la Cooperativa Agrupa Films, en la que resaltaba los altos valores religiosos y morales que contenía el film, logró su objetivo de obtener la máxima clasificación. Ciertamente la película es artificiosa y grandilocuente como lo habían sido sus otras películas con Aurora Bautista, y los diálogos son poéticos como corresponde a la fama literaria de Santa Teresa, pero su teatralidad no es tan acusada y la interpretación de la actriz, aunque conserve ciertas poses de

---

<sup>1119</sup> ABC, Madrid, 13 de mayo 1962.

<sup>1120</sup> Según las cuentas de la revista *Film Ideal*, que incluía reestrenos y sesión continua, alcanzó 70 días de exhibición, sólo superada entre las películas españolas estrenada en 1962 por *La Bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962), protagonizada por Sara Montiel («Cine español y taquilla», en *Film Ideal*, Madrid, 1 de marzo de 1963, nº 115).

índole escénica, resulta más contenida que en las películas anteriores con Orduña<sup>1121</sup>.

Para confirmar el buen reconocimiento oficial, en los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo entregados nueve meses después la película ganó un premio especial por sus valores espirituales y morales, y Aurora Bautista obtuvo el de mejor actriz en los premios de la revista *Triunfo*. En el plano internacional obtuvo el premio de Mejor Película Hispanoamericana de la V Reseña Mundial de Cinematografía de Acapulco, de la que al volver Orduña opinaba lo siguiente sobre el cine que se premiaba en los festivales internacionales de los que él estaba generalmente ausente:

«Si un productor piensa en los certámenes internacionales debe elegir un tema compuesto por un elevado porcentaje de socialismo avanzado, procomunismo, o, mejor, claramente comunistas; otra buena dosis de pornografía y su tanto por ciento de anticlericalismo, si es posible contra la Iglesia Católica. Agitando todos estos ingredientes se logra el “cocktail” que puede embriagar a los Jurados internacionales...»<sup>1122</sup>.

---

<sup>1121</sup> En esta época el modo de interpretar de Aurora Bautista se ponía en entredicho entre la nueva crítica: «Estoy convencido de que la inquietud preside los deseos de Aurora Bautista y de que su temperamento de actriz es extraordinario, pero la losa del romanticismo pesa sobre ella y hace que esta inquietud no llegue a cristalizar y se quede en algo más pensado que real. Es decir, no una inquietud vital que se expresa en Arte, sino una inquietud que no tiene más fin que ese mismo arte y que no puede conducir más que al exhibicionismo o a la egolatría. Si no es así, no me explico esa constante falta de sinceridad que preside sus interpretaciones» (GRAU, Jorge, «Ficha de Aurora Bautista», en *Documentos Cinematográficos*, Madrid, julio de 1960, nº 3).

<sup>1122</sup> «Orduña (recién llegado de Méjico) francamente optimista», en *Radiocinema*, Madrid, 20 de diciembre de 1962, nº 561.

Si fuera de España, sobre todo en Europa, se podía sentir ignorado por ofrecer, desde su perspectiva, películas tan contrarias a la tendencia general, la crítica nacional cerró filas ante un tema que se había presentado como necesario para la exaltación de los valores hispanos desde los primeros tiempos de la postguerra<sup>1123</sup>. Gracias a esto después de muchos años se pudieron volver a leer elogios desmesurados hacia Orduña y Aurora Bautista hasta el punto de ser comparada con *Locura de amor*, en el sentido de las palabras de Alejandro de España:

«Juan de Orduña ha construido su mejor película, la más meditada de todas sus películas, la más importante de su importante historia, la más elocuente de expresión de sus calidades artísticas, la más profunda, la más alta. Y todo ello a través de un fervor religioso, porque religiosa también es la oración del arte cuando se arrodilla devotamente para entregarse a la emoción y a la devoción»<sup>1124</sup>.

Es difícil encontrar el menor indicio de desaprobación en las críticas aduladoras y superficiales de los diarios *ABC*, *El Alcázar*, *Arriba*, *Informaciones*, *Madrid*, *Pueblo*, *La Vanguardia* y *Ya*, al igual que en la prensa cinematográfica más conservadora (*Primer Plano* y *Radiocinema*). Para encontrar opiniones más argumentadas hay que acudir a las nuevas revistas surgidas en los últimos años (*Nuestro Cine* y *Film Ideal*) o a la excepción de Jaime Picas en *Fotogramas*. Respecto a las primeras tenemos la opinión de José Monleón centrada en los aspectos políticos

---

<sup>1123</sup> Hay que recordar que Teresa de Jesús también era mencionada en el artículo de Francisco Casares de 1942 que citamos en el capítulo relativo a los melodramas históricos.

<sup>1124</sup> *Radiocinema*, Madrid, 31 de mayo de 1962, nº 531-532.

implícitos en el personaje y que según él estaban desaprovechados:

«Hay –como en todo el cine “histórico” de Orduña– una visión superficial, romántica y decorativa de los fenómenos colectivos. El “pueblo”, por ejemplo, no pasa de grupo de comparsaría de una mala representación de zarzuela. (...)

»La reforma de Teresa estaba llena de sentido. Su lucha con la Inquisición, su fundación de conventos, su reforma, tenían un valor crítico mucho más agudo que el de moralizar. En el film de Orduña, casi todo queda reducido a un problema místico. Teresa actúa según una inspiración sobrenatural, y bastará saber si viene de Dios o del diablo... ¡Desesperante manera de clasificar las reformas sociales!»<sup>1125</sup>.

Félix Martalay, en la católica revista *Film Ideal* se centraba, en cambio, en la escasa capacidad de Orduña de profundizar en el alma de los personajes y en la falsa espiritualidad que transmitía la interpretación de Aurora Bautista:

«El desgarrado histriónico de Aurora Bautista no da patente de ese fuego devorador que abrasaba a Teresa de Jesús; los bellos rayos de luz no nos sirven para identificarnos con la presencia del Señor; los enfebrecidos parlamentos de la actriz no nos meten dentro de la comunicación espiritual de la santa... La vulgarización de unos gestos como expresión de

---

<sup>1125</sup> *Nuestro Cine*, Madrid, mayo de 1962, nº 11.

unos sentimientos se nos quedan vacíos, posiblemente porque no corresponden a la vaciedad que se adivina tras ellos»<sup>1126</sup>.

Y valorando tanto el aspecto espiritual como el meramente cinematográfico tenemos a Jaime Picas en *Fotogramas*:

«Hasta ahora habíamos pensado que un santo sólo puede ser explicado en cine con un cuidado lleno de reverencia o con una inconsciencia total. Orduña ha encontrado un tercer camino en *Teresa de Jesús*: la inocencia primigenia apenas condicionada por sus tradicionales limitaciones como realizador y artista. El resultado dista mucho de ser satisfactorio en el orden espiritual y carece enteramente de amenidad en el orden anecdótico. Dicho sea de paso, Aurora Bautista no añade ningún punto positivo a la calificación de la película»<sup>1127</sup>.

A pesar de estas opiniones, el reconocimiento de la prensa de mayor difusión y los reconocimientos oficiales podían hacer pensar que Orduña seguía siendo un director de prestigio que todavía podría dar algún título notable. Pero *Teresa de Jesús* sería la última película realizada en condiciones óptimas de producción antes de que la carrera del realizador decayera irremisiblemente en una exclusiva búsqueda del favor popular y, por tanto, perdiera una coherencia artística que, gustara o no, había tenido hasta ese momento.

---

<sup>1126</sup> *Film Ideal*, 15 de junio de 1962, nº 98.

<sup>1127</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 1 de junio de 1962, nº 705.

## 7.9. Una década en busca del éxito comercial

Hasta ahora el cine de Orduña había mostrado una evolución desde los titubeos de sus primeras películas, donde la teatralidad era un lastre muy evidente, hasta la soltura técnica de las últimas donde esa teatralidad lograba enlazarse a la técnica cinematográfica con más naturalidad y ofrecer un producto de cierto empaque, como demostraba *Teresa de Jesús* pese a sus deficiencias narrativas. Frente a esa evolución técnica encontramos que los motivos argumentales de sus películas seguían anclados en un pasado del que Orduña parecía no poder desprenderse. Es sintomático que cuando intente por fin ponerse al día y ofrezca su visión de la vida contemporánea en su siguiente film (*Bochorno*) se inicie también su declive artístico definitivo, como si no se encontrará en su elemento natural. No sólo dejará de ser un creador de modas cinematográficas para pasar a imitar fórmulas ajenas (*Anónima de asesinos*) o intentar reverdecer viejos y anacrónicos éxitos (*Nobleza baturra*), sino que a partir de ese momento se evidenciará un mayor descuido formal en sus películas debido a la necesidad de ofrecer ante todo productos de rápida rentabilidad. La causa principal de esta necesidad puede encontrarse en la nueva política de la Dirección General de Cinematografía –capitaneada de nuevo por José María García Escudero entre 1962 y 1967–, dirigida a fomentar un Nuevo Cine Español que regenerara el panorama cinematográfico español en connivencia con los sectores de oposición al régimen más posibilistas, lo que significó para el *Viejo Cine Español* al que pertenecía Orduña perder sus posiciones de privilegio a la hora de recibir ayudas. En concreto, a partir de 1964 la protección económica del cine español dejó de estar vinculada al presupuesto reconocido y a la clasificación que la película obtuviera ante una comisión de censura para pasar a depender automáticamente del rendimiento que la película obtuviera en taquilla, de modo que



la ayuda consistía automáticamente en un 15% de lo recaudado. Sin querer dar una importancia excesiva al condicionante administrativo como causa de la decadencia de Juan de Orduña creo que este nuevo marco legal influyó en que no volviera a tener entre manos proyectos de la envergadura de *Teresa de Jesús* –sólo *Nobleza baturra* se acercaría–, y que sus ambiciones artísticas quedaran aparcadas para afrontar rodajes más baratos y rápidos en base a argumentos inclinados hacia la mera comercialidad. Pese a esto, la aceptable recepción popular de algunos de estos productos y su asentada posición en la industria le permitirá seguir en activo hasta el final de su vida, recalar en la televisión con cierto éxito, e incluso producir algunas películas a otros directores bajo la supervisión de su socio Fortunato Bernal.

Después de *Teresa de Jesús* la prensa cinematográfica se hacía eco de gran cantidad de proyectos asociados a él como director. A comienzos de 1962 se hablaba de que dirigiría el debut en el cine de Manolo Escobar y Rocío Jurado en *Los guerrilleros*, una comedia musical escrita por los mismos autores de su trilogía nostálgico musical, *Mas Guindal* y *Arozamena*, que estaba ambientada en la Guerra de Independencia. Sin embargo, en abril pasó a ser Pedro L. Ramírez el director y Orduña hubo de esperar once años para dirigir a Manolo Escobar en otra producción de Arturo González y Alfredo Fraile<sup>1128</sup>.

Lola Flores fue una de las grandes estrellas de la canción que nunca actuaría a las órdenes de Orduña pero que en este año 1962 estuvo muy cerca de hacerlo, con Jorge Mistral de galán, en *La coqueta matarile*. Se trataba de un argumento

---

<sup>1128</sup> Se dijo que Orduña había descubierto a Rocío Jurado (*Primer Plano*, Madrid, 27 de abril de 1962, nº 1.124), pero parece ser que fue Pedro Lazaga quien le ofreció protagonizar la película (SOTO VIÑOLO, Juan, *Rocío Jurado. Una biografía íntima*, Madrid, La esfera de los libros, 2006, pág., 99).

musical de la propia artista ambientado a finales del siglo XIX y que iba a producir Buhigas Films con un presupuesto de diez millones de pesetas<sup>1129</sup>. Se llegó a anunciar el 21 de mayo como fecha de inicio del rodaje y dos días después apareció un cartel a toda página en el diario *ABC* que insistía en ello. Sin embargo Juan de Orduña estaba el día 24 en Barcelona para el estreno de *Teresa de Jesús* y hubiera sido imposible empezar en ese momento. Aunque él mismo anunció en la Ciudad Condal su próxima película con Lola Flores en junio se dejó de hablar de la película sin que sepamos la razón, sin que haya quedado rastro alguno en los archivos de la censura, ni se mencione en las diversas biografías de la artista.

También Nati Mistral se vio asociada a varios proyectos con Orduña que tampoco se concretaron. Entre ellos estaban las adaptaciones de las obras teatrales *Divinas palabras*, de Valle Inclán, con la que la actriz había triunfado recientemente en el papel de Mari Gaila, y *Yerma* de Federico García Lorca<sup>1130</sup>, autor incómodo para el régimen pero que volvía a ser representado en el teatro. Hubiera sido la oportunidad de ver en Orduña otra película de inspiración poético-teatral y cómo conciliaba sus ideas con una obra de signo ideológico tan contraria a sus obras anteriores. Por otro lado, también se dijo que Nati Mistral haría la nueva versión en color de *La Lola se va a los puertos* en sustitución de Juanita Reina<sup>1131</sup>.

Y para concluir, en esa misma línea folklórica Orduña estuvo detrás de la biografía fílmica de Matilde Jiménez Blas, conocida como La Galleguita, una artista de la canción andaluza de tan solo 16 años que disfrutaba en ese momento de cierta popularidad en Barcelona por sus dotes musicales y por

---

<sup>1129</sup> *Primer Plano*, Madrid, 27 de abril de 1962, nº 1.124.

<sup>1130</sup> *Primer Plano*, Madrid, 16 de febrero de 1962, nº 1.114.

<sup>1131</sup> *Primer Plano*, Madrid, 1 de junio de 1962, nº 1.129, y *Radiocinema*, Madrid, 14 de junio de 1962, nº 534.

afrontar las secuelas de una poliomielitis sufrida desde los seis meses de edad. La película hubiera sido una historia de superación basada en la vida de la artista pero el proyecto pronto pasó al olvido<sup>1132</sup>.

Como vemos, la mayoría de sus proyectos se enmarcaban dentro del cine musical, y no siempre desde la nostalgia pues era un género que los productores consideraban de rendimiento seguro si se contaba con alguna de las estrellas de la canción que proliferaban en aquel momento, ya fueran del ámbito folklórico o de otros más modernos. Sin embargo, el proyecto que se hizo realidad, titulado *Bochorno*, nada tuvo que ver con aquellos y supuso un cambio radical en su trayectoria porque por primera vez Orduña afrontaba un problema social contemporáneo.

### 7.9.1. *Bochorno* (1963)

En abril de 1961, antes de realizar *Teresa de Jesús*, Orduña ya tenía en mente rodar el guión que Manuel Tamayo había escrito sobre la novela de Ángel María de Lera, publicada en 1960, y cuyos derechos adquirió por 200.000 pesetas. Este autor de raigambre realista y social, que había pasado ocho años en la cárcel por haberse pasado al bando republicano y tener un cargo de comisario político durante la Guerra Civil, había ofrecido un retrato poco complaciente de la juventud española, de la generación nacida después de la Guerra Civil, incomprendida por sus padres y desubicada en un mundo corrompido por el dinero<sup>1133</sup>. La adaptación de Tamayo y

---

<sup>1132</sup> DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Matilde “La Galleguita”», en *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de julio de 1962.

<sup>1133</sup> Gracias a la película de Orduña, Ángel María de Lera, su mujer, y sus dos hijos, pudieron por fin adquirir un piso propio en vez de vivir con sus suegros

Orduña –en este caso el director intervino como guionista– se mantuvo fiel a los acontecimientos de la novela y en cierta medida a su carga crítica, porque mantenía la denuncia de la hipocresía social de los adultos frente a una juventud necesitada de orientación. En cambio, tanto la novela como la película presentaron a una juventud muy diferente del arquetipo de rebeldía que se estaba imponiendo en el cine, y también diferente de la juventud inconformista que se había manifestado en las recientes huelgas universitarias de 1956, como dejaban entrever las palabras de Orduña:

«- ¿Cine de juventud?

»- Sí, pero no de una juventud extremista, como la mayoría de los relatos que hasta ahora se han llevado al cine. Es la historia de los jóvenes corrientes, los que luchan, trabajan y permanecen postergados en el gran escenario de nuestra época.

»- ¿Película “al contrario”?

»- No precisamente al contrario. *Bochorno* es un film de los jóvenes que forman la gran mayoría de esa gran masa compacta que empuja al hombre hacia su destino.

»- ¿Película pesimista u optimista?

»- Las dos cosas. Yo diría que ni una ni otra. Son simplemente las vidas de esos muchachos, con todo lo que tienen de ilusión, de desesperanza, de desconcierto, de tentaciones, de equivocación juvenil y de sueño. Lo malo y lo bueno visto desde

---

en una buhardilla (RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, *Ángel M<sup>a</sup> de Lera*, Madrid, Epesa, 1971, pág. 96). Por tanto, la obsesión por el dinero que manifiestan los personajes de la novela parece provenir de las propias dificultades pecuniarias del escritor.

un punto claro, sin concesiones, pero tampoco extremado»<sup>1134</sup>.

A pesar de limar algunas asperezas de la novela y de caer en ciertos tics del melodrama que desactivaban en parte la carga social de su argumento, su controvertido asunto chocaría con la censura y le comportaría graves contratiempos para obtener su beneplácito, como veremos al analizar la película.

La música de José Buenagu durante los títulos de crédito anticipa el paso que la película va a dar desde un contexto alegre, con ritmos modernos como los que acompañan a los jóvenes en sus diversiones, hasta el tono de melodrama que se impondrá en la narración cuando estallen los conflictos personales de esos jóvenes. Acabados los títulos, Juan de Orduña establece mediante su *voice over* lo que debemos esperar de la película mientras vemos una panorámica desde la calle Princesa hasta el Arco del Triunfo de la Moncloa, cerca de la Ciudad Universitaria:

«La literatura moderna, al ocuparse de los problemas de nuestra juventud, suele escoger sus protagonistas entre los tipos representativos de ciertas minorías –airadas o furiosas– a las que ha dado categoría de mitos universales. Sin embargo, los jóvenes corrientes, los que luchan, los que trabajan, permanecen preteridos y olvidados en el gran escenario de nuestra época. Y, no obstante, son estos los que forman la gran mayoría, la masa oscura y compacta que empuja al hombre hacia su destino. Entremos en sus vidas. Sintamos con ellos sus desalientos, sus esperanzas, porque bajo su

---

<sup>1134</sup> «Una tarde en el rodaje de *Bochorno*», en *Radiocinema*, Madrid, 15 de noviembre de 1962, n<sup>o</sup> 556.

aparente prosaísmo vibra un calor humano que es preciso oír. Escuchémosles».

Orduña ofrecía, por tanto, una intrahistoria juvenil opuesta a los descarnados retratos que habían ofrecido *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) o *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959) desde una perspectiva pretendidamente más realista<sup>1135</sup>. También evitaba el moralismo hipócrita de *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), donde se hacía patente la fascinación por la criminalidad juvenil aunque pretendiera condenarla, y la trivialidad de las optimistas peripecias que presentaba *Siempre es domingo* (Fernando Palacios, 1961). En definitiva ofrecía lo solicitado por Marcelo Arroita-Jáuregui: «una película española en la que salgan jóvenes normales, de los que no son ni delincuentes ni imbéciles. Que los hay»<sup>1136</sup>. Aunque también sufren la incompreensión de los padres, los jóvenes de clase media que interesan a Orduña son más convencionales y conformistas que el modelo dado por *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), película que no se había estrenado en España todavía. Al contrario que las películas mencionadas, en *Bochorno* sus problemas se solucionan cuando los jóvenes deciden afrontarlos con madurez y responsabilidad. Es decir, desde el punto de vista conservador que preside la película, los jóvenes pueden dar una lección a sus mayores sin violencias ni rebeldías, sólo comportándose moralmente como deberían hacerlo los adultos.

La película centra su narración en dos jóvenes estudiantes universitarios, Miguel (José Moreno) y Manolo

---

<sup>1135</sup> Sobre las nuevas y diversas configuraciones del realismo cinematográfico español a partir de la película de Saura véase ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005, pág.47-59.

<sup>1136</sup> ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, «Jóvenes a la palestra», en *Film Ideal*, 1 de noviembre de 1961, nº 83.

(Antonio Durán), y en sus preocupaciones por la falta de dinero y a la imposibilidad de satisfacer sus deseos sexuales con sus respectivas novias. El diálogo entre los dos a poco de comenzar la película deja poco lugar a las dudas:

«- Créelo, Miguel, sin dinero no se va a ninguna parte, ni puedes arrimarte a ninguna mujer. Bueno, si tienes la suerte de tener una novia como Cristina que se conforma con pasear y pasear, si no...

»- Sí, pero estar noche tras noche con una chica que te guste es un verdadero suplicio, Manolo».

Es decir, el dinero que les proporcionaría un trabajo les permitiría también casarse con sus novias, o al menos acceder carnalmente a otras mujeres. Por eso envidian a Alejandro (Luis Galdós), un estudiante que triunfa socialmente gracias a su falta de escrúpulos para hacer negocios –tráfico con novelas prohibidas–<sup>1137</sup>. Pero Miguel ha sido educado por un padre (Armando Calvo) que no ha prosperado por su extremada honradez pese a trabajar en un banco donde sería fácil corromperse, cosa que lamenta su caprichosa hija Piluca (Soledad Miranda). Uno de los turbios especuladores con los que trata, Leandro Soriano (Roberto Camardiel), quiere que le haga un informe favorable para conseguir un crédito pese a las evidentes irregularidades de sus proyectos anteriores. Como no puede convencerle engaña a Miguel prometiéndole un trabajo con la complicidad del jefe de su padre, Rafael Salazar (Rafael Durán). La burda treta consiste en que se haga cargo, a cuenta de su futuro sueldo, de la deuda que le han contado que su padre tiene con Leandro –en realidad sólo la tiene con Salazar–

---

<sup>1137</sup> Más adelante se descubre que es el amante de una vieja millonaria, mientras que en la novela tiene una relación homosexual con un sastre que le mantiene. En ambos casos se condena su conducta.

para que así se vea comprometida su honorabilidad en el banco. El ingenuo joven, que acaba de terminar la carrera de Derecho con brillantes notas, ve en esto una oportunidad de ayudar a su padre e independizarse, pero también es cierto que se deja influir por la seductora Merche (Gina Romand), la secretaria y amante de Leandro. De este modo se presentan ligados y con los tonos más sombríos el dinero y el sexo conseguidos ilegítimamente. Esta trama de corrupción es la parte más endeble del guión por su puerilidad y fácil resolución, pero sirve para que el personaje madure al descubrir la realidad del mundo más allá de la protección de su familia, y también para que su padre reconozca el error de pedir dinero a un canalla. Miguel soluciona el embrollo en el que ha metido a su padre con sólo romper el informe favorable que su padre se ha visto obligado a realizar, y acordando con él que en adelante la familia reducirá gastos para no verse obligados otra vez a pedir prestado. De esa forma Miguel se convierte en un hombre a ojos de su padre, y este reconoce ante su mujer (Lina Yegros) que los hijos no piden consejos a sus padres porque siempre les han contado fantasías (París, la cigüeña, los Reyes Magos) y aprenden la verdad fuera, lo que es una frase sorprendente por lo que supone de ataque a la institución familiar, pero que resume en gran parte el sentido de la película. No sólo se está refiriendo a la lucha por la vida de todo joven que sale del hogar, sino también al tema principal de la película, la represión del deseo sexual, tema del que nunca se habla en la familia y cuya plasmación convierte a *Bochorno* en una propuesta insólita en el cine español de la época. Sólo el cine norteamericano había ofrecido en las pantallas españolas de ese mismo año una explícita denuncia de la represión familiar y social del deseo sexual de los hijos en *Esplendor en la hierba*



(*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), película que permitiría establecer cierta analogía con las familias españolas de los sesenta aunque estuviera ambientada en 1928<sup>1138</sup>.

El propio título, en línea con las metáforas climatológicas tan propias de Orduña, hace referencia al estado de excitación de los personajes principales. Mientras que Alejandro es presentado como un seductor que accede con facilidad a algunas chicas, en concreto a las que como Pacita (Elena María Tejeiro) han estudiado en Francia y adquirido costumbres más relajadas, Miguel y Manolo se tienen que conformar con sus castos y españolísimos noviazgos. Como es impensable para ellos tener relaciones prematrimoniales con sus novias, viven con angustia la represión de sus deseos hasta el punto de que Manolo corta con su novia Luz (Paula Martel) para dejar de sufrirlos. Después de un guateque en el que todos critican y envidian al mismo tiempo el comportamiento libertino de Alejandro y Pacita –que incluso van juntos al cuarto de baño a ducharse–; en el que otro de los jóvenes, Ricardo (Enrique Ávila), presume de haberse acostado con la chacha de su casa; y en el que los bailes modernos caldean el ambiente entre chicos y chicas, Manolo se reconcilia con Luz y no logra reprimir sus deseos como había hecho hasta ese momento<sup>1139</sup>.

---

<sup>1138</sup> A pesar del tema no tuvo excesivos problemas con la censura más allá de cortar algunos primeros planos en las dos escenas más tórridas de la película y de ser sólo autorizada para mayores de 18 años.

<sup>1139</sup> Tamayo se sintió obligado en el guión a explicar sus intenciones morales en esta escena de un modo que evidencia la conservadora visión que tenía sobre la juventud: «Aplauden, gesticulan, animan el baile, con ese extraño histerismo de la juventudes modernas. Es indudable que la realización suavizará estas escenas, pero no podemos negar, ni ocultar, el fenómeno social más sorprendente y pavoroso de nuestra época: la locura colectiva del *twist*. Se da en España lo mismo que en Europa o en América. Es un mal que no tiene remedio y que conviene resaltarlo en este momento del film –cuidando como es lógico el buen gusto– para justificar y comprender las escenas que vienen después y que son, desgraciadamente, una de las posibles

La película presenta este hecho como una auténtica tragedia como corresponde a la moral católica y conservadora que rige el comportamiento de los personajes, por mucho que sean en apariencia jóvenes alocados. La falta de confianza en los padres, a los que achacan no preocuparse más que de sus estudios, se trasluce en la intención inicial de Manolo de ocultar lo sucedido aunque necesite la ayuda económica de ellos. Cuando Manolo se lo cuenta a su padre sólo recibe una reprimenda por haberse dejado atrapar por una chica y, por tanto, no obtiene el permiso para dejar los estudios y casarse. Luz ni siquiera pueda hablar con sus padres porque están muy ocupados preparando la boda de su hermana. De modo que prescindan del apoyo paterno y adoptan la única solución posible para ellos: casarse aunque él tenga que trabajar y estudiar a la vez. Es decir, adoptan la solución más ortodoxa desde el punto de vista católico para demostrar al espectador que son más responsables que sus padres. Eso sí, la película es consciente de su conservadurismo en boca de Manolo: «ya sé que es una solución de hace cincuenta años pero todavía no se ha inventado otra en España».

En paralelo transcurre la relación de Miguel con su novia Cristina (María Mahor), con la que sufre la misma represión del deseo. Después del guateque a punto están de ceder a sus deseos como Manolo y Luz, pero en este caso la pasión de Miguel se detiene ante la reacción asustada de Cristina. La tensión del momento se potencia con un juego de primerísimos planos (FIG. 142 y 143) que pretende mostrar la angustia del deseo reprimido sólo a través de los rostros, de modo que se hurta al espectador la visión de sus cuerpos excitados en la misma lógica represora que preside la narración.

---

consecuencias de esta absurda locura colectiva» (TAMAYO, Manuel, *Bochorno* [Guión técnico], Madrid, Cop. Tudela, 1962).



FIG. 142



FIG. 143

Pasado el peligro él se siente avergonzado («he sido un bruto, Cristina, y tengo miedo de perder tu cariño») pero ella le perdona, incluso dice quererlo más todavía. Sin embargo, ella acuerda con su padre irse a estudiar inglés a América para evitar las tentaciones de las que Dios les ha salvado esta vez. Miguel no puede permitirse una fulana que le aborda en un bar, ni logra entrar en la habitación de la nueva chacha, así que acaba siendo presa fácil de Merche, un tipo de mujer opuesto a Cristina que ha usado su sexualidad para medrar, pero que al final será digna de compasión por haberse convertido en un mero objeto sexual de Leandro. La hipocresía social que

reprime estos deseos al mismo tiempo que los alienta bajo cuerda está presente en toda la película, y en especial en una escena que fue recortada por la censura. En ella Miguel llega a casa tras haberse licenciado en Derecho, su padre le recibe muy feliz y le da un dinero extra como premio, para luego advertirle: «no se te ocurra decirle nada ni a tu madre ni a tu hermana, a las mujeres no se les puede explicar ciertas cosas». ¿A qué cosas se refiere? El diálogo rodado pero cortado en la copia nos da la respuesta que se intuía en el diálogo: «...Ya eres hombre... y los hombres gastan... tienen compromisos... deseos... (...) En fin... tú ya me entiendes... coge este dinero y gástatelo como te parezca». Pese a estas pinceladas la película se contiene en su crítica y se limita a reflejar una realidad aceptada sin más desde un prisma conservador y machista que no puede aceptar de ningún modo las relaciones sexuales fuera del matrimonio, excepto con determinadas mujeres despreciadas por su libertad sexual, y siempre y cuando el hombre vuelva al hogar. Lo contrario no es aceptable como se ve en la reacción violenta que Miguel muestra cuando descubre en una sala de fiestas a su hermana acompañada de Alejandro, pese a que él está haciendo lo mismo con Merche.

La conclusión de la película, en la que Cristina renuncia a su viaje para quedarse con Miguel, que a su vez ha abandonado a Merche asqueado por el ambiente que le rodea, es ambigua, está teñida de una gran tristeza aunque el orden se haya restablecido y la lluvia acabe por fin con el bochorno que ha presidido todo el film, como si se tratara de una ducha fría que apagara las pasiones (FIG. 144 y 145). Miguel no puede dejar de exclamar cuando Cristina le dice que hará lo que él quiera: «¿También eres así tú, Cristina? (...) ¡Todos estamos perdidos ya!».



FIG. 144



FIG. 145

Da la sensación de que la solución dentro del orden social no satisface a nadie, y menos al propio Orduña. El choque producido entre una concepción conservadora de las relaciones sexuales y paterno-filiales, frente a la imparable realidad social de la juventud, no parece encontrar una solución satisfactoria pese al discurso sobre la responsabilidad juvenil que ha desarrollado la película. A riesgo de caer en facilonas interpretaciones psicológicas, es posible que Orduña eligiera esta novela porque le recordaban las propias represiones de su

juventud, agravadas por su condición homosexual y posiblemente no superadas del todo debido a su profundo catolicismo. El dramático final respondería, por tanto, a una íntima insatisfacción y convertiría a *Bochorno* en una de las películas más personales de Orduña.

En todo caso, el interés temático de la película no tiene su correspondencia en el plano estético. De nuevo los excesos del melodrama se cuelan en los intersticios de una trama que pedía mayor contención y que hacen un flaco favor a la credibilidad de las escenas más dramáticas. Tampoco ayuda una fotografía de colores chillones, excesivamente iluminada, que puede resultar lógica en las escenas más joviales pero que desentona en las partes más sombrías.

La película fue rodada entre septiembre y noviembre de 1962 en los estudios Cinearte de Madrid y alcanzó un coste reconocido por la Administración de 7.010.000 pesetas, que era inferior a sus últimas películas pero seguía siendo elevado en el contexto cinematográfico de la época. Los acuerdos de distribución con Cifesa para España y con Gonzalo Elvira para el continente americano, Hawái, Filipinas e Islandia no cubrían todo el presupuesto, por lo que la clasificación que obtuviera la película en la Junta de Clasificación y Censura era fundamental para amortizarla antes de conocer la fortuna comercial de la película. Sólo dos meses después de haber obtenido la clasificación de Interés Nacional para *Teresa de Jesús*, José María García Escudero se había hecho cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro por segunda vez y, por tanto, cuando la Junta se reunió el 19 de julio de 1963 para valorar *Bochorno* ya se habían producido importantes cambios en su composición que afectaron gravemente a la valoración de la película. No sólo la película presentaba graves reparos desde el punto de vista moral, sino que los nuevos miembros de la Junta se mostraron más hostiles que nunca ante una película suya, en línea con la opinión de García Escudero:

«Una película de Juan de Orduña sale 2ª B. Me parece importante que una película de Orduña no obtenga mejor clasificación. Lo siento por él, que, se le juzgue como se le juzgue, es historia en el cine español, que había intentado renovarse y casi se morirá del disgusto. ¡Si me decía que, con su película, se había adelantado a la nueva ola! La película se titula *Bochorno*. Pues eso es»<sup>1140</sup>.

Respecto a su moralidad, aunque dos vocales pidieron su prohibición total la mayoría acordó autorizarlas sólo para mayores de 18 años<sup>1141</sup> y decretar numerosos cortes que el expediente conservado no permiten precisar. Sólo podemos deducirlos por los abundantes cambios existentes entre el guión fechado en septiembre de 1962 y la película final, dirigidos a suavizar el desencanto juvenil y a eliminar referencias despectivas hacia España y sus costumbres. Por ese motivo se eliminó un diálogo como este entre Alejandro y dos chicas:

«- ¡Caracoles ibéricos!... eso es lo que somos...  
¡Caracoles ibéricos, tendidos al sol de África!

»- Tienes razón... Madrid es un pueblo, pueblo, todavía... Y España una colección de pueblos... ¡Yo, en cuanto pueda, me largo!

»- Harás bien... Aquí no hay nada de nada... Ni novela, ni teatro, ni cine.

»- ¿Qué quieres que haya con esta hipocresía en el ambiente?».

---

<sup>1140</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, pág. 82.

<sup>1141</sup> Como dato anecdótico que marca la diferencia de sensibilidad entre aquellos años y la actualidad hay que decir que la película no es recomendada solamente a menores de siete años en los últimos pases televisivos.

En la escena del guateque también desapareció un comentario que abundaba en esa hipocresía, cuando uno de los jóvenes dice que en España se hace lo mismo que en el extranjero en el terreno sexual «pero a la chita callando y sin darnos por enterados... ¡Si hablaran los cines, y las orillas del Manzanares, y los alrededores de la Plaza de Toros, y los descampados llenos de Vespas!». También desapareció el enfrentamiento de Manolo con la autoridad representada por un guarda de El Retiro que les impide besarse en público, y se redujo a la mínima expresión la intervención de la prostituta interpretada por Diana Lorys. No es de extrañar, por tanto, la opinión del reverendo eclesiástico Luis G. Fierro:

«Considero que no hay personaje positivo, a pesar de que parece que intentan al final positivar la trama. No encuentro ni madre, ni padre, ni chicas, ni chicos, positivos. Relaciones ilícitas. Invertidos. Todo el ambiente social es negativo y no se salva ni el padre del protagonista que parecía el más recto. Hay un ataque a las actitudes de los padres. Pienso que esta película, por ser española, va a causar bastante escándalo por el ambiente que presenta»<sup>1142</sup>.

En el mismo sentido se expresaba José María Cano:

«El efecto final del film, aun salvando la buena intención, creo que ha de ser gravemente perjudicial para la masa del público espectador presentando una sociedad íntegramente corrompida, con una

---

<sup>1142</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03996.



enorme acumulación de planos y comentarios que crean un clima general corrosivo e inoperante en sus últimas consecuencias compensadoras»<sup>1143</sup>.

Otros, en cambio, la consideraban tan absurda y ridícula que no veían peligro en que se exhibiera. Seis vocales le adjudicaron la categoría 2ª A, cinco la 2ª B y otros cinco la 3ª, por lo que se le concedió la 2ª B, a la que correspondía como ayuda sólo el 15% del coste reconocido, es decir 1.051.500 pesetas. Orduña presentó un recurso el 7 de agosto en el que decía que introduciría arreglos que le permitieran obtener una mejor clasificación. Desconocemos cuales fueron esos cambios, que suponemos adicionales a los decretados por la censura, pero lograron su objetivo en la reunión de la Junta del 16 de octubre –en la que ya no estaban Víctor Aúz, José Luis Borau y Carlos Serrano de Osma, que habían votado en 3ª en la anterior–, y no sólo se elevó a 2ª A sino que se reconoció un coste de producción mayor, 7.711.000 pesetas, que le proporcionaría 1.542.200 pesetas de protección, medio millón más que antes. Con esta ayuda y los adelantos de distribución la película estaba amortizada totalmente antes de estrenarse, como prueba el documento por el cual Juan de Orduña y Fortunato Bernal, su productor asociado, acordaron repartirse los beneficios al 50% el 30 de octubre de 1963<sup>1144</sup>.

La película no aprovechó su contenido polémico para atraer al público y sólo permaneció siete días en los cines Rialto y Fantasio cuando se estrenó el 18 de noviembre de 1963. La crítica mostró sorpresa por el cambio de rumbo en la trayectoria de Orduña y por dar una visión a la española de un tema considerado propio del cine extranjero. Desaparecidas ya las revistas *Primer Plano* y *Radiocinema*, que tanta atención y

---

<sup>1143</sup> *Ibidem*.

<sup>1144</sup> Véase el apéndice documental nº 3.

entusiasmo habían prestado a su cine desde sus inicios, e ignorado casi totalmente por las nuevas revistas (*Nuestro cine, Cinema Universitario*), sólo nos quedan las opiniones poco fundamentadas de la prensa diaria y un duro comentario de José Antonio Pruneda en *Film Ideal* que, pese a reconocer su ambición temática, concluía:

«...se ha intentado todo y todo ha salido mal. Como comedia resulta algo mejor: el público se rió mucho durante la proyección. Claro es que esto no estaba en el pensamiento del realizador; pero viendo el resultado final, lo encuentro muy lógico»<sup>1145</sup>.

Respecto a la prensa diaria, la acogida fue favorable, como muestran *El Alcázar, Arriba, Madrid* o *Pueblo*, incluso en el caso de Alfonso Sánchez pese a considerar que caía en el falso melodrama:

«Orduña, a lo largo de una realización de seguro oficio, procura matizar cada personaje. Y esto lo logra, pues cada joven aparece con su propia personalidad dentro del panorama humano. No pocos personajes dentro de esta juventud tienen autenticidad y un comportamiento lógico a su modo moderno de entender la vida. Orduña realiza un aceptable trabajo descriptivo en este aspecto. Después, al profundizar en los dramas particulares que plantea, la acción incurre en desequilibrio. El problema de Luz y Manolo, motivado por su fogosidad de enamorados, es auténtico y sincero, lo

---

<sup>1145</sup> PRUNEDA, José Antonio, «5 films nacionales que (si, no) demuestran (algo, nada)», en *Film Ideal*, Madrid, 15 de marzo de 1964, nº 140.

mismo que el modo de afrontar el conflicto con sus padres. Pero, en cambio, el drama de Miguel – personaje que se alza en protagonista– acusa falsedad, artificio y unos asomos de “melo” que el director no ha cortado a tiempo»<sup>1146</sup>.

La misma conclusión sacaba el crítico del diario *Marca*, aunque también consideraba que era una película valiente<sup>1147</sup>. Luis Gómez Mesa valoraba su tono moderno, pero sobre todo que se hubiera efectuado «de acuerdo con conceptos genuinamente españoles –todavía firmes, sin contagiarse de influencias extranjeras amorales– y sin rehuir lo “fuerte” cuando es preciso»<sup>1148</sup>. Y el crítico del diario *Ya* también agradeció que estuviera realizada con «un nuevo estilo, fresco y remozado, y sin ningún tufillo extranjeroizante»<sup>1149</sup>.

La mera búsqueda de la comercialidad que regiría sus siguientes películas le llevaría, en cambio, de pleno hacia el terreno de la imitación de esquemas foráneos, debido a la imposibilidad de llevar a buen fin otros proyectos que le concernieran más. Mientras en diciembre de 1962 *Bochorno* estaba en fase de postproducción, Orduña volvía de México, donde había presentado *Teresa de Jesús*, cargado de proyectos:

«Me traigo cuatro coproducciones interesantísimas. Dos de ellas con el mejicano Gregorio Walerstein, el productor más potente del predio azteca. Una de las películas la rodaremos con Libertad Lamarque... Tema espectacular, desde luego musical, porque Libertad es una estupenda

---

<sup>1146</sup> *Informaciones*, Madrid, 19 de noviembre de 1963.

<sup>1147</sup> *Marca*, Madrid, 21 de noviembre de 1963.

<sup>1148</sup> *Arriba*, Madrid, 19 de noviembre de 1963.

<sup>1149</sup> *Ya*, Madrid, 19 de noviembre de 1963.

cantante... Para ella quisiera contar con Carmen Sevilla o Rocío Dúrcal... Ya veremos... La otra, rodada en Méjico, con María Félix, para una nueva versión de *La pródiga*, de Alarcón... (...)

»Las otras dos las he concretado con Oscar Brooks. Películas de otro tipo. La primera también con Libertad, la rodaremos en Chile y Argentina y su final recogerá el dramático terremoto chileno. La cuarta será filmada en Méjico, a base de Pedro Armendáriz y con actores españoles, claro»<sup>1150</sup>.

Ninguno de estos proyectos americanos se concretaría y en España no le iba a ir mucho mejor. A finales de ese año se quejaría de haber sido vetado por Sara Montiel para dirigir *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962)<sup>1151</sup>, lo que provocó una sonada polémica que Orduña no quiso mitigar con declaraciones como esta:

«- ¿No está arrepentido de haber dicho que es una desagradecida?

»- No. Y también dije que la despreciaba. Pero en esto no hay ofensa punible. Estoy en mi perfecto derecho de poder despreciar a quien considere que no ha correspondido a mis atenciones. (...)

»- De lo único que estoy arrepentido es de haber hecho con ella *El último cuplé*. Otra actriz cualquiera me hubiera dado mejor pago. (...)

»- ¿No repetirá más películas con Sara Montiel?

---

<sup>1150</sup> «Orduña (recién llegado de Méjico) francamente optimista», en *Radiocinema*, Madrid, 20 de diciembre de 1962, n° 561.

<sup>1151</sup> «Juan de Orduña contra Sara Montiel», en *Fotogramas*, Barcelona, 19 de octubre de 1962, n° 725.

»- No siento el menor deseo de volver a trabajar con una estrella de esas condiciones»<sup>1152</sup>.

Aunque llegarían a reconciliarse y diez años después hablasen de nuevos proyectos, la actriz y el director no volverían a trabajar juntos.

Aparte de esta desilusión personal, también quedarían en el limbo tanto su intención de llevar al cine *El divino impaciente* (1933), de José María Pemán<sup>1153</sup>, una obra teatral en verso sobre la vida de San Francisco Javier que ya había sopesado en 1951; la versión de *Carmen* de Mérimée escrita por Carlos Blanco que iba a protagonizar primero Nati Mistral<sup>1154</sup>, y luego Emma Penella con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni y El Cordobés, con la que Cifesa quería volver al terreno de la producción<sup>1155</sup>; y para rematar este rosario de proyectos imposibles, la nueva versión en color de *Locura de amor* con María Schell en el papel de Juana la Loca, y Alain Delon o John Gavin en el de Felipe el Hermoso<sup>1156</sup>, que esperaba hacer en coproducción con Norteamérica<sup>1157</sup>. Cuando llevaba inactivo un año sin poder levantar estos ambiciosos proyectos decidió aceptar un encargo de muy escaso interés titulado *Abajo*

---

<sup>1152</sup> ROMO, Agustín, «Por culpa de *El último cuplé* Orduña mantiene: “Sara es una desagradecida”», en *Radiocinema*, Madrid, 15 de noviembre de 1962, nº 556.

<sup>1153</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 18 de enero de 1963, nº 738; *Radiocinema*, Madrid, 3 de enero de 1963, nº 563; y *Primer Plano*, Madrid, 30 de marzo de 1962, nº 1.120, y 4 de enero de 1963, nº 1.160.

<sup>1154</sup> *Primer Plano*, Madrid, 21 de diciembre de 1962, nº 1.158; y *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de diciembre de 1962.

<sup>1155</sup> *Primer Plano*, Madrid, 8 de febrero de 1963, nº 1.165; y *Radiocinema*, Madrid, 28 de febrero de 1963, nº 571.

<sup>1156</sup> *Radiocinema*, Madrid, 13 de diciembre de 1962, nº 560; *Primer Plano*, Madrid, 22 de marzo de 1963, nº 1.171; y *Fotogramas*, Barcelona, 29 de marzo de 1963, nº 748, y 5 de abril de 1963, nº 749.

<sup>1157</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 4 de octubre de 1963, nº 775.

*espera la muerte*, pero que al menos le permitiría volver a los platós.

### **7.9.2. Abajo espera la muerte (1964)**

Cuando el actor y productor Espartaco Santoni ofreció a Orduña dirigir *Abajo espera la muerte* el proyecto estaba muy avanzado porque el director previsto había renunciado en el último momento. José Luis Madrid, que era también el autor del guión, había concedido una entrevista a *Fotogramas* en enero de 1964 como director de la película<sup>1158</sup>, pero el 7 de febrero comunicaba a la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine (ASDREC) que rescindía el contrato que había firmado sólo cuatro días antes con esta escueta explicación: «Debido al trabajo acumulado por mis dos últimas películas y por la preparación de una tercera, me es materialmente imposible hacerme cargo de la dirección»<sup>1159</sup>. Según el expediente de censura la película comenzó a rodarse el 24 de febrero, por lo que Orduña habría tenido sólo tres semanas para prepararse. Sin embargo, Espartaco Santoni solicitó más tarde, el 2 de marzo, una autorización preventiva para comenzar a trabajar sin tener concedido el permiso de rodaje y asumiendo la responsabilidad si finalmente no se concedía. Aunque fuera así la verdad sigue siendo que Orduña tuvo poco tiempo para preparar el rodaje, aunque sí el suficiente para que Manuel Tamayo rehiciera a su gusto el guión de José Luis Madrid. Aunque en los títulos de crédito aparecen Orduña y Tamayo como guionistas en base a una idea

---

<sup>1158</sup> ORFILA, Gabriel, «José Luis Madrid: nueva película», en *Fotogramas*, Barcelona, 31 de enero de 1964, nº 798.

<sup>1159</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04859.

de José Luis Madrid, en realidad los numerosos cambios en la estructura del guión no alteraron la trama principal. Se trataba de un melodrama ambientado en el mundo del circo, donde el mujeriego trapealista Johny (así, con una n, aparece en la película) acaba regenerándose cuando se enamora de verdad de Lucía (Teresa Velázquez), que también acaba subiéndose a los trapecios pese a la oposición de su padre (Roberto Rey). Los celos de Jorge, cojo desde que se cayó de un trapecio, le llevan a provocar un accidente durante la actuación para matar a Johny, pero la mala suerte provoca que Lucía sea la que muera. No merece la pena dar más detalles de una película sin más aliciente que la vistosidad de los números circenses y donde las inexplicables reacciones melodramáticas de los personajes se explicitan mediante diálogos muy poco inspirados. No es de extrañar que las palabras de Orduña pocos días antes de rodar reflejaran escasa convicción en lo que iba a realizar:

«- ¿Qué se propone con esa película?

»- Exactamente no lo sé. He sido contratado cuando los preparativos estaban ya muy adelantados. (...)

»- ¿Ha participado usted en el guión?

»- Ahora precisamente estoy trabajando en él con Tamayo. El guión original era de José Luis Madrid. Estamos introduciendo algunas modificaciones de acuerdo ya con la personalidad de los actores contratados. (...)

»- ¿Será importante esta película para su carrera?

»- Lo que más me interesa en esta ocasión es tratar un tema que nunca había tocado: el del mundo del circo. Es a la vez un tema dramático y poético. Me interesa también esta película porque por primera vez rodaré en Cinemascope.

»- ¿Le beneficiará el Cinemascope?

»- Creo que me resultará más fácil. El campo es más limitado en movimientos de cámara, y tiene muchos más recursos»<sup>1160</sup>.

El resultado final no presenta el menor interés argumental ni estético, como si Orduña se hubiera limitado a cumplir su contrato sin entusiasmo alguno, consciente de estar ante un mero vehículo para el lucimiento del galán Espartaco Santoni y su pareja de aquel momento. Posiblemente se había precipitado al aceptar la propuesta debido a su impaciencia en volver a rodar una película después de estar un año parado. Sin duda, su cabeza estaba más puesta en los proyectos que en la misma entrevista mencionaba como próximos y que respondían más a sus preferencias: la película de aventuras *Arco de cuchilleros* que ya vimos que tenía intención de realizar desde 1955, y que ahora protagonizaría Gerard Barry, y la versión en color de *Locura de amor* que pensaba realizar a finales de 1964.

La película no sólo no aportó nada a la carrera de Orduña en el sentido artístico, sino que le reportaría inconvenientes pecuniarios cuando se viera obligado a entablar un juicio ejecutivo contra la productora por impago de su sueldo, establecido de cara a la Administración en 600.000 pesetas, pero seguramente inferior en la realidad. La empresa de Espartaco Santoni, llamada Producciones Cinematográficas M.D. en honor a su ex mujer Marujita Díaz, había asumido el 50% de la producción, estimada en unas exorbitadas 24.280.245 pesetas, mientras que la productora italiana Titanic Films se había hecho cargo de la otra mitad. Aunque la película se rodó entre Madrid y Roma y se acabó el 23 de mayo de 1964, no llegaría a las pantallas españolas hasta 1970 debido a la quiebra

---

<sup>1160</sup> BETRIU, Francisco, «En capilla antes del rodaje Juan de Orduña», en *Fotogramas*, Barcelona, 28 de febrero de 1964, nº 802.



de la productora española<sup>1161</sup>. M.D. había acumulado grandes pérdidas película tras película y cuando en 1965 la situación se hizo insostenible Espartaco Santoni huyó de España y hubo de decretarse una orden de busca y captura contra él. Por la respuesta que la Dirección General de Cinematografía y Teatro dio el 3 de octubre de 1967 al exhorto del Juzgado que llevaba la causa, sabemos que la ayuda de 1.800.000 ptas. que le correspondía a la película por su clasificación en 2ª A había sido retenida para pagar las diversas reclamaciones que pesaban contra la productora. Uno de los reclamantes había sido Juan de Orduña a través del Juzgado de Primera Instancia nº 7 de Madrid por valor de 272.000 ptas. Desconocemos cómo se resolvió el asunto y si Orduña cobró lo que le correspondía, pero es de suponer que la película sólo pudo llegar a los cines españoles cuando quedó por fin libre de cargas<sup>1162</sup>.

La película se estrenó en el cine Capitol de Barcelona el 16 de febrero de 1970, en programa doble con el western hispano *Fedra West* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1968), y en el cine Madrid de la capital de España el 10 de mayo de 1971, también en programa doble con el western italiano *Dos valientes a la fuerza* (*Un dollaro di fifa*, Giorgio Simonelli, 1960), cuando la carrera de Orduña estaba prácticamente acabada<sup>1163</sup>. Sin apenas publicidad la película pasó desapercibida y permaneció en esos cines catorce días en Barcelona y siete en Madrid antes de iniciar su largo recorrido por los cines de sesión continua hasta

---

<sup>1161</sup> En Italia se estrenó el 11 de marzo de 1966.

<sup>1162</sup> Los dos volúmenes de memorias de Espartaco Santoni nada aclaran sobre el asunto, además de ser una fuente poco fiable pues, según él, *Abajo espera la muerte* se estrenó con éxito (SANTONI, Espartaco, *No niego nada. Memorias de Espartaco Santoni*, Caracas, Consorcio de Ediciones Capriles, 1990, pág. 84).

<sup>1163</sup> Fueron 5.497 espectadores los que la vieron en Barcelona (*Cineinforme*, Madrid, 1ª quincena de mayo de 1970, nº 102) y 4.472 en Madrid (*Cineinforme*, Madrid, agosto de 1971, nº 132-133). Al proyectarse en sesión doble y ser considerada la película de Orduña como base del programa se adjudicó el 60% de los espectadores de cada sesión para obtener esas cifras.

marzo de 1974. De los diarios madrileños sólo Antonio de Obregón en *ABC* reseñó la película, con benevolencia y respeto hacia el veterano realizador, pero sin entusiasmo:

«Entre otros estrenos, esta película presentada en el cine Madrid silenciosamente no es peor que otras que se anuncian con bombo y platillos, cuando, además, el tema sentimental no es tan fácil como parece cuando está logrado por quien sabe hacerlo. El público así lo comprende y se interesa por esta narración del autor de *El último cuplé* y de *Locura de amor*, por no citar más que dos títulos de su larga y variada obra, que le hizo ocupar un puesto excepcional entre los realizadores españoles»<sup>1164</sup>.

Tras esta desafortunada experiencia con unos de los productores más fraudulentos del cine español, Orduña se alió con el más importante de todos, Cesáreo González, para realizar una película más propia de sus intereses como era *Nobleza baturra*, una vuelta a los orígenes que, aunque se pudiera tachar de anacrónica, le sirvió para constatar que un sector del público seguía compartiendo sus anquilosados gustos.

---

<sup>1164</sup> *ABC*, Madrid, 14 de mayo de 1971.

### 7.9.3. *Nobleza baturra* (1965)

La intención de Orduña de recuperar la obra teatral de Joaquín Dicenta que él mismo había estrenado en los escenarios en 1927, e interpretado en el cine en 1935, databa al menos de 1953<sup>1165</sup>, pero sólo había estado cerca de realizarse tras el éxito de *El último cuplé* mediante la asociación con el productor Jorge Griñán. Este había sido uno de los empresarios que había aprovechado el filón de los cuplés gracias a *Aquellos tiempos del cuplé* (José Luis Merino y Mateo Cano, 1958) protagonizada por Lilián de Celis, y esperaba seguir por ese camino nostálgico con títulos como *Los dulces años veinte* o *Nobleza baturra*, que también debían protagonizar Lilián de Celis. El propio Jorge Griñán explicó la razón de su asociación con Orduña:

«Puede decirse que se trató de un caso de fuerza mayor. Los derechos de *Nobleza baturra* habían sido, al parecer, cedidos por su beneficiario, don Joaquín Dicenta, a Orduña y a mí, separadamente. No cabe duda de que se trataba de un olvido o de una inadvertencia del señor Dicenta. Pero entonces la papeleta era para nosotros dos. Nos pusimos en conversaciones, y como los dos obramos de buena fe, llegamos a un entendimiento, a instancias, por cierto, del mismo Juan, cuyo entusiasmo por el tema es evidente»<sup>1166</sup>.

El rodaje previsto para el verano de 1958 se retrasó para que Orduña dirigiera *Música de ayer*, pero los planes de

---

<sup>1165</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 9 de enero de 1953, nº 216.

<sup>1166</sup> «Este invierno *Los dulces años veinte* y en primavera *Nobleza baturra* en coproducción con Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 9 de octubre de 1958, nº 660.

comenzarla en marzo de 1959 tampoco se cumplieron, sin que sepamos la causa. Lo único cierto es que muy poco después Jorge Griñán firmaba el guión de la película *Alma aragonesa* (José Ochoa, 1960), basada en *La Dolores* (1892) de Josep Feliú i Codina, cuyo argumento es muy similar a *Nobleza baturra*. Como ya dijimos, Orduña intentó por su lado realizar la película con Ana María Olaria primero<sup>1167</sup>, y con Luis Mariano y Carmen Sevilla después<sup>1168</sup>, pero de nuevo quedaría en el cajón hasta una mejor oportunidad.

Esa ocasión se presentó cuando Orduña se unió a Cesáreo González para producir juntos la película. El contrato que firmaron el 25 de mayo de 1964 acordaba la coproducción al 50% de la película en base a un presupuesto de once millones de pesetas. En realidad la infraestructura de producción corría totalmente por cuenta de Juan de Orduña, con Fortunato Bernal –que obtenía un 10% de los beneficios– encargándose de organizar el trabajo, mientras que la aportación de Cesáreo González se hacía en concepto de adelanto para la distribución en España, además de garantizar las mismas condiciones que para sus películas tenía en América, Antillas, Hawái, Filipinas e Islandia mediante sus acuerdos con el mexicano Gonzalo Elvira<sup>1169</sup>. Con esas condiciones la película se rodó entre el 17 de agosto y el 25 de octubre de 1964 en los estudios Cea y Samuel Bronston, y los exteriores en Briviesca, Maluenda, Zaragoza, Mara, Velilla, Reinosa y Colmenar, y no estuvo acabada hasta mayo de 1965.

La adaptación de Tamayo, Coll y Orduña sigue en lo básico la conocida historia de los amores ocultos entre la hija del hombre más rico del pueblo, María del Pilar (Irán Eory), y el

---

<sup>1167</sup> *Radiocinema*, Madrid, 13 de junio de 1959, n° 455.

<sup>1168</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 18 de noviembre de 1960, n° 625.

<sup>1169</sup> En mayo de 1965, acabada la película, Cesáreo cedió sus derechos de distribución en España a Warner Bros Film., sin que sepamos la causa de este cambio.

humilde mozo Sebastián (Vicente Parra), la calumnia que levanta contra ella su rechazado pretendiente Marco (José Moreno), plasmado en la copla «a eso de la medianoche dicen que han visto saltar a un hombre por la ventana de María del Pilar», y el increíble arrepentimiento final de Marco que resuelve todo el conflicto. La principal aportación respecto a la versión de Florián Rey consistió en mostrar los encuentros amorosos en la noche, eludidos en la versión de 1935, entre María del Pilar y Sebastián, y que al ser descubiertos por el padre de ella, Esteban (Roberto Rey), provocan la expulsión de Sebastián del pueblo. Los demás cambios en el orden de los acontecimientos en nada variaban el núcleo de la narración, pero merecen destacarse la supresión de una de las escenas más famosas de la primera versión, aquella en la que Perico mostraba su cabezonería baturra al lograr que un tren se desviara de su camino, y la introducción de un duelo de jotas entre Marco y Sebastián en la escena de la fiesta que, por lo demás, es muy similar a la versión de Florián Rey, incluida la propia configuración del decorado (FIG. 146 y 147).



FIG. 146



FIG. 147

En la realización de Orduña hay un interés deliberado en que el espectador reconozca los momentos musicales más recordados de la versión de Florián Rey, de modo que no podía faltar la canción *Asómate a la ventana* durante la siega, la estampa cuasi religiosa de María del Pilar ante el espejo

mientras canta *Bien se ve*, o el “linchamiento” musical del pueblo con la copla infamante, en donde la banda sonora alterna igualmente esa copla con el tema *Bien se ve* para connotar la lucha entablada entre ella y su entorno. Pero este procedimiento imitativo no podía más que perjudicar al largometraje ante la evidente inferioridad estética de la película de Orduña frente a su precedente de treinta años antes, también puesto de manifiesto en el diferente modo de concluir el film. Si Florián Rey presentaba la unión de los enamorados en unos bellos y dinámicos planos de influencia soviética donde el amor conyugal encontraba su lugar ideal en el trabajo de la siega (FIG. 148), Orduña optó por una apoteosis final de coros y danzas que nos remite a los fin de fiesta teatrales y que cinematográficamente nos lleva de lleno al terreno del pintoresquismo más superfluo e intemporal (FIG. 149), en consonancia con los festivales auspiciados por el franquismo para exaltar la diversidad regional de la nación.



FIG. 148



FIG. 149

Sólo el prólogo de la película, antes de títulos de crédito, tiene interés por el paralelismo que Orduña establece entre la corriente cada vez más caudalosa del río Ebro y la difusión de la copla, en lo que sería una vuelta a sus orígenes poético-cinematográficos que sólo dura unos instantes antes de entrar en la narración propiamente dicha. Por lo demás, hay que constatar la mayor explicitud del deseo que presenta Perico, el

personaje cómico que un joven Alfredo Landa heredaba de Miguel Ligerero. La escena de la rotura del cántaro debido al acoso de Perico a su novia (Elena María Tejeiro) y la intervención del padre Juanico (Miguel Ligerero) muestra una sustancial diferencia entre mostrar o no esas efusiones pasionales debido al distinto contexto social en que se realizó la película (FIG. 150 y 151).



FIG. 150



FIG. 151

*Nobleza baturra* era un ejemplo del “Viejo Cine Español” que se resistía a desaparecer cuando desde la Administración se estaba fomentando un Nuevo Cine Español que permitiese entrar en la industria a nuevas generaciones de cineastas que, sin dejar de ser controlados por esa Administración, regeneraran el cine español, sobre todo de cara al exterior. Orduña, sin embargo, no se consideraba anticuado:

«- ¿El tiempo no ha pasado para ti, en cine?

»- Físicamente, sí; artísticamente ha pasado, para que mi experiencia me sirva de mucho en mi adaptación a los nuevos modos y a las nuevas formas. Pretendo que mi cine esté al día.

»- ¿Con ideas y argumentos ya tan viejos?

»- No importa; lo bueno es siempre eterno y además, en definitiva, no hago sino seguir el camino que han iniciado muchos?

»- ¿No crees en las nuevas olas?

»- ¡Cómo no!, si yo también he sido nueva ola y espero con ilusión la próxima nueva ola, a ver si nos descubre algo nuevo»<sup>1170</sup>.

Su irónica respuesta parecía responder a su convencimiento de que no había nada nuevo bajo el sol y sólo aspectos formales como el color o la pantalla panorámica podían dar nueva vida a los temas de siempre. No es de extrañar, por tanto, que nuevamente fuera ignorado el film de Orduña entre la crítica que apoyaba los nuevos cines y sólo contemos con las benévolas críticas de la conservadora prensa diaria, conformes con una propuesta de índole tradicional que poco nuevo podía ofrecer al espectador y que, por eso mismo, podía ser un éxito similar a las dos versiones anteriores. Entre los más favorables se encontraba Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Teatro en los años cuarenta, además de crítico teatral:

«Orduña no ha querido buscarle a la popular historia otra profundidad, que tampoco necesitaba y que hubiera roto el encanto de esta especie de visión primitiva de la pasión humana. *Nobleza baturra* es un cromo sonoro, una aleluya brillante de cartel de feria, sobre la que el realizador va pasando de cuadro en cuadro con el habilidoso puntero de su veteranía las páginas cantarinas de las secuencias»<sup>1171</sup>.

---

<sup>1170</sup> DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Juan de Orduña», en *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de julio de 1965.

<sup>1171</sup> ABC, Madrid, 20 de octubre de 1965.



En cambio Pedro Rodrigo, que sí veía en Orduña la intención de renovar las versiones anteriores, no se mostraba muy entusiasmado:

«(Orduña) ha querido ser distinto, brindar una versión que se aparte de las otras, sacrificando el verismo fílmico en atención a un lucimiento de personajes, de números musicales y de otras cosas por el estilo. Posiblemente obtenga con ello un éxito popular, algo gustoso para un público que tiene referencias de la trama y se recreó con la audición de los cantables. Aunque eso no guarde relación con lo artístico, pues no había tal ambición, al parecer»<sup>1172</sup>.

Bastan estos dos divergentes ejemplos de las superficiales críticas que se hicieron a las películas para hacernos una idea de su recepción, pero no nos resistimos a señalar las inconveniencias que el crítico Mariano del Pozo vio desde el punto de vista moral:

«Para los aficionados al género es un buen regalo visual, aunque no parece propio para todos los públicos por algunas pegajosidades afectivas de Alfredo Landa, la excesiva benevolencia del párroco que hace Miguel Ligeró y algún atuendo desenfadado de la tabernera»<sup>1173</sup>.

En línea con ese comentario, hay que decir que, a pesar de estar ante un proyecto tan conservador como este, la censura volvió a preocuparse por la imagen que se pudiera dar del clero

---

<sup>1172</sup> *Madrid*, Madrid, 19 de octubre de 1965.

<sup>1173</sup> *El Alcázar*, Madrid, 18 de octubre de 1965.

y decretó que se eliminara del guión la frase que aludía al secreto de confesión, que se tuviera cuidado con el baile que el cura se marcaba en la fiesta -hecho que se mencionaba pero no se veía en la versión de 1935-, y que en general se cuidara su forma de hablar. Una vez terminada no hubo nada que objetar, y nada podemos decir de la opinión sobre la película porque, como dijimos, las nuevas normas habían eliminado el sistema de clasificación de películas en categorías y las ayudas quedaban ligadas al rendimiento de taquilla. Gracias al control de taquilla establecido en 1965, necesario para otorgar esas ayudas, podemos precisar mejor el devenir comercial que mediante la cuenta de los días de permanencia en los cines. Según esta fuente la película, estrenada el 18 de octubre de 1965 en el cine Palacio de la Prensa (en sesión continua en los cines Bilbao, Progreso y Velázquez), donde permaneció 18 días, llevaba recaudados en junio de 1966 diez millones y medio de pesetas, que sin duda la convertía en una película de éxito. Otro dato respecto a la taquilla aportado por la revista *Nuestro Cine* en enero de 1969 nos revela lo prolongada que podía ser la explotación de una película, ya que, según su listado, *Nobleza baturra* había recaudado hasta ese momento 24.916.631 ptas., es decir, había obtenido una cantidad mayor pasados los nueve meses desde su estreno, en los cuales es de suponer que llegó a las pantallas de los pueblos donde Orduña tenía su público preferido. Con esas cifras el film alcanzaba el 20º puesto de las películas españolas más taquilleras estrenadas entre enero de 1965 y diciembre de 1969<sup>1174</sup>, y sobrepasaba en casi diez millones a la película más taquillera del Nuevo Cine Español, *El juego de la oca* (Manuel Summers, 1965).

---

<sup>1174</sup> *Nuestro Cine*, Madrid, enero de 1969, nº 81.

#### 7.9.4. *Anónima de asesinos* (1966)

Mientras Juan de Orduña dedicaba sus esfuerzos a resucitar viejos éxitos del pasado, no sólo por *Nobleza baturra* sino también por sus intentos de reeditar *Locura de amor* y *La Lola se va a los puertos*, su empresa abordaba proyectos de cariz más moderno para otros directores bajo la batuta de Fortunato Bernal, cuyas crecientes responsabilidades se formalizarían mediante un contrato firmado por los dos amigos el 20 de noviembre de 1966:

«PRIMERO.- El Sr. Bernal, dedicará todo su tiempo y actividad, al cargo de Representante Legal y Director de Producción de Juan de Orduña, P.C., en todas las producciones que realice la citada marca. Promoverá nuevas producciones o coproducciones con otras casas productoras, tanto de España como del extranjero. Se ocupará de todas las gestiones inherentes (sic) a la producción, todas las tramitaciones Oficiales, solicitud de Permisos de rodaje, etc., venta o distribución de las películas, o cualquier otra forma de explotación de las mismas. Queda bien aclarado, que la firma de los contratos de cesión de distribución o venta de dichas películas, será siempre de común acuerdo con el Sr. Orduña»<sup>1175</sup>.

El acuerdo también precisaba que por su trabajo Bernal cobraría 200.000 pesetas por película y que se le reconocería la condición de productor asociado y copropietario al 50% de las siguientes películas previstas, *Anónima de asesinos*, *Despedida de*

---

<sup>1175</sup> Documento facilitado por Fortunato Bernal Moreno. Véase en el apéndice documental nº 4.

*casada* (ambas ya rodadas), y *El día que me quieras* (nunca se realizó), y de las que vinieran después, fueran dirigidas o no por Orduña, según las siguientes cláusulas:

«CUARTO.- Con referencia a las próximas películas que se vayan a realizar, tanto independientes como en coproducción, y que serán designados sus títulos en su día, el Sr. Bernal será Productor-Asociado y copropietario de todas ellas, en un Cincuenta por ciento (50%), salvo que se fije un nuevo porcentaje más elevado, como consecuencia de que su aportación financiera en las mismas haya sido mayor.

»QUINTO.- El Sr. Bernal podrá producir películas a través de la productora Juan de Orduña P.C., y en las cuales no figure como Director ni como Productor, el Sr. Orduña. En compensación a esta colaboración el Sr. Bernal abonará al Sr. Orduña el Cincuenta por ciento (50%) de los beneficios que se obtengan una vez amortizado el coste de las mismas»<sup>1176</sup>.

Dentro de esa política de coproducciones promovida por Fortunato Bernal para la empresa estaban los ambiciosos proyectos internacionales que Juan de Orduña tenía después de *Nobleza baturra*, y que demuestran, aunque puedan parecer disparatados e impropios de sus intereses artísticos, el ímpetu aventurero de Orduña en su busca de la comercialidad. Uno de esos proyectos era un western que no quería rodar en Almería, sino en México y California para contar con escenarios más genuinos, mientras que otro le hubiera llevado a Tailandia y

---

<sup>1176</sup> *Ibidem*.

Saigón para realizar *La muerte espera en Vietcong*<sup>1177</sup>, un guión de Miguel Iglesias, Vinizio Marinucci y el propio Orduña, basado en una novela de Rex Haluson, que hubiera sido una película de espionaje sobre la operación de rescate de una espía rusa y un microfilm en la selva de Vietnam. Estos dos proyectos no se realizaron probablemente por su complicación logística, pero en la misma línea de género y de rodaje en exóticos parajes sí pudo hacer una película similar a continuación.

*Anónima de asesinos* era un producto nacido con la mera intención de aprovechar el tirón de la saga James Bond como estaban haciendo otros muchos productores europeos y norteamericanos desde mediados de los años sesenta, y que en el ámbito español había dado origen a una larga serie de películas de nulo interés artístico, como denunciaba Giménez-Rico en la revista *Cinestudio*:

«Pese a *Estambul 65*, buen ejemplo de empleo inteligente de la receta, el resto de películas nacionales que invaden nuestras sufridas pantallas, con agentes más o menos secretos, son sencillamente lamentables, (...) de tal forma que no es que se parezcan unas a otras, sino que todas son la misma. Y con el mismo personaje central, aunque cambie su aspecto físico, que unas veces será refrito de Sean Connery, y otras una inefable mezcla del abominable hombre de las nieves y el hombre de cromagnon, “disfrazado” a la inglesa y con, a lo sumo, un par de movimientos en la cara»<sup>1178</sup>.

---

<sup>1177</sup> DEL ARCO, Manuel, *Art. cit.* (1965). El proyecto también tuvo los títulos de *La muerte espera en Tonking* y *Operación Vietnam*.

<sup>1178</sup> GIMÉNEZ-RICO, Antonio, «¡Pero que sea de “agentes secretos”!», en *Cinestudio*, Madrid, marzo de 1966, nº 43.

El guión de Nino Stresa, Ernst Ritter von Theumer y el propio Orduña –autores según el contrato de coproducción– estaba basado en el argumento del primero de ellos titulado *Jerry Land, cazador de espías*<sup>1179</sup>. La autoría del guión, a la que se añadió el nombre de Fortunato Bernal cuando se firmó la cesión de derechos a los productores, es harto dudosa porque estamos ante una obra alejada de los intereses de Juan de Orduña y que no iba a ser dirigida por él, sino por Miguel Iglesias, un realizador todoterreno especializado en producciones baratas de los más diversos géneros. Lo más probable es que se añadieran los nombres de Orduña y Bernal para incrementar la aportación española de cara a la Administración. Nuestra opinión se fundamenta en que la Dirección General de Cine y Teatro le impuso una sanción a Juan de Orduña P.C. de 6.000 pesetas cuando descubrió que los nombres de Orduña y Bernal no figuraban en el catálogo oficial de la producción italiana de 1966. Los intentos de Fortunato Bernal de justificar la ausencia como un error de los socios italianos, que a su vez lo achacaron a un olvido de los encargados de la publicación, no sirvieron para nada, y, por tanto, además de la multa, pagada el 7 de diciembre de 1967, se redujo en un 0,80% la ayuda concedida a la película. Si Orduña y Bernal intervinieron en el guión lo más probable es que sólo lo hicieran para adaptar los diálogos del italiano al español, razón insuficiente para aparecer en el citado catálogo<sup>1180</sup>.

Esta vez la coproducción era con Italia y Alemania, donde Juan de Orduña P.C. ostentaba el 50% (12.550.000 ptas. del presupuesto), la italiana P.E.A. de Alberto Grimaldi el 30% (7.530.000 ptas.) y la alemana Theumer-Filmproduktion de

---

<sup>1179</sup> La película se rodaría con ese título pero luego se estrenaría con el de *Anónima de asesinos*.

<sup>1180</sup> Para complicar más el asunto, en los títulos de crédito de la copia española no aparece Ernst Ritter von Theumer, que quizá también se incluyó en el contrato con los mismos fines de beneficiar al productor alemán.

Ernst Ritter von Theumer el 20% (5.020.000 ptas.). Como hemos dicho, cuesta creer que fuera un proyecto del interés de Orduña, y de hecho figuraba Miguel Iglesias como director cuando se solicitó el permiso de rodaje el 1 de octubre de 1965. Desconocemos el motivo por el que Iglesias fue sustituido sólo dos semanas después por Orduña, pero todo indica que su entrada fue una solución de emergencia porque los compromisos adquiridos para el rodaje en el extranjero (Roma, Líbano y Nueva York) obligaban a comenzar el rodaje, el 8 de noviembre, según se desprende de la solicitud que hizo Fortunato Bernal a la Dirección General de Cinematografía y Teatro relativa a la posibilidad de iniciar el rodaje antes de obtener el permiso de rodaje, petición concedida el 5 de noviembre con la advertencia de que la responsabilidad final si no se concedía el permiso definitivo recaería en la productora<sup>1181</sup>. De este modo se inició el rodaje en los estudios Roma de Madrid y en diciembre prosiguió en Líbano e Italia hasta enero de 1966<sup>1182</sup>. Aunque consta en el expediente de censura que el negativo fue revelado y positivado en los laboratorios Fotofilm en febrero, la película no estuvo terminada hasta el 29 de noviembre, cuando se tiró la primera copia estándar. Este retraso se debió a que Orduña se había ido a México a rodar su siguiente película, *Despedida de casada*, lo que parece confirmar que *Anónima de asesinos* no le interesaba especialmente y podía esperar para acabarla.

---

<sup>1181</sup> La reunión de la Comisión de Censura de Guiones acordó el 13 de octubre autorizar el guión con las siguientes advertencias, todas ellas relativas a la exposición del cuerpo femenino: «pág. 29.- cuidar danza de la bailarina oriental, pág. 30.- cuidar danza de Jazmine y el quitado de velos que indica la acotación, y pág. 54.- sustituir transparencias en la puerta del baño donde la mujer se ducha». La danza oriental y las transparencias que aparecen en el film no impidieron su aprobación final.

<sup>1182</sup> En Nueva York sólo se rodaron panorámicas exteriores de la ciudad, por lo que suponemos que fueron realizados por un equipo reducido sin la intervención de Orduña.

La película fue aprobada por la censura sólo para mayores de 18 años en diciembre de 1966, con el único corte del momento en que la actriz Helga Sommerfeld salía del baño sólo con una toalla, y se estrenó primero en Barcelona el 24 de abril de 1967, y luego en Madrid el 29 de mayo, al mismo tiempo que otras dos imitaciones de James Bond, por un lado la lujosa cinta norteamericana *F de Flint* (Gordon Douglas, 1967), y por otro una coproducción italo-franco-española, *Demasiadas mujeres para Layton* (Jacques Poitrenaud, 1966). Mientras el Agente Flint interpretado por James Coburn permanecía ocho semanas en el cine Avenida, el agente Jerry Land de Orduña, interpretado por el desconocido actor norteamericano Wayde Preston, sólo aguantaba dos semanas en el cine Rex de la misma calle. Sin embargo, su explotación se alargaría hasta 1970 a través de los cines de barrio.

La película, que difícilmente puede tomarse en serio, presenta a Jerry Land, un émulo de James Bond cuya única particularidad es su pertenencia a la C.I.A. y que hace gala en todo momento de su ignorancia cultural. Poco importa la trama de espionaje, tópica e inverosímil –incluye gadgets imposibles (una dentadura postiza que hace fotografías), paisajes exóticos (Beirut), abundantes chicas guapas (Pamela Tudor, Lis Halvorsen, Kai Fisher y Helga Sommerfeld), personajes que no son lo que aparentan, y violencia gratuita a raudales–, y la evidente carencia de medios, porque no impidieron a Orduña rodar escenas de acción con cierta soltura, sin la eficacia técnica y los lujos de la saga original pero suficiente para el poco exigente público de los cines de barrio. Quizás le recordara mejores tiempos dirigir a decenas de extras en la secuencia final donde se enfrentan los villanos a las fuerzas de seguridad libanesas (FIG. 152 y 153), pero sin duda faltaban los medios y la convicción de *Agustina de Aragón*.





FIG. 152



FIG. 153

A pesar del prestigio que tenía Juan de Orduña entre la crítica de la prensa diaria, difícilmente un producto tan convencional y claramente subsidiario de un género foráneo podía complacer a los cronistas. Pese a todo, aunque se tachara de intrascendente o tópica, todavía había quien reputaba la realización de Orduña muy superior al asunto, como fue el caso de Pascual Cebollada en el diario *Ya* o Pedro Rodrigo en *Madrid*:

«La maestría de Orduña se insufla, incluso, de optimismo, de una dinámica adecuada, de un ritmo desbordante, y nos ofrece buenas peleas... (...) La historia está, pues, fílmicamente bien realizada y movida. Con otro tema, el director hubiera visto mejor compensado su certero empeño»<sup>1183</sup>.

Igualmente el diario *ABC* consideraba que era entretenida y que, aunque no añadiera nada al género, su aspecto formal acreditaba «cierta habilidad por parte del director»<sup>1184</sup>; y *La Vanguardia* reconocía que había «sabido dar al filme un dinamismo muy vibrante»<sup>1185</sup>. Por el contrario, Luis

---

<sup>1183</sup> *Madrid*, Madrid, 30 de mayo de 1967.

<sup>1184</sup> *ABC*, Madrid, 1 de junio de 1967.

<sup>1185</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de abril de 1967.

Gómez Mesa consideraba rutinaria la realización de Orduña<sup>1186</sup>, y Jaime Picas, pese al aparente elogio de sus palabras, concluía de modo irónico su comentario:

«Nada nuevo en esta película de espionaje a la italo-española, firmada curiosamente por el más inesperado de los directores, el inefable Juan de Orduña. ¿Les sorprenderá saber que preferimos con todo este Orduña a aquél que nos restregaba las narices con tanta barba y tanta peluca y nos llenaba los oídos de música ramplona y -felizmente- de nuevo olvidada?»<sup>1187</sup>.

Sin embargo, *Anónima de asesinos* fue más rápidamente olvidada que aquellas películas entre el aluvión de imitaciones de James Bond que invadieron las pantallas españolas.

### 7.9.5. *Despedida de casada* (1967)

Como hemos dicho, en el verano de 1966 Juan de Orduña y Fortunato Bernal se fueron a México sin haber acabado *Anónima de asesinos* para rodar *Despedida de casada*, la segunda película prevista en el contrato mencionado entre Orduña y Bernal, y con la que el director cumplía el deseo manifestado al regresar del Festival de Acapulco de 1962 de trabajar en México<sup>1188</sup>. Esta vez el viaje fue posible gracias a la

---

<sup>1186</sup> *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1967.

<sup>1187</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 5 de junio de 1967.

<sup>1188</sup> Es posible que por esta razón Orduña no dirigiera a Juanito Valderrama en *El padre Coplillas* como estaba previsto en el permiso de rodaje solicitado el 12 de mayo de 1966 (Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04946). La película fue dirigida dos años después por Ramón Comas.

asociación con Fernando de Fuentes Reyes, con el que Orduña ya había producido *El niño y el muro* (Ismael Rodríguez 1964), y con cuya empresa Diana Films firmó un contrato de coproducción al 50% el 7 de mayo de 1966 con un ajustado presupuesto de 7.425.460 ptas. Los rendimientos exclusivos para Orduña y Bernal incluían toda Europa, además de Marruecos, mientras que Diana Films percibiría los de América, Antillas, Islandia y Filipinas, quedando el resto del mundo al 50%.

El guión estaba firmado por Fernando Cabanillas Galiana<sup>1189</sup> en base a la obra del español Jesús Navarro Carrión *Lío para matrimonio*. Se trataba de una novelita de quiosco como tantas otras que su prolífico autor publicaba bajo el pseudónimo de Cliff Bradley cuando estaban ambientadas en el oeste americano, de Pedro Roger si eran de otros géneros de aventuras, o simplemente Jesús Navarro en el caso de las novelas románticas a las que pertenecía la que nos ocupa. El cambio de título respecto a la novela respondía a la idea publicitaria de relacionarla con *Despedida de soltera* (Julián Soler, 1966), película de cierto éxito en México que también había escrito Galiana y producido Diana Films, y con la que nada tenía que ver argumentalmente excepto en que ambas eran comedias picantes, aunque no inmorales según Fernando de Fuentes<sup>1190</sup>. Esa condición picante tuvo sus consecuencias en el

---

<sup>1189</sup> En la documentación del expediente de censura también aparece como guionista Fortunato Bernal pero no en los títulos de crédito de la película. Quizás la causa de esto se deba a que sólo realizó el guión técnico, según consta en el guión fechado en junio de 1966, y aunque esto se venía considerando suficiente para figurar como guionista en los títulos, como había sucedido con Juan de Orduña muchas veces, había dejado de ser costumbre en el cine español. Este hecho nos lleva también a plantearnos si el proyecto no estaría en origen pensado para que lo dirigiera Fortunato Bernal y si Orduña se incorporó después por motivos que desconocemos.

paso del guión por la censura española en forma de advertencias relativas al exhibicionismo de los cuerpos debido a las frecuentes escenas que contenía con chicas ligeras de ropa, e incluso una de Carlos Estrada en calzoncillos. Aunque el censor José María Cano consideró que era una «comedia intrascendente con ciertas alusiones y situaciones escabrosillas», y «vulgar en su conjunto», el guión fue aprobado en la reunión de la Comisión de Censura del 13 de julio de 1966.

El rodaje comenzó el 15 de agosto en los estudios Churubusco pero poco sabemos de su desarrollo aparte de que los interiores se finalizaron el 10 de septiembre<sup>1191</sup> y que en octubre todavía estaba en marcha en los exteriores de Acapulco<sup>1192</sup>. Gracias a la prensa mexicana sabemos que se encontraron con dificultades debidas a la falta de sol, a un accidente de Carlos Estrada en Acapulco que le provocó una cojera -aprovechada cómicamente en la diégesis de la película-, y a la clausura por la policía de la casa que habían alquilado para rodar cuando se descubrió que había sido un prostíbulo<sup>1193</sup>. En cualquier caso, la película no estuvo lista para exhibirse en España hasta un año después, cuando en septiembre de 1967 Fotofilm tiró la primera copia estándar, debido en parte a que Orduña tuvo que finalizar antes la postproducción de *Anónima de asesinos*. La realización de Orduña había salvado bien los matices picantes porque la censura aprobó el film sin dificultades aunque sólo fuera autorizada para mayores de 18 años<sup>1194</sup>.

---

<sup>1190</sup> JIMÉNEZ, Miguel, «Despedida de casada», publicación desconocida y sin fecha (recorte de prensa facilitado por Lourdes de Orduña, sobrina de Juan de Orduña).

<sup>1191</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 9, México, Era, 1969-1978, pág. 428.

<sup>1192</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 21 de octubre de 1966, n° 940.

<sup>1193</sup> JIMÉNEZ, Miguel, *Art. cit.* y VALDÉS, Jaime, *Art. cit.*

<sup>1194</sup> Sin embargo, el tráiler sí fue prohibido sin que el expediente de censura nos permita saber la causa.

La película tiene una clara apariencia de vodevil teatral pese a estar basada en una novela, con chistes de doble sentido de más o menos gracia y números musicales no siempre justificados por la diégesis, además de unas interpretaciones marcadamente teatrales. Sólo las salidas al exterior para aprovechar los bellos paisajes de Acapulco y los atractivos de México D.F. rompen esa teatralidad a costa de convertir a la película en un muestrario turístico. De la novela rosa, ambientada en Estados Unidos por aquello de darle un aire más cosmopolita, sólo quedaba la premisa inicial: dos divorciados se ven obligados a compartir el piso donde vivían, pero después de diversas disputas y tretas para darse celos mutuamente descubren finalmente que siguen enamorados y vuelven a casarse. Es una comedia, por tanto, que sigue el esquema clásico de la lucha de sexos, y también de la segunda oportunidad matrimonial de la que sería paradigma *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940). La división de la casa mediante un muro sería una metáfora evidente de esa situación, ya que nunca se culmina –se boicotea la construcción por ambos cónyuges en distintos momentos (FIG. 154)– y cuando la pareja se reúne de nuevo en su dormitorio se viene abajo por sí mismo (FIG. 155).



FIG. 154



FIG. 155

La película podría ser considerada atrevida en el contexto español porque Sonia celebra con sus amigas, entre

risas y bromas de cariz sexual, su divorcio, ya que significa la recuperación de su libertad –dejó su vida artística al casarse–, pero al mismo tiempo, el diálogo deja entrever el fondo conservador de la película cuando en esa misma fiesta se califica a la posibilidad de que tenga otras relaciones de «adulterio legalizado». En consecuencia, ni ella ni Raúl consuman en ningún momento esa supuesta infidelidad y, como es previsible, al final se restablece el orden moral con la reconciliación de la pareja. Frente a los protagonistas de clase media la película introduce dos personajes inexistentes en la novela, la criada Pacita (Gracita Morales) y el albañil que construye el muro, Casimiro (Alfredo Landa). Son dos emigrantes españoles que apoyan en sus disputas a sus respectivos empleadores y se acaban enamorando también, cuyas intervenciones dan una nota costumbrista al conjunto y deslizan el vodevil hacia el sainete gracias a la notable comicidad de sus inspirados intérpretes.

La película era una propuesta tan pobre que sólo podía ser salvada por los críticos como un mero entretenimiento, como lo vio Juan D. Pizarro en *El Alcázar*: «Vodevil ligero, intrascendente y algo grueso en algunos detalles que se hizo con el único propósito de entretener durante un rato al espectador»<sup>1195</sup>. Pero era un divertimento muy superado, según pensaba Luis Gómez Mesa:

«Muy viejos los lances de esta película (...); no obstante suceder hoy, pertenece al pretérito, a unos conceptos fílmicos periclitados.

»Las risas que suscita en algunos espectadores sin criterio, fáciles de distraerse, suenan y resuenan tristemente. ¿Un regocijo retrospectivo? No. Porque

---

<sup>1195</sup> *El Alcázar*, Madrid, 18 de junio de 1968.

las películas cómicas o los buenos éxitos de este género, antiguos, pero no envejecidos, causan espontánea y arrolladora hilaridad»<sup>1196</sup>.

Tampoco Harpo (Pedro Crespo) en *ABC* mostraba ninguna satisfacción con la labor de Orduña cuando decía que había «utilizado una planificación lineal, echando mano de recursos poco originales, que repite, además con exceso». El crítico de *La Vanguardia* renunció a hacer una crítica valorativa y se limitó a describir los alicientes más que suficientes para que el público acudiera al cine:

«Esta ingenua historia sólo es un pretexto para realizar un film bullicioso, con bonitos números musicales y una constante exhibición de los hechizos de las diversas actrices que intervienen en él. Aparte Julissa, vedette seductora, de una plástica espléndida, figuran en el reparto otras guapas mujeres que prestan a la cinta su indiscutible encanto. Se prodigan, al efecto, las exhibiciones en bikini, las escenas de playa y de piscina y de otros alicientes de tipo “erotizante”. Incluso Carlos Estrada ofrece también la visión repetida de su busto desnudo y una divertida secuencia en paños menores, al estilo de aquellos de los antiguos vodeviles»<sup>1197</sup>.

Estos supuestos atractivos sólo lograron atraer al público durante quince días en el cine Amaya de Madrid, lo que, sumado a los pobres resultados en otras provincias, convertía a la película en otra producción de Juan de Orduña de

---

<sup>1196</sup> *Arriba*, 15 de junio de 1968.

<sup>1197</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de diciembre de 1968.

escaso rendimiento. Antes de conocer este flojo resultado, y satisfecho con su primera experiencia americana, Fortunato Bernal parecía estar dispuesto a continuar la colaboración hispano-mexicana:

«Hemos concertado nuevas coproducciones, que serán filmadas en México y España. La primera de ellas, *El día que me quieras*, con Alberto López dirigida por Orduña, que se filmará en los Estudios Churubusco. También se hará con los coproductores de *Despedida de casada* un film en España. (...) Probablemente dirigirá el mexicano Paco del Villar, gran director que consideramos que nos hará una película de acción moderna y de escala internacional. Al mismo tiempo, en tratos con otros productores y creo que nuestro reciente viaje a México será efectivo para la cinematografía de los dos países»<sup>1198</sup>.

Sin embargo, *El día que me quieras*, tercer proyecto del acuerdo entre Orduña y Bernal, que era una nueva versión del éxito de Carlos Gardel de 1935 que iba a protagonizar Carlos Estrada<sup>1199</sup>, y que se iba a coproducir gracias a la aportación del 75% del presupuesto por parte de la empresa mexicana Filmadora Panamericana S.A., no se llegaría a realizar. Ni tampoco cualquier de los otros proyectos de coproducción debido a la oportunidad que Televisión Española ofreció a Juan de Orduña de volver a un género tan querido para él como la zarzuela.

---

<sup>1198</sup> *Ovaciones*, México D.F., 29 de noviembre de 1966 (recorte de prensa facilitado por Fortunato Bernal Moreno).

<sup>1199</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 17 de febrero de 1967, nº 957.



### 7.9.6. La serie de TVE *Teatro Lírico Español* (1967-1969)

Como hemos explicado al hablar de sus inicios artísticos, la relación de Juan de Orduña con la zarzuela venía de antiguo debido a su parentesco con la familia Fernández-Shaw. Su tío Carlos y su primo Guillermo eran conocidos autores de zarzuelas y Orduña había elegido la más famosa del primero de ellos, *La revoltosa*, para debutar como actor protagonista en el cine. Luego actuaría en *La chavala*, también de su tío, y en *El rey que rabió*, ambas durante el periodo mudo.

Después de la Guerra Civil el género había decaído en los escenarios y prácticamente desaparecido en los años cincuenta. Los autores habían dejado de interesarse en componer nuevas obras y el público se alejaba debido al desprestigio social que la crítica más elitista había hecho caer sobre la zarzuela debido a sus características esencialmente populares y a su música fácilmente asimilable por el público<sup>1200</sup>. Sin embargo subsistió una parte del extenso repertorio gracias a la reaparición periódica de las obras más recordadas en los templos dedicados al género, tal y como sucede hoy en día en lugares como el Teatro de la Zarzuela. El cine también colaboró en esa recuperación de las obras más destacadas, ya fuera con antologías como las ya mencionadas *Teatro Apolo* de Rafael Gil y *Música de ayer* del propio Orduña, o con adaptaciones de zarzuelas tan populares como *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1949) o *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), que también servían para satisfacer anhelos nacionalistas como los manifestados por Francisco Casares en 1950:

«Estamos presenciando, todos los días, con sus enormes falsedades y deformaciones, el auge de ese

---

<sup>1200</sup> AMORÓS, Andrés (editor), *La zarzuela de cerca*, Madrid, España Calpe, 1987.

género en boga que se ha apropiado del vocablo folklore. Es inútil que se luche para demostrar que el folklore es otra cosa, y no se debe admitir como su expresión genuina y veraz esa falsificación burda de “jipíos” y de estampas de escasa calidad. La verdadera manifestación folklórica está en las zarzuelas, que recogen ambientes de las distintas provincias, con sus canciones populares y sus costumbres y trajes. (...)

»Por patriotismo, por inteligente comprensión de realidades, por certero prever de lo que será siempre un eficaz empleo de medios y una buena elección de perspectivas, debe frecuentarse más esta clase de temas y de material aprovechable para el cine»<sup>1201</sup>.

El propio Casares reconocía en 1961 que el género estaba en una situación difícil pero también citaba la optimista opinión del maestro Mendoza Lassalle, director del Teatro de la Zarzuela, según la cual el género no estaba agotado ni en extinción, sino sólo “congelado” y que había tan buenos intérpretes como antaño. Sin embargo, Lassalle también concluía que la zarzuela no se había renovado y que debido a su anacronismo había dejado de ser un espectáculo de masas<sup>1202</sup>.

Según Casares, el interés por la zarzuela era muy grande todavía en Hispanoamérica, como demostraba el éxito del ciclo de conferencias que había dado poco antes Guillermo Fernández-Shaw en Sudamérica. Quizás esto explique en parte

---

<sup>1201</sup> CASARES, Francisco, «Nuestro género lírico y el cine nacional», en *Radiocinema*, Madrid, septiembre de 1950, n° 171.

<sup>1202</sup> CASARES, Francisco, «Situación y perspectivas del género lírico», en *Triunfo*, Madrid, 26 de enero de 1961, n° 780.

el relanzamiento cinematográfico de la zarzuela producido poco después con las nuevas versiones de *La verbena de la paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963) y *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1963), realizadas por empresas muy relacionadas con el mercado hispanoamericano, Sueva Films-Cesáreo González y Producciones Benito Perojo en el primer caso, y Balcázar Producciones Cinematográficas en coproducción con la mexicana Oro Films en el segundo. Es probable que ese panorama favorable a la zarzuela en Hispanoamérica influyera en la decisión de Televisión Española de abordar una antología de lo más granado del género con la ambiciosa serie *Teatro Lírico Español*, máxime si tenemos en cuenta que la iniciativa dentro de la entidad nacía del Servicio de Promoción Exterior, entre cuyos objetivos estaba difundir la cultura española en el extranjero mediante la televisión, y que estaba precisamente dirigido por Félix Guillermo Fernández-Shaw, hijo del mencionado Guillermo Fernández-Shaw. De nuevo, como sucediera al comienzo de su vida artística, la rama materna de su familia resultaría fundamental para que Juan de Orduña reapareciera en el primer plano de la vida cultural española, ya que es lógico pensar que el hijo de su primo tuvo algo que ver en su elección como director de los trece capítulos de la serie, si bien es cierto que su currículum como amante de la zarzuela, de las reconstrucciones de época, y de las adaptaciones teatrales, también le avalaban como la persona ideal para el proyecto.

Con la serie *Teatro Lírico Español* continuaba la tradición teatral de Televisión Española que, obligada en un inicio por circunstancias tecnológicas (emisión en directo y en un único decorado), había acudido con profusión a las fuentes dramáticas para luego continuar por ese camino a pesar de la aparición del magnetoscopio y la inauguración de los modernos estudios de Prado del Rey en 1964. En su famoso Estudio 1 se registrarían los primeros programas dramáticos en vídeo con

una clara influencia teatral, como explica Federico García Serrano:

«Desde el punto de vista narrativo, todos estos espacios comparten unos principios comunes, con acusada dependencia de su propia teatralidad de origen. Los realizadores que los ponen en escena proceden de este medio o se forman en él, al tiempo que son inventores de una narrativa televisiva que prevalecerá durante más de una década; el tele-teatro se impone, aunque ha perdido la esencia misma de la teatralidad: la del espectáculo vivo, la del directo. El magnetoscopio es todavía un recurso utilizado sólo para unir grandes bloques y no un recurso de montaje propiamente dicho, pero los programas tienen ya una notable concepción escenográfica, permiten el uso de varios decorados, las grabaciones se realizan con tres cámaras, los ensayos son algo habitual y, lo más importante, se empieza a generar un mecanismo de producción que sirve de taller a realizadores, adaptadores, escenógrafos y actores»<sup>1203</sup>.

Cuando Juan de Orduña llega a televisión a finales de 1967 ya había empezado el salto hacia un lenguaje televisivo menos teatral gracias a la participación de realizadores provenientes de la Escuela de Cine y a la filmación en 35mm de algunos programas, ya que este formato resultaba más manejable que el vídeo para montar las imágenes. Como es lógico, Orduña también fue contratado para rodar en 35mm la

---

<sup>1203</sup> GARCÍA SERRANO, Federico, «La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, junio-octubre 1996, nº 23-24.

serie *Teatro Lírico Español*, «uno de los más importantes proyectos de ficción planteados por TVE hasta esa fecha»<sup>1204</sup>, aunque veremos que los resultados distarían mucho de tener apariencia fílmica. El nombre de Orduña como director cinematográfico, unido al del histórico compositor Federico Moreno Torroba como director de la música y autor de una de las zarzuelas previstas en la serie, *Luisa Fernanda*, daban prestigio a un proyecto que contaba con un alto presupuesto de más de cien millones de pesetas, y que tenía todo el apoyo institucional desde el Ministerio de Información y Turismo porque estaba pensada para difundir el patrimonio lírico español en Hispanoamérica.

El ambicioso proyecto consistía en realizar trece largometrajes en 35mm en algo más de un año, escritos por los colaboradores habituales de Orduña: Manuel Tamayo, Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal. El trabajo se inició con la grabación de la música durante tres meses, de julio a septiembre de 1967, por la Orquesta Lírica Española dirigida por Moreno Torroba. Las voces corrían a cargo de profesionales del canto pero en imagen aparecerían conocidos actores que actuarían en *playback* en las partes musicales, igual que Orduña había hecho en *Música de ayer* y como se venía realizando en televisión desde muy temprano<sup>1205</sup>. Entre octubre de 1967 y abril de 1968 se rodaron cuatro de ellas en los estudios Ballesteros (*Bohemios*, *La canción del olvido*, *La revoltosa* y *El huésped del sevillano*), y a continuación, para aprovechar el buen tiempo a partir de mayo, las tres que necesitaban más escenarios exteriores (*Las golondrinas*, *Maruxa* y *El caserío*),

---

<sup>1204</sup> *Ibídem*.

<sup>1205</sup> En *play-back* había realizado en 1958 Gustavo Pérez Puig el programa de zarzuela *Teatro Apolo*, y también el dedicado a música moderna *Escala en Hifi*, dirigido por Fernando García de la Vega, seguía el mismo procedimiento, aunque en este caso las voces eran las de los propios cantantes (BAGET HERMS, José M., *18 años de TVE*, Barcelona, Diáfora, 1975, pág. 84).

quedando las seis restantes para una segunda tanda después del estreno de las primeras. El alto ritmo de rodaje, combinado con el montaje de lo ya realizado y la preparación de lo próximo con el objetivo de acabar cada zarzuela en poco más de un mes, le dio vida a un Orduña entusiasmado, según se desprende de la crónica de Juan Alcázar durante el rodaje de *Las golondrinas*:

«No hace falta insistir en que Juan de Orduña sigue haciendo gala del mismo entusiasmo y de la entrega absoluta a su trabajo con que asombró a todos cuando inició el rodaje de la serie. Da la impresión de que este hombre está rejuvenecido, física y moralmente. Siempre con un generoso puro en los labios, que fuma con delectación, Orduña va y viene, grita, interpreta, ordena, felicita, corrige... Nunca le he visto sentado en su silla de director»<sup>1206</sup>.

La primera muestra del producto se pudo exhibir en privado, en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, el 4 de junio de 1968, con la presencia del ministro Manuel Fraga, los dirigentes de TVE y como invitados de honor los príncipes Don Juan Carlos y Doña Sofía. Tras una introducción de José Luis Uribarri se proyectó el fragmento del ballet de *Las golondrinas* y entera *Bohemios*<sup>1207</sup>. Los comentarios fueron muy favorables y satisficieron la pretensión del Ministerio de ofrecer lujosamente, en Eastmancolor y sonido estereofónico<sup>1208</sup>, unas zarzuelas que de este modo podrían

---

<sup>1206</sup> ALCÁZAR, Juan, «*Las golondrinas*», en *Tele Radio*, Madrid, del 8 al 14 de abril de 1968, nº 537.

<sup>1207</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «El género lírico español, en películas musicales producidas por TVE», en *ABC*, Madrid, 8 de junio de 1968.

<sup>1208</sup> Nos referimos a la proyección en cine, pues en la televisión española sólo se verían en blanco y negro.

abrir mercados internacionales además de revitalizar el género en España. Lo primero empezó a cumplirse cuando *La canción del olvido* obtuvo el primer premio, la Perla de Oro, en el Mercado Internacional del Film, del Telefilm y del Documental de Milán (MIFED) y comenzó a venderse a las televisiones europeas<sup>1209</sup>. Lo segundo se pudo comprobar con el aumento de las ventas de grabaciones de zarzuelas en discos de vinilo. Sólo las seis primeras zarzuelas de Televisión Española lograron vender 58.765 ejemplares entre noviembre de 1968 y junio de 1969, cuando lo normal en ese tipo de música era no superar los tres mil al año<sup>1210</sup>.

El estreno de la serie en el primer canal de televisión se produjo con *La revoltosa* el viernes 15 de noviembre a las 22:20 horas, con un preámbulo de Antonio Fernández-Cid, pero con molestas pausas publicitarias según las quejas de algunos espectadores<sup>1211</sup>. Pese a esto el programa fue un éxito de audiencia y la crítica televisiva se deshizo en elogios como los de Enrique del Corral:

«Temíamos que el soporte de celuloide traicionara al medio en que la serie iba a producirse; es decir, la televisión. Pero Juan de Orduña ha medido cada plano, cada secuencia, cada angulación, para ser fiel a la técnica, al lenguaje de la televisión a la que aporta de manera indiscutible hallazgos y efectos formales dignos de aplauso»<sup>1212</sup>.

---

<sup>1209</sup> Tenemos constancia de que al menos se emitieron en Suecia, Holanda y Alemania (*Tele Radio*, Madrid, del 28 de abril al 4 de mayo de 1969, nº 592; y del 19 al 25 de octubre de 1970, nº 659).

<sup>1210</sup> MOLPECERES, Jesús G., «Las zarzuelas de TVE baten todas las marcas de ventas discográficas», en *Tele Radio*, Madrid, del 4 al 10 de agosto de 1969, nº 606.

<sup>1211</sup> *Tele Radio*, Madrid, del 23 al 29 de diciembre de 1968, nº 574.

<sup>1212</sup> *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1968.

O también Viriato en la *Hoja Oficial del Lunes*:

«Juan de Orduña se ha revelado como un experto, paciente, metódico y suficiente realizador de televisión, dando a las secuencias, y a su lenguaje, un método ciento por ciento televisivo, alzaprimado, además, en el montaje, obra de Magdalena Pulido. *La revoltosa* es televisión auténtica y expresión cabal y honradísima de nuestra zarzuela, modernizada en el medio, pero clásica en su formato; enriquecida en los elementos materiales precisos para que cobre todo el empaque, la gracia, la frescura y la dignidad que el libro y la música requieren»<sup>1213</sup>.

Mientras comenzaban las emisiones, Televisión Española iniciaba el desembarco en Hispanoamérica con una Semana de la Zarzuela en el cine Ocean de Buenos Aires, con las proyecciones cinematográficas de las seis zarzuelas acabadas –las mencionadas menos *El caserío*– entre el 3 y 8 de diciembre, presentadas por Antonio Fernández-Cid y el propio Juan de Orduña<sup>1214</sup>. En España las proyecciones en cine estaban previstas para después de que se pasaran por televisión, pero ese mismo mes de diciembre se entabló cierta polémica sobre la competencia desleal que suponía para las demás empresas cinematográficas que Televisión Española entrara en ese mercado.

La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos había concedido a las seis zarzuelas acabadas sus permisos de

---

<sup>1213</sup> *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 18 de noviembre de 1968.

<sup>1214</sup> *ABC*, Madrid, 19 de diciembre de 1968. Una amplia crónica de la inauguración de la Semana puede verse en DIAZ SAL, Braulio, «Apoteosis de la zarzuela», en *Tele Radio*, Madrid, del 23 al 29 de diciembre de 1968, nº 574.



rodaje el 22 de noviembre, pese a estar ya finalizadas, con el fin de facilitar los trámites administrativos necesarios para obtener las licencias de exhibición, pero la decisión fue recurrida por el Sindicato Nacional del Espectáculo por no haber sido informado previamente y, lo más grave, por considerar que Televisión Española no podía realizar películas destinadas a las salas cinematográficas. Lo excepcional del caso hizo dudar a la propia administración porque la legislación no estaba clara. Por un lado no estaba prohibido expresamente por la Orden de 19 de agosto de 1964 de desarrollo de la cinematografía nacional, pero el hecho es que la Orden de 6 de octubre de 1966 relativa a las películas realizadas por organismos públicos impedía que estas obtuvieran los beneficios relativos a la cuota de pantalla y la distribución obligatoria. El espíritu de la norma, por tanto, parecía ser que sólo las películas de empresas privadas estaban afectadas por la Orden de 1964 y que las públicas no necesitaban pasar por los trámites del visto bueno del Sindicato ni ningún otro requisito, es decir, la censura previa de guiones y la censura de la película para obtener la licencia de exhibición. ¿Pero esto significaba automáticamente que no podía producir películas cinematográficas? Era una interpretación demasiado estricta y lo cierto es que Televisión Española había pasado ya la censura previa de guiones y se disponía a solicitar las licencias de exhibición, por lo que se entendió que, aunque no tuviera obligación, se había sometido voluntariamente a las normas de censura de la Orden de 1964 y, por tanto, podían solicitar sus beneficios. En conclusión, se admitió que Televisión Española produjera películas para las salas cinematográficas pero se denegó su derecho a obtener los beneficios de la valoración doble a efectos de cuota de pantalla porque, según la Orden de 1966, estaba prevista para películas que tuvieran escasas posibilidades de difusión, caso que no era el de las zarzuelas. Lo interesante del dictamen es que ponía de manifiesto el malestar de la cinematografía:

«Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la concesión de los beneficios solicitados para estas películas, y mucho más la valoración doble, supone restringir el mercado a la producción privada, ya muy disgustada por el hecho de la producción de tales películas»<sup>1215</sup>.

Así pues, una vez concluidas en abril las emisiones de las seis primeras zarzuelas<sup>1216</sup>, se pudo estrenar el 12 de mayo de 1969 en 70mm *La canción del olvido* en el cine Conde Duque, distribuida por la empresa de Arturo González Regia Films, con la que TVE había llegado a un acuerdo en el mes de marzo para su explotación en España. Acuerdo que tampoco había sentado bien entre los actores y el equipo técnico de las zarzuelas porque «no es lo mismo cobrar unos honorarios para hacer televisión que cobrar esa misma cantidad de dinero para que la película la distribuya una casa con el saneado objeto de que se proyecte en una o en unas salas cinematográficas. Por la sencilla razón de que el cine cuesta más caro»<sup>1217</sup>. A Juan de Orduña, como autor, también le afectaba en el sentido de que su trabajo no devengaba derechos en sus pases televisivos por haber sido contratado a tanto alzado para dirigir un programa televisivo, pero debía cobrarlos desde el momento en que se exhibieran en cine. Al contrario que el conflicto con la industria del cine, este problema se resolvió fácilmente con un pequeño trámite burocrático, según Félix Fernández-Shaw<sup>1218</sup>, pero según la

---

<sup>1215</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04187.

<sup>1216</sup> Las fechas de emisión habían sido el 13 de diciembre de 1968 (*La canción del olvido*), 10 de enero de 1969 (*Bohemios*), 13 de febrero (*Las golondrinas*), 20 de marzo (*El huésped del sevillano*) y 17 de abril (*Maruxa*).

<sup>1217</sup> «Mar de fondo en el estreno de *La canción del olvido*», en *Nuevo Diario*, Madrid, 13 de mayo de 1969.

prensa de la época los actores no tuvieron tanta suerte y estuvieron dos años reclamando a Televisión Española y al Sindicato Nacional del Espectáculo el pago de sus derechos cinematográficos, hasta el punto de acudir al ministro de Información y Turismo<sup>1219</sup>.

Los telespectadores esperaban que después del verano de 1969 se reanudara la emisión de la serie de zarzuelas con una segunda tanda que completara las trece que se habían anunciado. De hecho se publicó alguna noticia al respecto, como la pronta incorporación de José Moreno al reparto de *Luisa Fernanda* que preparaba Orduña ese verano<sup>1220</sup>. Sin embargo, sólo se estrenó una más, *El caserío*, el 18 de diciembre de 1969, porque esta había sido rodada un año antes con las otras seis. Las demás se habían suspendido, según Baget Herms, a causa del malestar producido entre la industria cinematográfica<sup>1221</sup>, y probablemente también para aliviar un presupuesto de Televisión Española mermado por los gastos de organización del Festival de la Canción de Eurovisión celebrado el 29 de marzo de 1969 en el Teatro Real de Madrid<sup>1222</sup>. Hubo que esperar a 1973 para que Televisión Española retomara la serie con menos ambiciones. Las grabaciones musicales ya habían sido realizadas con las demás en 1968, por lo que sólo había que grabar la imagen. Sin embargo, como se quería hacer al menor coste posible se estableció un plan de grabación de sólo nueve días, en vez de las cinco semanas con que se había contado anteriormente, y se grabó con el sistema

---

<sup>1218</sup> FERNÁNDEZ-SHAW, Félix, «Derechos de autor en la radiodifusión española», en *Anuario de Derecho Civil*, tomo 28, fascículo II, Madrid, abril-junio 1975, pág. 411-412.

<sup>1219</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de mayo de 1970.

<sup>1220</sup> *TP Teleprograma*, Madrid, del 9 al 15 de junio de 1969, n° 166.

<sup>1221</sup> BAGET HERMS, Josep M<sup>a</sup>, *Historia de la televisión en España, 1956-1975*, Barcelona, Feed-Back, 1993, pág. 206.

<sup>1222</sup> Conversación telefónica con Antonio Durán, actor en cinco de las zarzuelas de Orduña, el 24 de abril de 2012.

Electronicam<sup>1223</sup>, cuyas ventajas había explicado Narciso Ibáñez Serrador ya en 1968:

«- En esencia, viene a ser una especie de cámara de televisión pero que, en su interior, lleva una cámara de cine cuyo encuadre puede seguirse desde el control de realización.

»- ¿Qué permite eso?

»- Rodar como en Cine, pero con tres cámaras al mismo tiempo, como en Televisión. Eso es algo que ya venía, desde hace tiempo, intentándose –o haciéndose– en el Cine, que ha querido tomar de la Televisión esta mayor rapidez de trabajo y, sobre todo, la unidad, el “racord” (sic), que dentro de cada secuencia consigue la Televisión al tomar los distintos planos simultáneamente, en acción continua y con tres cámaras.

»- Esas tres cámaras del electronicam, ¿funcionan simultánea y continuamente?

»- Están encendidas las tres, pero el paso de la cinta por lo que de ellas es cámara de cine, se detiene o reanuda su marcha a voluntad. Es decir, que aunque el realizador puede seguir los encuadres de las tres, corrigiendo posiciones y eligiendo tomas de entre ellas, cada máquina solo rueda aquello que el realizador decide»<sup>1224</sup>.

---

<sup>1223</sup> VIRIATO, «Lo que hay detrás de de Prado del Rey es mentira», en *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 25 de junio de 1973.

<sup>1224</sup> MELGAR, Luis T., «Una experiencia técnica», en *Tele Radio*, del 28 de octubre al 3 de noviembre de 1968, n° 566. Véase también MELGAR, Luis T., «El “Electronicam” abre al cine y a la TV un campo enorme de posibilidades», en *Tele Radio*, del 10 al 16 de marzo de 1969, n° 585.

Por tanto, el director debía ejercer ahora su función más desde la cabina de realización que desde el plató, y jugar con las opciones que le ofrecían las tres cámaras. Por eso Televisión Española optó por confiar en un hombre de la casa, José Antonio Páramo, acostumbrado a este modo de trabajo y prescindir, aunque inicialmente se dijo que sería supervisor y director artístico<sup>1225</sup>, de un Juan de Orduña que no estaba preparado para ese modo de trabajar. De todos modos, Páramo sólo hizo tres zarzuelas, emitidas a finales de ese año: *Gigantes y cabezudos* el 12 de octubre, *Luisa Fernanda* el 23 de noviembre, y *Los sobrinos del Capitán Grant* el 21 de diciembre. Las otras tres que hubieran completado la serie (*El rey que rabió*, *El joven piloto* y *El barberillo de Lavapiés*) no llegaron a realizarse<sup>1226</sup>, y Orduña volvió al cine dolido por lo sucedido, según recordaba Mary Francis en el momento de su fallecimiento:

«Era un hombre enamorado del cine, y su novia eran las zarzuelas. Televisión Española se las arrebató y éste fue uno de los grandes pesares de Juan en sus últimos años de vida»<sup>1227</sup>.

Las zarzuelas de Juan de Orduña son uno de los escasos programas televisivos de aquella época que han sido explotados comercialmente por Televisión Española hasta la actualidad. Los DVD que editó nos permiten apreciar los siete capítulos de la serie tal como se concibieron para la televisión y comprobar dos cosas: la homogeneidad estética de todas ellas y

---

<sup>1225</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de febrero de 1973.

<sup>1226</sup> Sorprendentemente todos los diccionarios y filmografías consultados atribuyen por error a Orduña no sólo las tres zarzuelas de Páramo, sino también las que no se hicieron. En este caso internet, con la base de datos [www.imdb.com](http://www.imdb.com) a la cabeza, demuestra ser más fiable.

<sup>1227</sup> «Voces en memoria de Juan de Orduña», en *Fotogramas*, Barcelona, 15 de febrero de 1974, nº 1.322.

el dubitativo uso por parte de Orduña de los recursos técnicos de la televisión. Es evidente, en contraste con otros programas dramáticos del momento, como el famoso *Estudio 1*, que se intentaba romper el aspecto modestamente teatral de esas emisiones mediante el despliegue de inmensos decorados y salidas al exterior, además de servirse con profusión de los primeros planos y de una cámara en constante movimiento que, sin embargo, parecía obligar en todo momento a reencuadrar los planos mediante el zoom. Ese antiestético zoom –al menos para un espectador de hoy en día–, se usaba desde hacía años pero Orduña se sirvió de él en exceso. Bien es cierto que pronto sería superado por Valerio Lazarov cuando llegara a España en 1968 y provocara por ese motivo críticas muy adversas. En cualquier caso, y como pusieron de manifiesto los críticos de cine, su paso por los cines no podía beneficiar en nada la apreciación de las zarzuelas debido a su más que discutible naturaleza fílmica, como manifestó Enrique Brasó en *Fotogramas*:

«La única posible verdad de todo este tinglado es la frase publicitaria de “vea ahora lo que creía haber visto antes”. Bastante sorprendente, a decir verdad, porque es indudable que en este caso TVE tira piedras sobre su propio tejado. (...)

»En cuanto al producto (no me atrevo a llamarlo film) que hoy tenemos en consideración, *La canción del olvido*, es difícil imaginar el porqué del desempolvamiento de las zarzuelas, un género un poco arrumbado el pobre, y oliendo a viejo por los cuatro costados. Como no sea un intento, nada despreciable, de estar “a la page”. (...)

»Hay un lindo refrán español que nos parece que viene ni al pelo. Dice algo de que aunque la mona se

vista de seda... Señoras, señores, la “operación nostalgia” está en marcha. ¿Hay quién la pare?»<sup>1228</sup>.

Jaime Picas en la misma revista se mostraba más ecuánime después de ver *Bohemios* porque opinaba que el público no estaba preparado por el momento para un teatro más moderno y Orduña ofrecía algo totalmente comprensible para ese público:

«La labor de Juan de Orduña consistió en respetar íntegramente las obras originales confiriéndoles, eso sí, una presencia especialmente sugestiva. (...) El director ha sido fiel a su cometido. En sus manos la zarzuela sigue siendo la zarzuela. Orduña ha puesto un exquisito cuidado en no alterar las situaciones y no ha prescindido de un solo compás de la partitura. Las grabaciones sonoras son buenas. El gran público, tan lejos todavía de la posible comprensión de las formas actuales del arte escénico, no tendrá dificultades en sus contactos con esas muestras características de su propio acervo cultural. De momento andamos con la zarzuela. Con los años (¡quién sabe cuántos!) quizá se llegue a las muestras contemporáneas de la música y del teatro. Será cuando todo haya evolucionado radicalmente»<sup>1229</sup>.

En cambio, el mismo crítico achacaba las deficiencias de *La revoltosa* tanto al trasvase de la pequeña a la gran pantalla como a la escasa imaginación de Orduña:

---

<sup>1228</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 23 de mayo de 1969, nº 1075.

<sup>1229</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 20 de junio de 1969, nº 1079.

«Sabido es que, a pesar de haberse servido del color y de la cámara cinematográfica, Orduña procuró realizar en sus zarzuelas una labor específicamente televisiva. Las versiones cinematográficas de las mismas parten, pues, de un reencuadre panorámico de los planos originales del director y de un planteamiento visual que recurre a cierto “recetario” de la pequeña pantalla: planos cortos, movimiento parco... Atribuir el escaso interés visual de tales realizaciones a su origen televisivo sería, empero, injusto. El recetario televisivo de Orduña no era tal vez el único posible ni el más actual. Y, por otra parte, es indispensable atribuir al director las responsabilidades que le competen: poca imaginación visual, un concepto decididamente ramplón del espectáculo y un punto de vista matusalénico en lo que se refiere a la dirección de los actores»<sup>1230</sup>.

Tampoco el crítico de *ABC* resultaba convencido aunque *La revoltosa* fuera la más afortunada:

«Fortuna limitada por la escasa iniciativa del director, ajustado a moldes que se nos antojan caducos y por un excesivo ajuste al libro teatral, que resta flexibilidad cinematográfica. En descargo, hay que considerar que la frecuencia de planos cortos viene impuesta por exigencias del medio televisivo para el que fue originariamente filmada. Pero el cine y la televisión no guardan tanto parentesco como a primera vista parece, y así esta cinta no cumple plenamente con la técnica de la pantalla grande ni

---

<sup>1230</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 17 de julio de 1970, nº 1135.



con la de la pequeña; nada entre dos aguas y resulta un producto híbrido de difícil digestión»<sup>1231</sup>.

Aunque la crítica no viera con agrado su naturaleza híbrida, y resultara molesto el artificio del doblaje de las canciones, el público respondió con entusiasmo. Según los datos de la revista *Cineinforme*, sólo se estrenaron cuatro zarzuelas, con los siguientes datos de permanencia y espectadores en Madrid: *La canción del olvido*, estrenada el 12 de mayo de 1969 en el cine Conde Duque, 91 días y 61.878 espectadores; *Bohemios*, estrenada el 11 de agosto de 1969 en el mismo cine, 75 días y 41.646 espectadores; *El huésped del sevillano*, estrenada el 9 de febrero de 1970 en cine Bulevar, 42 días y 23.236 espectadores; y *La revoltosa*, estrenada el 17 de agosto de 1970 en el cine Conde Duque, 56 días y 35.895 espectadores<sup>1232</sup>. El ritmo decreciente, sólo mitigado un poco en el último estreno debido a la popularidad de *La revoltosa*, quizás determinó que no se estrenaran las demás.

### **7.9.7. La tonta del bote (1970)**

Después de su agridulce experiencia en televisión Orduña volvió al cine con un proyecto que daría continuidad, en cierto modo, a su pretensión de poner al día espectáculos teatrales que, como las zarzuelas, todavía podían encontrar un público bien dispuesto pese a estar sustentados en fórmulas escénicas en franca decadencia. Si el éxito de las zarzuelas había puesto de manifiesto que la nostalgia por el teatro lírico todavía

---

<sup>1231</sup> ABC, Madrid, 28 de agosto de 1970.

<sup>1232</sup> *Cineinforme*, Madrid, 1<sup>a</sup> quincena de octubre de 1969, n<sup>o</sup> 88; 1<sup>a</sup> quincena de diciembre de 1969, n<sup>o</sup> 92; 1<sup>a</sup> quincena de mayo de 1970, n<sup>o</sup> 102; y 1<sup>a</sup> quincena de enero de 1971, n<sup>o</sup> 118.

podía dar sus frutos, la obra teatral de Pilar Millán Astray *La tonta del bote*, estrenada en 1925 con enorme éxito, demostraría que un sainete montado sobre unos resortes cómico-sentimentales que ya eran poco novedosos cuando se estrenó, también podía encontrar un público numeroso que se dejara llevar por esos anticuados resortes mientras se sustentaran en el atractivo de su estrella principal. El carisma del intérprete cómico resultaría de nuevo fundamental para obtener el éxito popular, reeditándose en la figura de Lina Morgan la especial conexión que entre los espectadores y los cómicos lograba convertir en auténticos acontecimientos teatrales a obras de escasas pretensiones artísticas. La obra de Pilar Millán Astray había sido un ejemplo de esto mismo cuando Carmen Oliver logró con su interpretación en 1925 dar a la obra un resultado comercial tan bueno que después de la Guerra Civil fue recuperada para el cine en dos ocasiones. La primera fue dirigida en 1939 por el compañero de Orduña en sus andanzas teatrales, Gonzalo Delgrás, en la que Josita Hernán y Rafael Durán cosecharon un éxito que les llevó a repetir como pareja en sucesivas películas hasta culminar su relación con Orduña en *Ella, él y sus millones*; y la segunda en 1955 por Ricardo Núñez con el título de *La chica del barrio*, adaptándose a las virtudes vocales de Lolita Sevilla y Pepe Blanco pero sin poder repetir el éxito. Cuando Juan de Orduña afrontó en 1970 la tercera adaptación cinematográfica<sup>1233</sup> contó con Lina Morgan – la famosa vedette cómica de las revistas teatrales que hasta ese momento sólo había protagonizado una película–<sup>1234</sup> para

---

<sup>1233</sup> Recordemos que había sido propuesto para dirigir esta obra en 1949 dentro de la curiosa iniciativa de Teatro Film, como explicamos en su momento.

<sup>1234</sup> Junto a Juanito Navarro había marcado un antes y un después en el género de la revista: «por primera vez consiguen que las señoras acudan a ver un espectáculo de este tipo en el que por norma asistían los hombres y algunas veces acompañados de sus esposas. Con Lina y Juanito, este tipo de

asumir un papel principal que parecía hecho a su medida, como ya había demostrado en Televisión Española, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, al interpretar *La tonta del bote* dentro del espacio *La risa española* (1969)<sup>1235</sup>. Con la versión de Orduña se consagraría definitivamente en el cine sin importar que sus recursos interpretativos fueran netamente teatrales, desplegándolos en el futuro sin grandes variaciones tanto en el cine como la televisión. Era la actriz idónea para una película de índole teatral con la que Orduña contribuyó de nuevo a la creación de una nueva estrella cinematográfica aunque en este caso no era su descubrimiento, sino que se limitó a aprovechar la enorme fama que ya poseía en el teatro.

La película era un encargo del productor José Frade en base a una adaptación escrita por Eloy Herrera Santos y Rafael J. Salvia, realizada por Orduña con una celeridad sorprendente que nos recuerda a los tiempos de su comedias en Cifesa, pero

---

espectáculos dejan de ser el estereotipo de mujerona pechugona que lucía su palmito al compás de los chistes verdes que el primer actor hacía sobre su figura» (MONTIJANO RUIZ, Juan José, *6 vedettes 6. Apuntes biográficos de las reinas de la revista*, Sevilla, Círculo Rojo, 2010, pág. 285).

<sup>1235</sup> Sin posibilidad de ver el programa para juzgarlo, sólo sabemos que *Revista SP* comentaba que «el espacio venía siendo criticado por varios comentaristas que no veían, en la mayoría de las piezas hasta la fecha emitidas, ni asomos de “risa española”», y que González Vergel, realizador de TVE opinaba lo siguiente: «La verdad es que *Risa española* adolece de demasiados defectos, presupuesto, tiempo de grabación y, esencialmente, planteamiento. No se pueden programar una serie de autores y obras, tan pasadas de moda, tan sin gracia. Son una sal gorda y circunstancial que hoy no hacen reír a nadie. Es un teatro anticuado, radicalmente desvirtuado por las nuevas corrientes dramáticas. Hay que borrar un pasado que no nos ennoblece» (*Revista SP*, Madrid, 22 de junio de 1969, nº 456). *La tonta del bote* fue emitida el 31 de enero de 1969 para inaugurar el espacio con la intervención de Pedro Osinaga (Felipe), Luchy Soto (Gracia), Nélida Quiroga (Numancia), Ana Carvajal (Asunta), Verónica Luján (Trini), Manuel Peiró (Cipriano), Álvaro de Luna (Narciso), Lola Losada (Rosita), David Areu (Lorito), Mary Delgado (Doña Filomena), Maite Tojar (Nati), Joaquín Pamplona (camarero), Hilario Pamplona (Sarasate) y Juana Azorín (doncella) (*TP Teleprograma*, Madrid, 27 de enero a 2 de febrero de 1969, nº 147).

que también era habitual en las producciones de Frade. Esta celeridad permitió que entre la solicitud de rodaje presentada el 18 de marzo de 1970 por Atlántida Films, la empresa de José Frade, y el estreno de la película el 28 de mayo de ese año, sólo hubieran transcurrido algo más de dos meses. Según el plan de rodaje presentado sólo se necesitaban 29 días para rodarla con un presupuesto de 8.341.000 pesetas, cosa que se puso en práctica pese a no ser concedido el permiso de rodaje hasta el 18 de mayo, días antes del estreno, momento en que se subsanó la falta de pago de las cuotas a las Agrupaciones Sindicales por parte de la productora y de Orduña, que habían causado el retraso en la concesión del permiso. Acabada la película, pasó la censura sin cortes pero no se permitió a menores de 18 años porque, según el vocal Marcelo Arroita-Jáuregui, «ciertas groserías imbéciles no son propias para menores»<sup>1236</sup>, además de no provenir de la obra original.

*La tonta del bote* es otra versión del mito de Cenicienta enmarcado en esta ocasión en un ambiente castizo y popular de los años veinte. Susana (Lina Morgan), una muchacha feúcha pero simpática, sirve como una esclava en casa de Engracia (María Asquerino), la mujer que la acogió cuando era niña. Soporta los maltratos de sus hermanastros –sobrinos de Engracia que también son huérfanos– con resignación y cierto humor gracias a su carácter jovial y, según dice al cura Andrés (Félix Dafauce) para ayudar a su madre a entrar en el purgatorio. El día que aparece para hospedarse en la casa Felipe (Arturo Fernández), un apuesto galán que imparte clases de baile y al parecer heredó una fortuna de una mujer mayor a la que sedujo, la vida de Susana empieza a cambiar. Es un cambio interior porque por primera vez siente deseos de rebelarse y

---

<sup>1236</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/05043. Para su reposición en 1980 se clasificó para todos los públicos.

exterior porque quiere agradecer al galán, la única persona que se apiada del trato que recibe en la casa. La actitud de Felipe hace sospechar a los demás personajes que pueda estar enamorado de Susana pese a lo improbable que parece esa relación para el espectador. La explicación no tarda en llegar mediante un explícito diálogo bajo la luna entre Felipe y Susana, donde él confiesa que también es un hospiciano y que la mujer de la que heredó era en realidad su madre, a la que había podido encontrar en los últimos momentos de su vida. Es, por tanto, una cierta solidaridad fraternal la que le une a la chica, a la que sólo besa en la frente en dicha escena, pero que, igual que Rafael Duran en *Tuvo la culpa Adán*, evidencia un latente amor que sólo sale a relucir cuando ella se transforma físicamente y nace simbólicamente como mujer al cortarse las coletas. Para completar la metamorfosis también es descubierta como bailarina y logra por ese medio el reconocimiento social y el respeto de sus hermanastros. La víctima de este cambio de estatus es su madre adoptiva, ya que Engracia, loca de celos, deja su negocio, expulsa a sus sobrinos, y se va sola a vivir de cerillera.

Este dramatismo exacerbado sólo puede resolverse con un final inverosímil, correspondiente con el tercer acto de la obra, donde se descubre, como es habitual en el sainete, que todos los personajes son bondadosos en el fondo, y todos los problemas se resuelven con un poco de buena voluntad. Susana y Felipe regresan a Madrid después de una gira triunfal, con una Susana ya transformada del todo en una mujer elegante pero que no olvida sus orígenes. Ambos han preparado una cita sorpresa con todos los personajes –entre ellos los sobrinos y sus parejas– en el parque de La Bombilla. La presencia en el último momento de una arrepentida Engracia permite que todo se resuelva felizmente y Susana y Felipe puedan casarse con la bendición de una madrastra que acude a la cita redimida de sus locuras.



FIG. 156



FIG. 157



FIG. 158



FIG. 159

La película es un vehículo para la comicidad de Lina Morgan en el que su excesiva gestualidad, como sucedía en *El Padre Pitillo* con Valeriano León o en las comedias de los años cuarenta con los secundarios, toma un protagonismo propio del espectáculo teatral, sobredimensionado por una abundancia de primeros planos que ofrece la oportunidad al público ver a la actriz con detalle en su doble registro cómico (FIG. 156) y lacrimógeno (FIG. 157). Además la película ofrece un número musical innecesario para la narración pero que cumple el mismo papel lúdico que en las revistas teatrales que la habían hecho famosa (FIG. 158), e incluye unos toques de erotismo que anuncian la época del destape –aunque estuviera atenuado por la comicidad– en su parodia de baile a lo Josephine Baker, no muy lejos de los famosos cruces de piernas que la harán famosa (FIG. 159).

Los secundarios sirven de contrapunto a la omnipresencia de Lina Morgan en escenas accesorias que tampoco sirven para el desarrollo de la acción principal, y cuya autonomía narrativa se sustenta gracias al acierto de un Luis Varela en plan afeminado –que entre sus gracias incluye una parodia de la escena de la *chaise longue* de Sara Montiel en *El último cuplé*–, o de la pareja formada por José Sacristán y Mary Francis, cuyas riñas de pareja llenas de chulería madrileña son lo más hilarante pese a que molestara a la censura por su descaro y su grosería y determinara la prohibición para menores de 18 años.

Con todos estos elementos teatrales Orduña puso en pie una película carente de alardes técnicos, estéticamente pobre y resuelta sin originalidad, recurriendo a trucos tan viejos en su cine como las transiciones de escenas en base a objetos similares, y el uso de planos de larga duración que permitieran a los actores soltar sus largos parlamentos sin interrupción. Sólo los elementos técnicos –el color, el Cinemascope y el zoom– diferencian a la película de sus peores comedias realizadas treinta años antes. Ni siquiera la crítica más acomodaticia de la prensa diaria podía ver algún valor a la película aparte del comercial, como pensaba Alfonso Sánchez:

«Orduña es un veterano hábil, con sentido del público. Es probable que su habilidad al manejar el melodrama y el costumbrismo sentimental logre cierta audiencia para su película, aunque no añade el menor laurel a su carrera»<sup>1237</sup>.

---

<sup>1237</sup> *Informaciones*, Madrid, 2 de junio de 1970.

En el mismo sentido se manifestaba Antonio de Obregón al mostrarse conciliador respecto al cariz comercial de la película:

«Yo deduzco que al público le gusta y que hay muchos, pero muchísimos espectadores que quieren aún llorar por los motivos más elevados. ¿Por qué no darles ese gusto, por qué no añorar lo que el tópico fijó bajo las bambalinas con más fetichismo que verdad? Las lágrimas se entremezclan con las risas en las salas donde se exhibe esta película, y si el público va y le gusta, no hay argumento válido para decirles a los productores o al director que se han equivocado. A este último sólo he de reprocharle algunas frases de mal gusto»<sup>1238</sup>.

Otros no fueron tan comprensivos y mostraron su total repulsa, caso del diario *Arriba*, por poner el ejemplo más elocuente:

«Ternurismo barato, frases hechas, lenguaje falsamente castizo, giros “madrileñistas”, tacos populares y expresiones “chulapas”, sobre las líneas, venerables y un tanto trasnochadas, del original. El resultado es sencillamente desastroso. Sin ningún pudor se intenta captar al público –al público más bondadoso o más tonto– con una serie de recursos de baja estofa, unos propios del folletín lacrimógeno y otros de la revista picante; sarta de vulgaridades en ambos casos, sin defensa posible ante una mínima y deseable exigencia estética»<sup>1239</sup>.

---

<sup>1238</sup> ABC, Madrid, 31 de mayo de 1970.

<sup>1239</sup> *Arriba*, Madrid, 29 de mayo de 1970.



Sólo los actores, con Lina Morgan a la cabeza, se salvaban en la generalidad de las críticas como reconocimiento a su esforzada labor para sacar adelante un texto tan anquilosado y tópico. María Asquerino ganó ese año el premio a la mejor actriz secundaria del Círculo de Escritores Cinematográficos por sus interpretaciones en esta película y en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971).

El público respondió a la propuesta aunque inicialmente, cuando se estrenó el 28 de mayo de 1970 en los cines Bilbao, Palacio de la Prensa, Progreso y Velázquez, sólo permaneciera en cartel 14 días y obtuviera 36.012 espectadores sumados los cuatro cines<sup>1240</sup>. Los sucesivos reestrenos, y el hecho de que se hicieran más copias posteriormente indican su buena marcha comercial aunque fuera en los cines de barrio, ámbito idóneo para que la película encontrara su público.

#### **7.9.8. Eusebio, la pantera negra (1972)**

Después de *La tonta del bote* aparentemente se abre un periodo de inactividad cinematográfica en Orduña, ya que pasaron más de tres años hasta que se estrenó en España otra película suya<sup>1241</sup>. Sin embargo, pese a cumplir 70 años, Orduña estaba lejos de pensar en el retiro y durante esos tres años afrontó nuevos y arriesgados proyectos que hablan bien a las claras de su vitalidad. Por un lado, volvió al teatro, como hemos explicado en el capítulo correspondiente, para dirigir una obra de Eloy Herrera Santos, uno de los guionistas de *La tonta del bote*, titulada *Están... ¡como nunca!*, en cartel entre el 23 de julio y

---

<sup>1240</sup> *Cineinforme*, Madrid, septiembre de 1970, nº 110-111.

<sup>1241</sup> No sabemos la razón pero Juan de Orduña fue sustituido por Fernando Merino en otra producción de José Frade, *Préstame quince días*, que se iba a rodar a continuación de *La tonta del bote* en el mismo año 1970.

el 4 de octubre de 1970 en el Teatro Maravillas. Por otro lado, en 1971 su empresa Juan de Orduña P.C., que desde *Despedida de casada* en 1967 se había mantenido inactiva, volvió a afrontar una producción internacional, el western *Viva la muerte... tuya* dirigido por el italiano Duccio Tessari, de la que hablaremos en su momento. Pero lo que nos permite hablar plenamente de su vitalidad y espíritu aventurero es el hecho de que Orduña tuviera ganas en 1972 de ir a rodar su siguiente e ignota película, la producción portuguesa *Eusebio, la pantera negra*, a Mozambique.

La relación artística de Juan de Orduña con el escritor Eloy Herrera Santos había comenzado en *La tonta del bote* y se había prolongado en los escenarios teatrales con la obra *Están... ¡como nunca!*, como ya hemos dicho. Cuando esta dejó de representarse en el Teatro Maravillas, Eloy Herrera se dispuso a dirigir un guión cinematográfico que había escrito sobre la figura del famoso futbolista portugués Eusebio. El guión fue presentado a la censura el 18 de octubre de 1971 como una coproducción hispano-portuguesa donde la empresa española Tritón Producciones se hacía cargo del 70% (6.030.060 pesetas) de la producción, mientras que la portuguesa Deva Filmes corría con el 30% (2.764.030 pesetas) restante. El 3 de noviembre obtenía la aprobación de la Comisión de censura con la única observación, si se quería que fuera apta para todos los públicos, de que se suprimieran las escenas del cabaret y la relativa al encuentro de Eusebio con una prostituta. Sin embargo, la situación irregular de Tritón Producciones, fuera por no haber presentado el justificante de pago de la patente industrial que le reclamaba la Administración, fuera por el incumplimiento de algún aspecto del contrato de coproducción, provocó que José Lorenzo Pérez, representante de Deva Filmes, denunciara el convenio y anunciara el 10 de noviembre de 1971 a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos que intentaría realizar la película con otra productora española. Sin embargo,

la película sería finalmente producida en solitario por Deva Filmes –que también la distribuyó– y, por tanto, se convirtió en una producción enteramente portuguesa.

Desconocemos la razón y el momento en que Eloy Herrera cedió su puesto a Juan de Orduña en la dirección de la película, dada la escasez de datos de los que disponemos. La revista *Fotogramas* daba la noticia el 10 de diciembre de 1971 de que la película estaba en su quinta semana de rodaje bajo la dirección de Eloy Herrera<sup>1242</sup>, pero meses después, el 1 de septiembre de 1972, se decía que Juan de Orduña se encontraba en Mozambique rodando la biografía del futbolista Eusebio<sup>1243</sup>. Según dos actores de la película, María Silva y Antonio Durán, la sustitución de Eloy Herrera se produjo efectivamente durante el rodaje en Lisboa, pero desconocen que se rodara nada en Mozambique<sup>1244</sup>. Dado que la intervención de Durán en la ficción –que interpretaba a uno de los curas del colegio de Eusebio– transcurría en la colonia portuguesa pero sus escenas se rodaron en Lisboa, parece lógico pensar que en Mozambique sólo se rodaron planos de ambientación sin intervención de los actores principales.

Aunque sabemos que la película existe hoy en día porque se proyectó en Oporto el 12 de junio de 2004<sup>1245</sup>, no se ha comercializado en vídeo o DVD, resulta imposible de encontrar en internet, y no existe copia ni en la Filmoteca Española ni en la Cinemateca Portuguesa<sup>1246</sup>. Nunca se estrenó en España y ni siquiera figura en las filmografías de Juan de Orduña en los

---

<sup>1242</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 10 de diciembre de 1971.

<sup>1243</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 1 de septiembre de 1972.

<sup>1244</sup> Ninguno de los dos pudo ver nunca la película acabada (conversación telefónica con María Silva y Antonio Durán el 24 de abril de 2012).

<sup>1245</sup> <http://janela-indiscreta.blogspot.com.es/2004/05/cinema-fora-do-stio.html> (blog visitado el 28 de mayo de 2012).

<sup>1246</sup> Un negativo de la película en portugués estaba depositado en la Filmoteca Española hasta 1993, momento en que lo retiró la desconocida empresa Visad Films.

diccionarios del cine español, por lo que no hay referencias en fuentes españolas. Sin la posibilidad de ver la película sólo podemos hacernos una idea del film gracias al guión conservado en el Archivo General de la Administración y a las escasas e inexactas referencias en fuentes portuguesas<sup>1247</sup>.

El guión pretendía ser una biografía del futbolista desde su nacimiento en Mozambique hasta su recibimiento en Lisboa tras disputar el Campeonato del Mundo de 1966 en Inglaterra, pero introducía una estructura ficcional como nexo de unión entre las distintas etapas de su vida, consistente en la escenificación de una investigación sobre la vida del futbolista realizada por una estudiante de periodismo interpretada por María Silva. La película daría una visión humana, además de futbolística, mediante unas entrevistas y una serie de *flashbacks* que culminaban con una entrevista al propio futbolista. En el comienzo Eusebio da Silva Ferreira es presentado como heredero de los conquistadores portugueses, nacido precisamente en la ciudad fundada en 1542 por uno de ellos, Lourenço Marques, del que la ciudad tomaba su nombre (hoy la capital de Mozambique se llama Maputo). Guiado por un chico, la joven periodista, cuyas piernas son motivo de agitación en los paseantes, inicia su investigación sobre la vida de Eusebio. En los *flashbacks* correspondientes se escenifica la infancia de Eusebio con su madre, la educación recibida por dos sacerdotes, sus primeras gestas futbolísticas entre la pobreza y la difícil decisión de viajar a Portugal para ser profesional. La periodista entrevista a continuación a un directivo del Benfica, cuyo relato

---

<sup>1247</sup> La película aparece como dirigida por Orduña y José Lorenzo Pérez (DE MATOS-CRUZ, José, *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, pág. 186) o ni siquiera aparece (LEITAO RAMOS, Jorge, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho, 1989). La ficha más completa se encuentra en DE MATOS-CRUZ, José, *O caos do olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1999, pág. 157.

constituyen los *flashbacks* que relatan su llegada a Lisboa y su difícil aclimatación, sus grandes victorias, y también algún error en el terreno de juego. Para saber algo de su vida privada, la periodista entrevista a Flora, la esposa de Eusebio, que narra cómo se reencontró con Eusebio cuando fue a Lisboa con el equipo de gimnasia, que ella no quiso casarse tan pronto, y cómo lo hicieron finalmente en 1965 cuando estaban en Mozambique. Para acabar, el propio Eusebio narra las dos mayores penas de su vida: una grave lesión de rodilla que le mantuvo alejado mucho tiempo del fútbol y la derrota ante Inglaterra en el Mundial de 1966. Pese a esto es recibido como un héroe en Portugal y la periodista termina su biografía.

No podemos saber cuánto se ajustó Juan de Orduña al guión, pero sabemos que se respetó la mezcla de ficción y documental que planteaba Eloy Herrera, y que el resultado final no debió de ser muy halagüeño, según se desprende de las escasas referencias encontradas. La revista *Cinéfilo* consideraba en el momento de su estreno en Lisboa, el 11 de abril de 1974, ya fallecido Orduña, que era un mero intento de lucrarse con la fama del futbolista<sup>1248</sup>, y recientemente recordaba Andrade de Melo que era una película «sin grandes cualidades artísticas, (...) fue muy criticada y no tuvo la repercusión esperada»<sup>1249</sup>.

La aceptación por parte de Orduña de este singular encargo, tan diferente a sus otras películas, se podría explicar por su gran afición al fútbol –era acérrimo seguidor del Real Madrid–, por su relación previa con Eloy Herrera, y quizás también por la oportunidad que el productor le ofrecía de rodar otra vez fuera de España. Quedaban ya muy lejos los años de su mayor prestigio artístico, pero los productores todavía

---

<sup>1248</sup> *Cinéfilo*, Lisboa, 3 de abril de 1974, citado en el blog [http://diasquevoam.blogspot.com.es/2009\\_03\\_08\\_diasquevoam\\_archive.html](http://diasquevoam.blogspot.com.es/2009_03_08_diasquevoam_archive.html) (visitado el 1 de junio de 2012).

<sup>1249</sup> ANDRADE DE MELO, Victor, «O esporte no cinema de Portugal», en *Revista portuguesa de ciencias do desporto*, Oporto, Vol. 8, enero-abril 2008, n° 1.

confiaban en Orduña para llevar a buen fin proyectos tan descabellados como *Eusebio, la pantera negra*, o para realizar en un tiempo breve y con un presupuesto limitado películas nacidas sólo para explotar un filón comercial, caso de su siguiente y última película.

### **7.9.9. *Me has hecho perder el juicio* (1973)**

Desde que Orduña estuvo en 1962 a punto de rodar la primera película de Manolo Escobar como protagonista<sup>1250</sup>, *Los guerrilleros*, el cantante almeriense se había labrado una carrera cinematográfica al son de sus canciones hasta convertirse en la estrella más taquillera del cine español. En la decena de películas rodadas en esos diez años, el personaje que interpretaba el cantante apenas había variado<sup>1251</sup>, y cuando los productores de todas ellas, Arturo González y Alfredo Fraile, ofrecieron la nueva película a Juan de Orduña, sólo pensaban en repetir la fórmula de éxito una vez más sin que la intervención del realizador variara en nada la condición de vehículo para la estrella, como parece indicar el título inicial: *Y le siguen llamando Manolo*.

El rodaje de la película fue aprobado por la censura el 17 de mayo de 1973 y se rodó inmediatamente, en junio, en sólo 30 días, en interiores naturales de Madrid, en los estudios Ballesteros, y sólo tres días en Almería<sup>1252</sup>. Cuando la película

---

<sup>1250</sup> En 1958 Escobar había actuado a las órdenes de Orduña en *La Tirana* con una pequeña intervención donde interpretaba una canción de fondo.

<sup>1251</sup> Un breve análisis de su personalidad cinematográfica puede verse en DE MATA MONCHO, Juan, «El absurdo camino del musical español», en *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 151-160.

<sup>1252</sup> En concreto el rodaje almeriense se efectuó entre el 14 y el 16 de junio en el Mesón El Gitano, el Club de Mar y la Alcazaba, entre una gran expectación por ser la única película que Manolo Escobar rodara entre sus paisanos

pasó por la censura fue autorizada sin cortes para mayores de 18 años, o mayores de 14 acompañados, pero los comentarios de los vocales fueron muy elocuentes sobre su calidad, como ejemplifica Blanca Álvarez:

«Se pregunta uno ¿es cierto lo que ven mis ojos? Cine de subdesarrollo para subdesarrollados. Triste cine sin humor, sin calidad, un triste cine para una España que ya no existe: viejo como el de Antonio Molina y el de Estrellita Castro. Cine hecho para un ayer del que apenas quedan vestigios. ¿O quedan? La popularidad de Escobar y la belleza de Mari (sic) Francis es lo único que hace menos indigesto el filme. No tiene problemas de censura moral. Tiene todos los problemas de calidad»<sup>1253</sup>.

Poco importaría a los productores opiniones de ese estilo mientras la película obtuviera el permiso para exhibirse, seguros de que el público respondería una vez más al reclamo de Manolo Escobar y sus canciones. Cuando se estrenó el 18 de octubre de 1973 en el Palacio del Progreso la película se mantuvo 32 días (33.378 espectadores)<sup>1254</sup> y sin interrupción pasó a los cines de sesión continua Lido y Universal Cinema, donde gracias a su aceptación popular inició un periplo comercial que le permitió aparecer intermitentemente en las pantallas hasta una fecha tan tardía como junio de 1978. Seguramente era el mayor éxito de Orduña desde *Teresa de Jesús*, pero su labor se había convertido en la de un mero artesano puesto al servicio de una estrella y, sobre todo, de

---

(MÁRQUEZ ÚBEDA, José, *Almería, plató de cine*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009, pág. 456).

<sup>1253</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04240.

<sup>1254</sup> *Cineinforme*, Madrid, 1ª quincena marzo de 1974, nº 194.

unos productores que sólo pedían un producto digno y no demasiado caro –doce millones de pesetas según ellos–.

La película se centra en las aventuras presuntamente divertidas de Manolo Montes (Manolo Escobar) y su fiel amigo Diego (Andrés Pajares) en su búsqueda de la fama ante las evidentes dotes musicales del primero. Con la complicidad de José (José Sazatornil), un abogado chanchullero, intentan lograr la notoriedad pública de Manolo demandando a los empresarios de la colonia London con la excusa de que por su olor ha perdido a su novia Lupe (Asunción Molero), que en realidad es la dueña de la pensión de los dos amigos. Presentándose como víctima de la falta de ética en la publicidad logra intervenir en el programa de televisión *Estudio Abierto*, de José María Íñigo, y cantar una canción<sup>1255</sup>. La presidenta de la empresa demandada, Ana Mendoza (Mary Francis), contraataca planeando la seducción de Manolo mediante una chica contratada, Charo (Ágata Lys), y grabarlo para demostrar que la colonia no le impide ligar. El plan fracasa por la intervención de Diego y el abogado, así que Ana decide seducirle por ella misma. Como era previsible, se enamora de verdad de Manolo e inician una vida en común. Ella no se atreve a contarle la verdad, de modo que Manolo sólo se entera de su verdadera personalidad el día del juicio. La ruptura debida al mutuo engaño se resuelve enseguida gracias al amor que se profesan y, pese a las resistencias de Manolo ante el matrimonio, accede a casarse con ella.

Aunque el hecho de ser un producto de consumo, lleno de erotismo zafio y chistes fáciles sobre la actualidad, no permitiría esperar demasiadas sorpresas desde el punto de

---

<sup>1255</sup> En dicho programa de variedades estuvieron como invitados en mayo de 1973 Vicente Escrivá, Benito Perojo y Juan de Orduña, pero lamentablemente no se conserva el programa, o no se puede localizar, en los archivos de Televisión Española.



vista temático y de realización, cabe destacar las autorreferencias del guión a la condición de estrella de Manolo Escobar, pues el Manolo Montes de la ficción, interpretado por Manolo Escobar, ve frustrada su carrera musical en el inicio de la película por habersele adelantado en el éxito precisamente Manolo Escobar, al que dicen que se parece como dos gotas de agua. Luego, en una actuación posterior, Manolo Montes dice que se va a Almería para saludar a los paisanos que hace muchos años que no había visto, tal y como le sucedió al cantante en la realidad debido precisamente al rodaje de esta película.



FIG. 160



FIG. 161

Nada quedaba en la película del gusto poético de que había hecho gala en el pasado Orduña, sino todo lo contrario. Una significativa secuencia marca la diferencia entre las aspiraciones poético-cinematográficas de sus inicios y la claudicación artística que suponía el “videoclip” patriótico introducido en la película, cuando esta ya estaba acabada, para aprovechar el éxito de la versión de Manolo Escobar de la canción belga *¡Y viva España!* Es el único número musical que no cuenta con la presencia del cantante en imagen y está realizado mediante el montaje de bellas imágenes de la patria que ilustran las estrofas de la canción del modo más literal posible, tal y como había hecho 35 años antes con el poema de Villaespesa en *Suite granadina*, pero en este caso para ponerse al

servicio de la propaganda del Ministerio de Información y Turismo en vez de al servicio del arte cinematográfico (FIG. 160 y 161).

## 8. PRODUCTOR DE OTROS DIRECTORES

Para concluir el repaso a la actividad cinematográfica de Juan de Orduña hay que hacer mención a las escasas producciones realizadas bajo su marca empresarial, Juan de Orduña, P.C., pero no dirigidas por él. Nada aportan en el sentido artístico a su carrera cinematográfica porque son títulos ajenos totalmente a sus intereses y nacieron con la única misión de diversificar las actividades de la empresa con productos meramente comerciales. No sólo eso, sino que fueron producciones impulsadas desde finales de los años cincuenta por su socio Fortunato Bernal, el auténtico cerebro del tándem en cuestiones de producción, por lo que Orduña apenas debió de ejercer alguna función más que aportar su marca empresarial y su pequeña infraestructura organizativa.

El análisis de sus producciones, por tanto, nos sirve para constatar que la actividad productora de Orduña se limitó a sus películas ya estudiadas (los cortometrajes poéticos, *Porque te vi llorar*, *Un drama nuevo*, *La Lola se va a los puertos*, *Vendaval*, *Cañas y barro*, *El padre Pitillo*, *El último cuplé*, *La Tirana*, *Música de ayer*, *El amor de los amores*, *Bochorno*, *Nobleza baturra*, *Anónima de asesinos* y *Despedida de casada*) y a cuatro títulos de otros directores que sólo tenían el denominador común de aprovechar algunos filones comerciales del momento: las películas de cantantes de moda en *¡Qué bella eres, Roma!*, las películas infantiles en *Dos años de vacaciones* (Emilio Gómez Muriel, 1962) y *El niño y el muro* (Ismael Rodríguez, 1964), y el spaghetti western en *Viva la muerte... tuya* (Duccio Tessari, 1972).

### 8.1.1. *¡Qué bella eres, Roma!* (Marino Girolami, 1959)

Dentro de la lógica industrial que le había llevado a Orduña a seguir la senda musical en *Música de ayer* para intentar repetir el éxito de *El último cuplé*, según le demandaban los distribuidores, se podría englobar la película que produjo a continuación. A diferencia de su trilogía nostálgico-musical, *¡Qué bella eres, Roma!* se servía de la canción melódica contemporánea para aderezar un argumento cómico-sentimental de escasas pretensiones al servicio del cantante Claudio Villa, ganador dos veces hasta ese momento del Festival de la Canción de San Remo. Marino Girolami dirigió por octava vez al famoso cantante en esta coproducción con Italia que no pasó de ser un vehículo para el lucimiento vocal de su protagonista y cuya repercusión en España fue mínima pese al destacado papel de Manolo Gómez Bur, cuya vis cómica sobresalía muy por encima de los demás intérpretes.

En lo que atañe a Juan de Orduña la película sólo resulta interesante por ser su primer intento de diversificar las actividades de su productora. El guión era propiedad de la empresa Filmar de Roma, con la que firmó el contrato de coproducción el 12 de junio de 1959. Del presupuesto establecido en 10.112.266 pesetas Orduña asumió 4.825.000, de los cuales 3.250.000 correspondieron al adelanto de distribución de Cifesa. Si tenemos en cuenta que el coste real debió ser inferior porque la Administración lo fijó en sólo 2.650.000, y que recibió la ayuda del 25% (662.500 ptas.)<sup>1256</sup> que le correspondía por haber sido clasificada en 2ª B, debemos concluir que es posible que Orduña ganara dinero sin estrenar la película y, por tanto, obtuviera beneficios inmediatos por su explotación en

---

<sup>1256</sup> No consta la ayuda en el expediente de censura pero sí en el listado de toda la producción de 1960 en la revista *Documentos Cinematográficos*, Barcelona, marzo 1961, nº 10.

España y sus colonias, Marruecos y Tánger, además del 30% que le correspondía de la explotación en el resto del mundo, excepto Italia. Quizás por esta razón no hubo prisa en estrenar la película<sup>1257</sup> y sólo llegó al cine Pompeya de la Gran Vía y a las salas de sesión continua Palace y Gayarre más de un año después sin apenas compañía publicitaria. La película se había rodado en Roma durante los meses de julio y agosto de 1959, y los interiores en los estudios Orphea de Barcelona desde el 20 de agosto, pero sólo llegó a las pantallas el 5 de septiembre de 1960, tras hacerlo en Italia el 17 de diciembre anterior. Quizá perjudicada por su calificación para mayores de 16 años, sólo estuvo 6 días en los mencionados cines y el 18 de octubre reapareció en cinco cines para iniciar su periplo por diversas salas siempre durante escasos días<sup>1258</sup>.

### **7.9.1. *Dos años de vacaciones* (Emilio Gómez Muriel, 1962)**

Al hablar de *El amor de los amores* vimos que Orduña había producido la película gracias en parte a sus acuerdos de distribución para el continente americano con los mexicanos Gonzalo Elvira y Gregorio Walerstein. Vimos también que el papel del primero había sido importante para que Orduña levantara algunas de sus películas (*Bochorno* y *Nobleza baturra*) gracias a sus adelantos de distribución. Del mismo modo, en 1962 intervino en otra de sus producciones que no dirigió.

---

<sup>1257</sup> También pudo influir que Filmar cediera sus derechos en la coproducción a la empresa Cineproduzione Associate, lo que suponían inevitables trámites ante las administraciones española e italiana, pero el asunto ya estaba resuelto el 21 de octubre de 1959.

<sup>1258</sup> El tirón popular de su protagonista se hizo notar en Italia, donde recaudó hasta el 31 de marzo de 1964 380.767.334 liras (RONDOLINO, Gianni, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, Torino, Giulio Bolaffi, 1967). Orduña no participó de esas ganancias porque en Italia la explotación pertenecía en exclusiva a la productora Filmar.

Mientras Juan de Orduña rodaba *Teresa de Jesús* su socio Fortunato Bernal se encargaba de producir *Dos años de vacaciones* bajo la marca Juan de Orduña P.C. con un presupuesto de 8.449.000 pesetas. Los derechos de la novela de Julio Verne pertenecían a Oro Films –la productora de Gonzalo Elvira–, y a Producciones Corsa –la empresa del director Emilio Gómez Muriel–, pero se cedieron a Juan de Orduña el 16 de septiembre de 1961 porque él figuraba como productor a todos los efectos. Ante la posibilidad de que la Administración volviera a pensar que estaba ante una coproducción encubierta, antes del rodaje Orduña comunicó expresamente a la Dirección General de Cinematografía y Teatro que la financiación corría totalmente a cargo de sus bienes y que se daba por enterado «de que cualquier aportación de capital no español en la película, daría lugar automáticamente a la pérdida de validez del permiso de rodaje y a la pérdida de nacionalidad española»<sup>1259</sup>. Sin embargo, el hecho de que el 9 de diciembre de 1961 cediera a Gonzalo Elvira los derechos de la película en 35mm, 16mm y televisión para el continente americano y Antillas por sólo 8.000 dólares nos hace sospechar que quizás el productor mexicano hizo alguna aportación extra aunque no tengamos constancia documental de ello.

La película, rodada en los estudios Orphea de Barcelona, costó menos de lo presupuestado, 7.897.287 pesetas, pero la Administración sólo reconoció 5.610.000 pesetas, de los cuales Orduña obtuvo el 25% (1.402.500 pesetas) de protección por la obtención de la categoría 2ª A. Los vocales habían sido magnánimos en la clasificación por tratarse de una película dirigida al público infantil pero las opiniones de los vocales habían sido muy negativas, como fue el caso de José María Cano:

---

<sup>1259</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/04835.

«Versión desangelada y aburrida, creo que para mayores lo mismo que para menores, llena de ingenuidades sin efecto (...) las buenas intenciones y buenas lecciones que se pretenden quedan malogradas por la falta de ritmo, de gracia y sobra de sosería»<sup>1260</sup>.

Aunque la película estaba lista en junio de 1962 la distribuidora Columbia Films no la estrenó en Madrid hasta el 6 de julio de 1964 tras hacerlo en otras provincias<sup>1261</sup>. Sus 12 días de proyección en el cine Madrid parecen pocos para una película que contaba con el famoso Pablito Calvo en cabeza del reparto, aunque su tirón entre el público hubiera descendido en los últimos años y su presencia en la película se diluyera, pese a figurar en solitario en los títulos de crédito, entre un reparto coral formado por los quince niños que naufragaban en una isla desierta y se enfrentaban solidariamente a diversos peligros.

#### **7.9.5. *El niño y el muro* (Ismael Rodríguez, 1964)**

Fortunato Bernal ya figuraba como representante legal de Juan de Orduña en documentos anteriores al contrato que formalizó la relación entre ellos en 1966, visto con detalle cuando hablamos de *Anónima de asesinos*. Por eso es muy posible que esa relación ya rigiera en las mismas condiciones cuando en el verano de 1964, mientras Orduña rodaba *Nobleza baturra*, Ismael Rodríguez dirigía en los estudios Cinearte los interiores de *El niño y el muro*, una coproducción hispano-mexicana al 50% entre Juan de Orduña P.C. y Fernando de

---

<sup>1260</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03915.

<sup>1261</sup> En México se estrenó el 13 de diciembre de 1962.

Fuentes Reyes (mediante su empresa Diana Films), probablemente bajo el control directo de Fortunato Bernal<sup>1262</sup>. El contrato firmado entre las dos empresas el 1 de junio de 1964 establecía un presupuesto de 10.367.572 pesetas y que la responsabilidad de los rodajes y trabajos de laboratorio se dividirían en función del lugar donde se produjesen. Diana Films se encargaría de la parte efectuada en Berlín, donde se rodó durante dos semanas desde el 25 de junio, y Juan de Orduña P.C. del rodaje en Madrid desde el 20 de julio, además de su montaje definitivo. En cuanto a la explotación, Orduña tenía la exclusiva en España, Portugal, Marruecos y Turquía, mientras que Diana Films controlaba el continente americano, Antillas, Islandia y Filipinas, quedando el resto del mundo al 50%<sup>1263</sup>. El coste final sobrepasó los trece millones, de los cuales Orduña asumió 6.696.806 ptas., pero la Administración sólo le reconoció 5.750.000 ptas. En diciembre de 1964 pasó la censura sin problemas, sólo fue autorizada para mayores de 18 años<sup>1264</sup>, y obtuvo la clasificación de 1ª B que le otorgaba una ayuda del 35% del coste reconocido.

Aunque la película estaba acabada en diciembre de 1964, la explotación en España de la película no comenzó hasta 1966, si bien fue presentada en la Décima Semana de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid en abril de 1965, donde fue muy mal recibida<sup>1265</sup>. Como sucediera con las anteriores

---

<sup>1262</sup> No hay que confundir a Fernando de Fuentes Reyes con su padre, el famoso director Fernando de Fuentes Carrau, fallecido en 1958 y con el cual Fortunato Bernal había trabajado de ayudante de dirección en *Jalisco canta en Sevilla* (1948), coproducción hispano-mexicana rodada en España.

<sup>1263</sup> Poco después, en julio de 1964, se limitó el continente americano a México solamente, de modo que el reparto quedara más equilibrado.

<sup>1264</sup> El recurso contra esta decisión perjudicial para su explotación fue presentado el 4 de febrero de 1966, pero fue rechazado por presentarse fuera de plazo y por haber sido ya exhibida el 26 de diciembre de 1965 en Ciudad Real para poder optar a los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo.



producciones de Orduña no dirigidas por él, *El niño y el muro* pasó más bien desapercibida cuando se estrenó en el cine Paz el 27 de junio de 1966, donde estuvo 14 días, pero es difícil saber si produjo ganancias mediante una explotación que se alargó durante años, en la que todavía en 1969 se estrenaba en ciudades importantes como Sevilla, y que en 1970 reaparecía en la cartelera madrileña. En el ámbito internacional se pudo ver en el Festival de Mar del Plata de 1965, y ese año mismo año en el Festival de Cork (Irlanda), pero las críticas también fueron muy negativas<sup>1266</sup> porque la idea de Jim Henaghn, desarrollada por Pedro Mario Herrero y el director, de relatar la relación de dos niños (Inma de Santis y Nino del Arco) a través de un agujero del muro de Berlín resultaba demasiado ingenua para ese contexto político.

#### **7.9.10. *Viva la muerte... tuya* (Duccio Tessari, 1972)**

A diferencia de las coproducciones en las que había intervenido anteriormente a instancias de Fortunato Bernal, en este western la participación de Orduña fue minoritaria. La iniciativa corría por la parte italiana, la empresa Tritone Cinematográfica, porque contaría con el 50% de la producción y se encargaría de las ventas internacionales, además de ser la

---

<sup>1265</sup> Según Antonio Castro, «fue la peor de las treintena de películas vistas a lo largo de la semana» y obtuvo el premio del jurado del Instituto de Cultura Hispánica porque era la única película de habla hispana en el concurso (CASTRO, Antonio, «Valladolid, 1965. Todo sigue igual», en *Nuestro Cine*, Madrid, mayo de 1965, nº 41) La opinión vertida en la revista *Cinestudio* también fue demoledora: «Película que abochorna. A los que la seleccionan y a los que la ven. Incluso al que ha tenido que escribir sobre ella, sin saber cómo, tantas líneas. Lo malo es que no abochornará a quienes la hicieron (HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, «Las películas», en *Cinestudio*, Madrid, junio de 1965, nº 34).

<sup>1266</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 9, México, Era, 1969-1978, pág. 119.

propietaria de los derechos de la novela *The killer of Yuma*, publicada por Lewis B. Patten en 1964. La empresa alemana Terra Filmkunst participaba con el 30% de la producción, y Orduña sólo con el 20% correspondiente a los gastos de rodaje en España durante tres semanas y media y al sueldo de parte del equipo técnico y artístico. Si tenemos en cuenta que estamos ante un proyecto alejado totalmente de los intereses artísticos de Juan de Orduña, es probable que su acreditación como dialoguista de la película respondiera solamente a la adaptación para la versión española, y quizás también para incrementar su aportación en el coste de la película –establecido en 14.056.600 pesetas para la parte española de un total de 71.102.600 pesetas– como había sucedido en *Anónima de asesinos*. El presupuesto era elevadísimo aunque tengamos en cuenta que la película contaba con estrellas internacionales como Franco Nero o Eli Wallach –este último cobraría 150.000 dólares, que al cambio de la época eran diez millones de pesetas aproximadamente–, y de hecho la Comisión de Valoración pensó que la aportación de Orduña estaba evidentemente inflada. Sin embargo, se estimó que la inversión real cumplía los mínimos legales y, por tanto, se aprobó la coproducción.

En cuanto al guión, cuya primera versión se titulaba *La guerrilla*, fue prohibido por la censura el 28 de julio de 1971 debido a su extrema violencia, según explicaba uno de los vocales:

«Se trata de un western más dentro de la línea europea. Pero a mi juicio se les ha ido la mano en el tratamiento, al menos en lo que a crueldades y violencias se refiere; no ya solo en los castigos y torturas individuales sino en las razzias y brutalidades colectivas. La repetición de estas escenas contra mujeres, niños, etc..., creo que merece una revisión... Porque hay frases aisladas

groseras e irreverentes que podrían paliarse con supresiones, pero estas otras de recreo en el sadismo, que parece predominar en el guión, y que sin duda recogerá la película, conviene prevenirlas a tiempo. Sobre todo si se tiene en cuentas que se trata de una coproducción. Por ello rechazo el guión tal como se presenta, con indicación de que lo rehagan eliminando los excesos señalados»<sup>1267</sup>.

La segunda versión, firmada por Máximo Derita, Dino Maiuri, Marcello Costa y Fritz Ebert, es decir, sin la intervención de Juan de Orduña, sufrió nuevas correcciones de la censura para suavizar más su violencia y su erotismo, hasta lograr finalmente su aprobación el 8 de septiembre. Sin embargo, el permiso de rodaje se demoró hasta el 21 de febrero de 1972, cuando la película ya había sido rodada<sup>1268</sup>, por las dudas que la Administración tenía sobre la auténtica nacionalidad de la película, como deja de manifiesta el texto del propio permiso:

«Se deja en suspenso el reconocimiento de la nacionalidad española de esta película al examen de la misma y comprobación definitiva de los gastos efectuados por la parte española y la efectividad de la transferencia de 30.000 dólares, a favor de Elly Wallach (sic), de nacionalidad americana, correspondiente al 20% de su sueldo a cargo del productor español».

---

<sup>1267</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Rodajes de películas cinematográficas, caja 36/05359.

<sup>1268</sup> El rodaje se efectuó entre agosto y octubre de 1971 en Madrid, con sólo dos o tres días de exteriores en Almería a partir del 12 de septiembre (MÁRQUEZ ÚBEDA, José, *Op. cit.*, pág. 409).

Dicha transferencia fue ejecutada el 9 de junio de 1972, con lo que quedó aclarada la participación española en la película, cuyo título fue cambiado por el definitivo de *Viva la muerte... tuya* a instancias de la distribuidora Mundial Films el 23 de junio de ese año para no coincidir con otra película titulada igual, *La guerrilla* (Rafael Gil, 1972). El tortuoso camino de la película por las instancias oficiales tuvo un nuevo episodio cuando se presentó acabada a la censura en septiembre. Las advertencias hechas sobre el exceso de erotismo del guión habían sido obviadas por lo que se decretaron sus cortes en la película junto a varias frases de índole blasfema. Una vez realizados y comprobados por la censura el 15 de noviembre, la película pudo exhibirse, aunque la valoración de la película no podía ser más negativa: «Este engendro lleno de violencia (...) es un verdadero atentado a todo lo que el cine como arte y como medio de comunicación significa»<sup>1269</sup>.

Para cuando la película se estrenara en Madrid con un considerable retraso –el 7 de enero de 1974<sup>1270</sup>–, tras hacerlo en otras provincias, Orduña se había desprendido de ella, de nuevo obligado por la necesidad, cediendo todos los derechos para siempre a Mundial Films por 4.200.000 pesetas, de los cuales tres quedaron retenidos por la distribuidora para pagar a los proveedores<sup>1271</sup>. Pese al notable reparto, no parece que la película tuviera ninguna repercusión.

---

<sup>1269</sup> Archivo General de la Administración, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04435.

<sup>1270</sup> Estuvo siete días en los cines Regio, Versailles, Liceo y Garden, a los que asistieron 11.470 espectadores (*Cineinforme*, Madrid, 1ª quincena mayo 1974, nº 198).

<sup>1271</sup> El documento notarial se encuentra en el expediente de censura pero le falta la última hoja que nos permitiría saber la fecha exacta de la cesión. Una anotación en el Registro de Empresas Cinematográficas del Ministerio de Cultura nos indica que los premios y subvenciones de la película fueron cedidos ante notario a Mundial Films el 11 de abril de 1972, por lo que probablemente sea esta la fecha de la cesión.

## 9. CONCLUSIÓN

En los últimos momentos de su vida Juan de Orduña era optimista sobre el futuro del cine español a pesar de su congénita crisis. Sabía que ese futuro ya no le pertenecía y que estaba en manos de unos jóvenes cineastas que él admiraba (Carlos Saura, Gonzalo Suárez, Manuel Summers y Basilio Martín Patino) y que, quizás con algo de envidia, pensaba que superarían las dificultades porque eran menores que las existentes cuando él cuando comenzaba su carrera:

«Hay una única solución: insistir, insistir e insistir. Y esperar. Los jóvenes tienen una cosa muy grande a su favor que, por ejemplo, yo no tengo: una juventud arrolladora, que les permite esperar en esta evolución social y económica que vive la España de hoy. Pueden tener aún fe en que ellos podrán hacer lo que quizá nosotros hubiéramos soñado, gracias a la evolución de la cinematografía nacional. Porque yo mismo lo diré -con gran dolor de mi corazón- que no he hecho el cine que hubiera querido»<sup>1272</sup>.

La última frase, repetida en otras ocasiones, se refería a que no había hecho su cine en las mejores condiciones debido a obligaciones industriales y a impedimentos censores, pero creo que ha quedado claro en páginas anteriores que sí pudo desarrollar sus temas predilectos en gran parte de su obra. Con su mirada siempre puesta en el pasado, esos temas seguían

---

<sup>1272</sup> MONTAÑA, Claudi, «Juan de Orduña o la épica de posguerra», en *Fotogramas*, Barcelona, 19 de enero de 1973, n° 1.266.

vigentes para él e inspiraban sus proyectos de futuro: una nueva versión de *La Lola se va a los puertos* que supondría su reencuentro con Sara Montiel<sup>1273</sup>, y la adaptación de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta para Televisión Española con la que, según Mary Francis, se hubiera recuperado del golpe de no terminar la serie *Teatro Lírico Español*<sup>1274</sup>.

No sabemos el grado de desarrollo de unos proyectos que, en cualquier caso, manifestaban su intención de seguir en activo a sus 72 años de edad. Sin embargo, un infarto de miocardio el 21 de enero de 1974 evitó que se hicieran realidad. Aunque experimentó una sensible mejoría en los días siguientes, falleció a las 8:45 de la mañana del 3 de febrero de 1974 en el Hospital Central de la Cruz Roja de Madrid. La capilla ardiente se instaló en su casa, en la calle General Martínez Campos, 51, 3º Izquierda, donde había vivido con su familia desde antes de la Guerra Civil, y en solitario desde la muerte de su madre en 1959. Por allí pasaron diversas personalidades del cine español, entre ellas Aurora Bautista, Sara Montiel y Rogelio Díez, Director General de Cinematografía. Al día siguiente se trasladaron sus restos al cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, donde reposan hoy en día en un modesto nicho<sup>1275</sup>.

El cine de Orduña fue despedido con un homenaje en el Festival de Molins de Rey de ese año, pero la generalidad de los comentarios de la época dejaron entrever que su cine era menospreciado y que sólo una mirada nostálgica podía salvar del olvido algunos títulos, en línea con las reflexiones de Jaime Picas:

---

<sup>1273</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 25 de mayo de 1973, nº 1284. Sara Montiel confirmaba las conversaciones que habían tenido sobre el proyecto en *Fotogramas*, Barcelona, 15 de febrero de 1974, nº 1322.

<sup>1274</sup> *Fotogramas*, Barcelona, 15 de mayo de 1974.

<sup>1275</sup> Imágenes del entierro pueden verse en el NO-DO nº 1.622 B.

«Fue, en verdad, un hombre convencido de sus razones, sin duda desprovisto de ironía; persona al parecer, de buen talante y ser sensible y amable en el trato. Lo que explicaría por qué una auténtica ternura rodeó su siempre lamentable desaparición.

»Bien, lo cierto es que el tiempo nos acostumbra a todo. Y de la misma forma que un catalán en Alaska puede llegar a levantar ilusionado la oreja al escuchar un pasodoble cañí o un madrileño extraviado en la Tierra del Fuego acercarse a paso vivo al lugar donde suene inesperada una sardana, el más contrario a Orduña evocará con nostalgia los fastos naftalinosos de *Locura de amor* o la ramplonería cachonda de *El último cuplé*»<sup>1276</sup>.

Hoy en día, cuando pocos pueden sentir nostalgia por un pasado cada vez más remoto, sólo *El último cuplé* parece mantener cierta fascinación entre los espectadores de las nuevas generaciones, aunque sea desde una mirada irónica propia del *camp*, o simplemente por la curiosidad de ver a Sara Montiel en su mayor esplendor en alguna emisión televisiva del programa nostálgico por antonomasia que es *Cine de barrio*.

Si dejamos a un lado esa mirada nostálgica y no nos dejamos cegar por el conservadurismo ideológico que inspiraban sus películas -lo que provocó durante mucho tiempo que, pese a ser las más impersonales de su obra, sus comedias fueran sus películas mejor valoradas debido a su inocuidad política-, deberíamos poder ver con claridad su verdadera importancia en la historia del cine español según las claves que hemos intentado explicar en el presente trabajo.

---

<sup>1276</sup> PICAS, Jaime, *Cine en pedazos*, Barcelona, Galba, 1976, pág. 249-250.

Juan de Orduña fue uno de los principales galanes cinematográficos españoles durante el periodo mudo, cuando no se podía hablar de un *star-system* porque apenas había una industria cinematográfica. No se limitó a la interpretación porque tuvo la inquietud de probar nuevos horizontes: se interesó desde muy temprano por la interrelación entre cine y teatro como demuestra la singular experiencia de Cinema-Teatro, dirigió su primera película en 1927 en un intento de alejarse de las constantes del cine español, y protagonizó la primera película sonora de España. Cuando la edad empezó a limitar sus posibilidades como galán cinematográfico se recicló como director de cine. Estábamos en la inmediata postguerra e indudablemente sus películas iniciales estuvieron marcadas por ese trauma colectivo. Tanto su primer cortometraje como sus tres primeros largometrajes tenían la Guerra Civil marcada en sus imágenes a pesar de que Orduña no quería hacer política mediante el cine. Lo que le interesaba era expresar artísticamente su sensibilidad mediante un medio con más posibilidades que el teatro, pero sin renunciar a los estilemas teatrales<sup>1277</sup>. Utilizo esta palabra, sensibilidad, a pesar de su abstracción porque se repetía con insistencia cuando se hablaba de su cine –él mismo la utilizaba–, y porque parece ajustarse a su personal modo de dirigir según los testigos que le vieron trabajar, y según sus propias palabras:

»– ¿Y cómo ves profesionalmente tu oficio?

»– Yo creo que en el cine, por encima de la técnica, están el arte, la sensibilidad, el temperamento... Claro es que hace falta técnica;

---

<sup>1277</sup> Orduña ha sido comparado con Joseph L. Mankiewicz por la teatralidad de su cine, sea desde una valoración negativa para Orduña (PICAS, Jaime, *Op. cit.*, pág. 100-101), sea desde la admiración (TORRES-DULCE, Eduardo, «El último castizo: Juan de Orduña y *El último cuplé*», en *Nickel Odeon*, Madrid, invierno de 1995, nº 1).



pero eso se da por descontado. Todas las películas americanas son, técnicamente, perfectas, y, sin embargo, las hay buenas y malas. Lo decide el espíritu del film...

»- ¿Qué preparación debe tener un director? ¿Qué debe estudiar para ir mejorando en su oficio?

»- Aparte la práctica, el único libro de texto es el cine mismo. Ir a ver todas las películas, absolutamente todas. Las buenas, para aprender, y las malas, para escarmentar en ellas y no hacerlas»<sup>1278</sup>.

Orduña supo transmitir su temperamento a sus películas hasta hacerlas reconocibles por su estilo aunque casi siempre trabajara con guiones ajenos, de modo que se puede decir que era uno de los directores más personales de su época. Otra cosa es que su estilo gustase debido a que se percibía, y se percibe hoy en día, como excesivamente grandilocuente. La explicación de esta grandilocuencia se encuentra en una concepción del cine influida plenamente, sin matizaciones o contrapesos, por su formación de actor en las florituras de la declamación romántica y la espectacularidad escénica del melodrama teatral. Para él, esas emociones que se transmitían desde el escenario debían lograrse en el cine mediante los mismos procedimientos:

«- ¿A qué atribuyes el éxito de tus películas?

»- A que tienen, sobre todo, una emoción humana. Esa emoción que prende en todos los ánimos y que es muy difícil de conseguir solamente por la técnica. Yo concibo y realizo siempre en cine

---

<sup>1278</sup> CENTENO, Félix, «Los oficios del cine. El director», en *Primer Plano*, Madrid, 10 de marzo de 1946, nº 282.

porque lo siento, es el arte de mi generación, pero siento también el teatro, porque el teatro no sabe de generaciones, es eterno como las pasiones que refleja. Y por eso, recojo, algunas veces en mis películas, emociones que pudieran ser de teatro; pero lo hago a sabiendas, buscando esa emoción que rara vez falla y despreciando esos comentarios de quienes, por incomprensión o por incapacidad, encuentran más cómoda la oposición. Cualquiera que sea la realidad, para mí sólo hay una verdad: la de sentirnos honrados en nuestra ambición artística»<sup>1279</sup>.

No es de extrañar, por tanto, su preferencia por argumentos teatrales –17 de sus películas, más de un tercio de su filmografía, son adaptaciones de obras teatrales o zarzuelas, y entre las demás no son pocas las que se desarrollan en ambientes teatrales o sus alrededores– y por actores formados en el teatro, a muchos de los cuales había conocido durante su actividad teatral de los años veinte y treinta. Su especial preocupación por ellos, en detrimento de los aspectos técnicos, le llevó a rodar con sonido directo en contra de la extendida costumbre de doblar los diálogos después del rodaje, y a manipular hasta el último gesto de sus actores principales como si echara de menos ponerse delante de la cámara<sup>1280</sup>. Su apasionamiento era reconocido por sus contemporáneos aunque pensaran que eso le llevaba en ocasiones a no medir

---

<sup>1279</sup> «Juan de Orduña, el director que consiguió para España el mercado universal, nos habla de *Agustina de Aragón*», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172. Véase también FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Y ahora... ¿qué? Los directores del cine español, siete años después. Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de diciembre de 1950, nº 532.

<sup>1280</sup> TOCILDO, Alfredo, «Aurora Bautista y Juan de Orduña, juntos en otra producción», en *Cámara*, Madrid, 15 de octubre de 1949, nº 163.

bien la intensidad de las escenas y las interpretaciones de los actores, entre los cuales Aurora Bautista era un claro ejemplo. Ese desmelenamiento en la dirección, esa exacerbación de los resortes melodramáticos le convierten en un realizador insólito dentro del contexto franquista porque rompió de ese modo la rigidez inherente a unos géneros teóricamente puestos al servicio de la ideología dominante. Así sucedió con el cine bélico en *¡A mí la legión!* o con su ciclo de cine histórico, cuyas lecturas hemos visto que revela no pocas contradicciones con esa ideología e invalidan las opiniones que le calificaban de director oficial del régimen<sup>1281</sup>. No estamos diciendo que Orduña fuera a contracorriente de las ideas imperantes, pues coincidían en lo fundamental con su pensamiento conservador, católico y españolista, sino que por encima de esta base ideológica se encontraba el objetivo de ofrecer un producto fílmico que tuviera altura artística a su modo de entender y que a la vez atrajera a un extenso público popular. Para ello se sirvió de elementos de la alta cultura (pintura historicista, música clásica) y los combinó con otros de la cultura popular (el folletín, la música folklórica) para obrar el milagro de que el público acudiera en masa, tanto en España como en Hispanoamérica, a ver unas películas despreciadas por muchos como “españoladas” pero que, en ocasiones, tuvieron el atractivo de ser moralmente heterodoxas. E ahí su interés histórico más allá de la valoración crítica, siempre tan subjetiva, que nos pueda merecer su polifacética e irregular obra fílmica. Él mismo era consciente, cuando ya había realizado sus películas más recordadas, excepto *El último cuplé*, de que su obra tenía más un valor histórico que artístico:

---

<sup>1281</sup> Un ejemplo es LLINÁS, Francisco, *Art. cit.* (1994).

«- (...) ¿qué aportación fundamental crees haber hecho al cine español?

»- Contra lo que puedan creer los enemigos que tengo la suerte de tener, yo carezco de vanidad. Por eso puedo contestarte que no creo haber contribuido a un avance real del cine español como arte; en ese aspecto me parece que he logrado poco, o nada; pero sí creo que puedo sentirme honradamente satisfecho de haber contribuido dignamente a un capítulo histórico del cine español al realizar la primera película que de verdad tuvo un ancho éxito fuera de España»<sup>1282</sup>.

Como se ha demostrado el presente estudio, el cine de Orduña no sólo es un capítulo fundamental en la historia del cine español porque obtuvo el éxito internacional en una época en que parecía una misión imposible, sino también porque demostró una vitalidad y atrevimiento inusual en un ambiente profundamente lastrado por condicionantes ideológicos e industriales. Su profundo catolicismo no fue óbice para que las pasiones se desataran en su cine, de un modo que logró poner al servicio del melodrama unas premisas argumentales que en origen parecían servir solamente para satisfacer los anhelos nacionalistas del régimen. El uso de procedimientos folletinescos y teatrales en apariencia periclitados le permitió conectar, sin embargo, con un amplio público que disfrutaba todavía con unos recursos de eficacia más que probada en el pasado.

En una modernidad donde el hiperrealismo de la representación ha prevalecido frente a otras opciones parece que la explícita teatralidad de la puesta en escena y la dirección de actores, junto a sus melodramáticas exaltaciones de la

---

<sup>1282</sup> FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Art. cit.* (1954).

sensibilidad, no tendrían mucha cabida hoy en día. Sin embargo, dos cineastas que destacaron desde la transición democrática, y que han gozado del favor del público, recogieron algo del cine de Orduña, director que ambos confiesan admirar. Uno sería Pedro Almodóvar, un creador autodidacta como Orduña en cuya predilección por el melodrama y las grandes pasiones puede verse la plasmación fílmica, gracias a la libertad democrática, de una sensibilidad homosexual que Orduña no había explicitado en su cine debido a la represión censora. La estética *camp* del primer Almodóvar sería, por tanto, una consecuencia voluntaria de un modo deshinchido y trasgresor de expresar su condición homosexual, mientras que el *camp* de Orduña sería un producto inconsciente de una sensibilidad que logró reflejarse en algunas de sus películas debido a su fuerte personalidad. Por lo demás, los referentes culturales de Almodóvar incluyen elementos de la alta cultura junto a otros de la cultura popular, de modo que no reniega de la iconografía folklórica, de la estética *kitsch* –aunque sea desde un punto de vista irónico–, ni de la expresión teatral de los sentimientos, elementos todos ellos configuradores del cine de Orduña<sup>1283</sup>.

El otro cineasta que heredaría aspectos de su cine sería José Luis Garci, sin duda el cineasta contemporáneo más preocupado por reflejar la nostalgia del pasado de un modo idealizado, como lo había hecho Orduña en su tiempo, y cuya dirección de actores y diálogos tienen un sabor teatral a contracorriente de los usos actuales, aunque le separaría de Orduña el uso sistemático del doblaje. Los paralelismos entre la *Agustina de Aragón* de Orduña y la representación de la Guerra

---

<sup>1283</sup> Sobre los referentes culturales de Almodóvar véase GUBERN, Román, «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar», en ZURIÁN, Fran, A.; VÁZQUEZ VARELA (coordinadores), Carmen, *Almodóvar, el cine como pasión*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pág. 45-55.

de Independencia en *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008), proyectos ambos de similar grandiosidad presupuestaria, han ahondado recientemente en esta impresión. Un estudio de la obra de José Luis Garci, todavía inédita en el ámbito historiográfico, seguramente descubriría más concomitancias con Orduña, pero esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

# 10. APÉNDICE DOCUMENTAL

## Documento nº 1 (Acuerdo Cifesa-Orduña):

En Madrid, a nueve de Noviembre de mil novecientos cincuenta y cinco.

### REUNIDOS

de una parte, D. Luis Casanova Giner, obrando en nombre, representación e interés de COMPANIA INDUSTRIAL FILM ESPAÑOL; S.A. (CIFESA) y

de otra parte, D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... como actual tenedor de las letras de cambio que se reseñan en el anexo nº 1, aceptadas por CIFESA, de las que se declara único y legal propietario.

### MANIFIESTAN

a) Que D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... es tenedor de los efectos a cargo de COMPANIA INDUSTRIAL FILM ESPAÑOL, S.A. que se relacionan en el anexo número uno del presente contrato, que suman..... pesetas 5%

b) Que como resultado de conversaciones mantenidas entre CIFESA y sus acreedores del grupo de productores de películas y, por consiguiente, con D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... se ha llegado a una fórmula transaccional, por virtud de la cual, el suscrito D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... pacta y conviene con la representación de CIFESA la concesión de determinadas facilidades para la cancelación de los citados títulos de crédito.

Las expresadas facilidades quedarán sujetas a las siguientes

### ESTIPULACIONES

PRIMERA.- D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... entrega a CIFESA las aceptaciones ya vencidas de las enumeradas en el anexo número uno mencionado en el apartado a) de las manifestaciones importantes en junto pesetas CUARROCIENTAS SESENTA Y OCHO MIL DOSCIENTAS TRECE (448.683) que juntamente con sus respectivas actas de protesto cuyos gastos importan MIL QUINIENTAS CINCUENTA Y OCHO (1.508) pesetas, incluidos toda clase de gastos judiciales y de costas.

Por contra CIFESA hace pago en billetes del Banco de España y a su completa satisfacción del total importe de dichos efectos y gastos, o sea pesetas CUARROCIENTAS SESENTA Y NUEVE MIL SESENTA CINCO (449.635) en tanto y cuanto no excede dicha cantidad del 50% del total importe reseñado en el apartado a) de las manifestaciones.

SEGUNDA.- D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... hace constar y reconoce expresamente que, como consecuencia del pago referido en la estipulación que precede, el crédito contra CIFESA, que ostenta, ha quedado reducido a la cantidad de pesetas TRES MILLONES SEIS CIENTAS SESENTA Y NUEVE MIL CUATRO CIENTAS (3.669.000) pesetas.

TERCERA.- Que expresamente conviene a ambas partes respecto a la indicada cantidad de pesetas TRES MILLONES SEIS CIENTAS SESENTA Y NUEVE MIL CUATRO CIENTAS..... se satisfaga por CIFESA en cuanto a pesetas UN MILLON CINCUENTAS NOVENA Y CINCO MIL CINCUENTAS NOVENA (501.595) del total, deducido pago estipulación primera) en los plazos y cantidades, documentados en letras de cambio, que se detallan en el anexo número dos.

Tales efectos son entregados en este acto a D. Juan de Orduña Fernández-Shaw..... en seguridad del puntual pago de las cantidades expresadas, debidamente aceptados por CIFESA.

CUARTA.- CIFESA se compromete y obliga a satisfacer a D. Juan de Orduña Fernández Shaw, E. S. A., 207.300,38 pesetas que constituyen el resto de la deuda, o sea el cincuenta por ciento de la cantidad total señalada en el apartado a) de las manifestaciones, a medida que la situación financiera y de tesorería de CIFESA lo permita, a juicio exclusivo de ésta y en el plazo máximo de diez años, que vence el día nueve de Noviembre de mil novecientos sesenta y cinco. En todo caso CIFESA queda obligada a destinar a dicha atención como mínimo el cincuenta por ciento de los beneficios líquidos que resulten de la explotación de la Sociedad a partir del ejercicio de mil novecientos cincuenta y seis. En la concurrencia de créditos del mismo origen y cuya cancelación ha de ser tratada por esta misma norma, se atenderá para graduar la prelación a la prioridad de los saldos acreedores originarios, y así, deberán amortizarse antes los saldos de aquellos acreedores que también hubieran cobrado antes de no haber mediado el aplazamiento convenido. Dentro de esta norma, se someterán a riguroso prórrateo las aplicaciones de fondos que solo permitan cancelaciones parciales.

En todo caso, y cualesquiera que fueren las circunstancias que sobrevengan, si, llegado el día nueve de Noviembre de mil novecientos sesenta no estuviere total y enteramente cancelada la deuda que se reconoce en este documento, el saldo pendiente devengará, a partir de dicho día, el interés legal en favor de D. Juan de Orduña Fernández Shaw.

En ningún caso podrá exceder de diez años -a contar desde esta fecha- el plazo para la total y completa cancelación de principal e intereses, sin que por ninguna condición, supuesto ni circunstancia, pueda alterarse lo que aquí se establece.

QUINTA.- D. Juan de Orduña Fernández Shaw hace entrega en este acto a CIFESA de los efectos que se relacionan en el anexo número uno que se cita en las manifestaciones, los cuales resultan novados por los efectos citados en la estipulación tercera y la obligación derivada de la estipulación cuarta, quedando anulados en su presencia.

Así lo pactan y convienen en la ciudad y fecha mencionadas en principio, por duplicado y a un solo efecto.

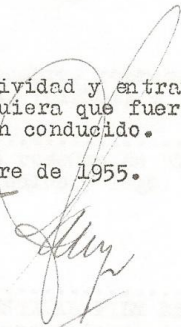

Si CIFESA dejara de pagar total o parcialmente las obligaciones contraídas en la cláusula cuarta del contrato fecha de hoy, que antecede, el Banco Rural y Mediterráneo representado en este acto por ... D. Julia Ortiz de Haras y D. José M<sup>te</sup> Fernández del Campo garantiza y avala solidariamente con dicha Entidad el cumplimiento de las mismas, renunciando este Banco al beneficio de excusión y de división, y prorrogando este aval hasta el total cumplimiento de las obligaciones mencionadas, sea cual fuere el plazo en las que estas sean exigibles.

El Banco hará también efectivo el importe de las costas a las que resulte condenada CIFESA como consecuencia de los procedimientos judiciales seguidos contra la misma, por incumplimiento de los pactos derivados de este contrato.



✓  
Esta garantía se presta con plena efectividad y entrará en juego en todo caso de impago por CIESA cualesquiera que fueren las circunstancias o vicisitudes que a ello hubieran conducido.

Madrid, 9 de Noviembre de 1955.



Documento n° 2

(Acuerdo Bernal-Orduña sobre *El amor de los amores*):

JUAN DE ORDUÑA

PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO

AV. JOSÉ ANTONIO, 45

TELÉFONO 47-15-85

MADRID - 13

Madrid 31 de Octubre de 1960.

Sr. D.  
Fortunato Bernal Ibañez.  
Fernán Gonzalez, 20.  
Madrid.

Mi querido amigo:

De acuerdo con las conversaciones que hemos sostenido, relacionadas con la producción de la película "EL AMOR DE LOS AMORES", me complace en manifestarte lo siguiente:

- PRIMERO.- Estoy conforme y acepto plenamente, que la Producción "EL AMOR DE LOS AMORES", se realice bajo la firma de mi Productora, "JUAN DE ORDUÑA, PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO", a todos los efectos y sin responsabilidad económica de ninguna clase para mi firma.
- SEGUNDO.- Todos los pagos que dé-ban hacerse, para la realización de la mencionada película, serán de tu exclusiva cuenta, por ser tú, el productor y propietaria de la película.
- TERCERO.- La marca "JUAN DE ORDUÑA, PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO", no tendrá ningún beneficio en los resultados de la explotación de la película.
- CUARTO.- En éste momento, te cedo el contrato que he celebrado con los Sres. Gonzalo Elvira R. y Gregorio Walerstein W., de Mexico, para la explotación de la película en todo el CONTINENTE AMERICANO, ANTEILLAS, HAWAY, FILIPINAS E ISLANDIA, en fecha once de octubre de 1960. Así mismo, también te cedo, el contrato firmado el día 24 de Octubre de 1960, con SUEVIA FILMS "CESAREO GONZALEZ", para la Distribución de la película, en el resto del mundo.

Me comprometo a Dirigir la película, cuestión de ésta cesión, y para lo cual nos pondremos de acuerdo en las condiciones lo mismo que el tanto por ciento en los beneficios.

Todo lo cual firmamos de común acuerdo, en la presente que extendemos por triplicado y a un solo efecto. Te ruego me devuelvas firmada la copia adjunta, en prueba de conformidad. Con el aprecio de siempre, recibe un fuerte abrazo

Conformes:  
*Fortunato Bernal*  
Fortunato Bernal

JUAN DE ORDUÑA  
PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO

*Juan de Orduña*  
Juan de Orduña

Documento n° 3

(Acuerdo Bernal-Orduña sobre *Bochorno*):

*Juan de Orduña*

PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO

AV. DE JOSE ANTONIO, 45  
TELEFONO 247 15 88

MADRID-13

Madrid 30 de Octubre de 1963.

Sr. D.  
Fortunato Bernal Ibañez.  
Jorge Juan, 98.  
M a d r i d (9).

Mi querido amigo:

Por la presente, te confirmo las conversaciones que hemos sostenido con referencia a la película "BOCHORNO", producida bajo mi marca, y de la cual tú, eres Productor Asociado.

Toda vez que en el día de hoy, está totalmente amortizado el capital invertido para su realización, por medio de la presente, acordamos lo siguiente:

"CLAUSULA UNICA".- De todos los beneficios que a partir de la firma de éste acuerdo, pueda producir en todo el Mundo la citada película "BOCHORNO", se hará un reparto entre nosotros dos, de la forma siguiente:

50% CINCUENTA POR CIENTO, para "JUAN DE ORDUÑA  
PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO.  
50% CINCUENTA POR CIENTO, para Fortunato Bernal  
Ibañez.

Rogandote que en prueba de conformidad a todo cuanto antecede, me devuelvas debidamente firmada una copia de éste acuerdo, recibe un saludo de,

JUAN DE ORDUÑA  
PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO

Conforme:

*Fortunato Bernal*

Fortunato Bernal Ibañez.

*Juan de Orduña*  
Juan de Orduña

## Documento n° 4

### (Acuerdo Bernal-Orduña sobre Anónima de asesinos y Despedida de casada):

C O N T R A T O de asociación que celebran de una parte, D. JUAN DE ORDUÑA FERNANDEZ, mayor de edad, como propietario de la marca productora, "JUAN DE ORDUÑA, PRODUCTOR CINEMATOGRÁFICO", con domicilio en Madrid, Av. de José Antonio, 45, y de otra, D. FORTUNATO BERNAL IBÁÑEZ, mayor de edad, casado, con domicilio en Madrid, calle de Jorge Juan, 98, y ambos con capacidad para la firma del presente ACUERDO, convienen lo siguiente:

Primero.- El Sr. Bernal, dedicará todo su tiempo y actividad, al cargo de Representante Legal y Director de Producción de "JUAN DE ORDUÑA, P.C.", en todas las producciones que realice la citada "marca". Promoverá nuevas producciones o coproducciones con otras casas productoras, tanto de España como del extranjero. Se ocupará de todas las gestiones inherentes a la producción, todas las tramitaciones Oficiales, solicitud de Permisos de rodaje, venta o distribución de las películas, ó cualquier otra forma de explotación de las mismas. Queda bien aclarado, que la firma de los contratos de cesión de distribución o venta de dichas películas, será siempre de común acuerdo con el Sr. Orduña.

Segundo.- Por todos éstos trabajos, el Sr. Bernal, percibirá de "JUAN DE ORDUÑA, P.C.", en concepto de sueldo y gastos de representación, la cantidad de DOSCIENTAS MIL (200.000 -) PTS. por cada una de las películas que se realicen, las cuales, serán incrementadas, en el coste total de cada película.

Tercero.- El Sr. Orduña reconoce en éste momento, que el Sr. Bernal, es Productor-Asociado y copropietario de el(50%) CINCUENTA POR CIENTO, de la parte correspondiente a su Productora en las siguientes películas:

"ANONIMA DE ASESINOS" (Jerry Land, Cazador de espías  
"DESPELIDA DE CASADA"  
"EL DIA QUE ME QUIERAS"

Las dos primeras ya rodadas y la tercera en preparación, que han sido producidas por el sistema de Co-producción de la siguiente forma:

A.- "Anonima de asesinos" (Jerry Land, cazador de espías), asociado a "AMERICA FILMS S.A. de Mexico (D. Fernando de Fuentes Reyes) con una aportación de éste, sobre el valor total de la parte española, de un TREINTA POR CIENTO (30%), según Contrato suscrito el día 25 de Octubre de 1965.

B.- "Despedida de casada", asociado con D. Fernando de Fuentes Reyes, con una aportación de éste, sobre el valor total de la parte española, de el CINCUENTA POR CIENTO (50%), según contrato suscrito el día 11 de Mayo de 1966.

C.- "El día que me quieras", asociado a D. Alberto Lopez, FILMADORA PANAMERICANA S.A. de Mexico, con una aportación de éste, sobre el valor total de la parte española de el 75%) SESENTA Y CINCO POR CIENTO, según contrato suscrito en Mexico D.F., el día 1º de Octubre de 1966.

Queda bien aclarado en éste momento, que la propiedad de "JUAN DE ORDUÑA P.C.", en estas películas en su calidad de españolas, es como sigue:

-/-/-/-/-/-/-/-

## 11. FILMOGRAFÍA

La filmografía ha sido elaborada mediante el cotejo de los títulos de crédito de las películas, los expedientes administrativos, la *Antología Crítica del Cine Español* y los catálogos de los años veinte, treinta y cuarenta publicados por Filmoteca Española. Doy como año de producción el momento en que la película salió del laboratorio dispuesta para proyectarse, con independencia de la fecha de estreno comercial. Para esto último tomo como referencia Madrid pero también indico los estrenos en otras ciudades cuando se produjeron antes que en la capital. No incluyo a Juan de Orduña como guionista cuando se limitó a realizar el guión técnico en base a un guión literario ajeno, por ser una labor propia de dirección y no del guionista.

### Filmografía como actor y/o locutor

#### **LA CASA DE LA TROYA (1924)**

ESTRENO: 28 de enero de 1925 (Madrid)

PRODUCTORA: Troya Film.

DIRECCIÓN: Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega.

GUIÓN: Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega.

FOTOGRAFÍA: José Gaspar y Agustín Macasoli.

REPARTO (Y PERSONAJE): Pedro Elviro (Pitouto), Carmen Viance (Carmiña Castro), Luis Peña Sánchez (Gerardo Roquer), Florián Rey (Panduriño), Juan de Orduña (Augusto Armero), Dolores Valero (La Maragota), Ceferino Barraión (D. Ventura, el alguacil), Domingo del Moral (Madeira), Vicente Suárez Arango (Samoeiro), Juan de Dios Muñiz (Barcala).

### **LA REVOLTOSA (1924)**

ESTRENO: 13 de febrero de 1925 (Madrid).

PRODUCTORA: Goya Film.

DIRECCIÓN: Florián Rey.

GUIÓN: Florián Rey, adaptación de la zarzuela homónima de José López Silva y Carlos Fernández Shaw.

FOTOGRAFÍA: Luis R. Alonso.

REPARTO (Y PERSONAJE): Josefina Tapias (Mari Pepa), Juan de Orduña (Felipe), José Moncayo (Candelas, el guardia urbano), Ceferino Barrajón (Cándido, el sastre), Antonio Mata (Matías, el zapatero), Alfredo Hurtado "Pitusín" (el niño Chupitos).

### **LA CHAVALA (1924)**

ESTRENO: 4 de enero de 1926 (Madrid).

PRODUCTORA: Atlántida, S.A.C.E.

DIRECCIÓN: Florián Rey.

GUIÓN: Florián Rey, adaptación de la zarzuela homónima de José López Silva y Carlos Fernández Shaw.

FOTOGRAFÍA: Luis R. Alonso.

REPARTO (Y PERSONAJE): María Luz Callejo (Concha, "la chavala"), Elisa Ruiz Romero "La Romerito" (Pilar, la cigarrera), Florián Rey (Román), Juan de Orduña (Andrés), José Moncayo (Céfiro), Alfredo Hurtado "Pitusín" (Joselito), Pedro Elviro "Pitouto" (Cascajales), Eugenia Illescas (Recareda).

### **BOY (1925)**

ESTRENO: 1 de marzo de 1926 (Madrid).

PRODUCTORA: Goya Film.

DIRECCIÓN: Benito Perojo.

GUIÓN: Benito Perojo, adaptación de la novela homónima de Luis Coloma.

FOTOGRAFÍA: Albert Duverger.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Boy), Manuel San Germán (Marqués de Burunda), Suzy Vernon (Beatriz), Maurice Schutz (El pájaro verde), Joaquín Carrasco (Celestín), Renée Van Delly (Duquesa de Yecla).

### ***PILAR GUERRA (1926)***

ESTRENO: 20 de diciembre de 1926 (Madrid).

PRODUCTORA: Film Linares.

DIRECCIÓN: José Buchs.

GUIÓN: José Buchs, adaptación de la novela homónima de Guillermo Díaz-Caneja.

FOTOGRAFÍA: Alberto Arroyo.

REPARTO (Y PERSONAJE): María Antonia Monterreal (Pilar Guerra), Juan de Orduña (Luciano), Rafael Calvo (Ángel Roberto), Modesto Rivas (Don Javier), María Comendador (Ramona).

### ***LOS VENCEDORES DE LA MUERTE (1927)***

ESTRENO: 31 de enero de 1927 (Madrid).

PRODUCTORA: Film Numancia.

DIRECCIÓN: Antonio Calvache.

GUIÓN: Antonio Calvache, adaptación de la novela homónima de Alberto Insúa.

FOTOGRAFÍA: Armando Pou, Alberto Arroyo y Juan Pacheco "Vandel".

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Álvaro / Ramiro), África Llamas (Cristina), María Comendador (Mamá Sabel, abuela de Ramiro), Elena Salvador (Elena, madre de Ramiro), Manuel González, Santiago, padre de Ramiro), Antonio Riquelme (Tono).

***ROCÍO D'ALBAICÍN / ROSA DE SACRIFICIO (1927)***

ESTRENO: 9 de junio de 1930 (Madrid).

PRODUCTORA: Levantina Films.

DIRECCIÓN: Mario Roncoroni.

GUIÓN: Mario Roncoroni.

FOTOGRAFÍA: Giuseppe Sessia y José María Maristany.

REPARTO (Y PERSONAJE): Elisa Ruiz Romero "La Romerito" (Elisa Urbietta / Rocío d'Albaicín), Juan de Orduña (Fernando de Michelena), Felipe Fernansuar (Pepe Luis Recalde), Aurora Ruiz Romero (Aurora Urbietta), Francisco Priego (coronel Urbietta).

***UNA AVENTURA DE CINE (1927)***

(Ver ficha en la filmografía como director).

***ESTUDIANTES Y MODISTILLAS (1927)***

ESTRENO: 27 de octubre de 1927 (Barcelona) / 31 octubre de 1927 (Madrid).

PRODUCTORA: Film Madrileña.

DIRECCIÓN: Juan Antonio Cabero.

GUIÓN: Juan Antonio Cabero, adaptación de la obra teatral homónima de Antonio Casero.

FOTOGRAFÍA: Armando Pou.

REPARTO (Y PERSONAJE): Elisa Ruiz Romero "La Romerito" (Soledad), Juan de Orduña (Julio Vega), Mercedes Prendes (Lola), María Anaya (Señá Tomasa), Nieves González (Señá Manuela), Carmen Ortega (Pepa), Felipe Fernansuar (Juan), Alfredo Corcuera (Calonge), José Montenegro (Don Pepito).



### ***LAS ESTRELLAS (1928)***

ESTRENO: 9 de enero de 1930 (Madrid).

PRODUCTORA: Producciones Hornemann.

DIRECCIÓN: Luis R. Alonso.

GUIÓN: Luis R. Alonso, adaptación de la obra teatral homónima de Carlos Arniches.

FOTOGRAFÍA: Tomás Terol.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Casildo), Isabel Alemany (Antoñita), José María Jimeno (Prudencio), Enriqueta Palma (Felisa), José Montenegro.

### ***EL REY QUE RABIÓ (1929)***

ESTRENO: 20 de julio de 1929 (Madrid).

PRODUCTORA: Ediciones Forns-Buchs.

DIRECCIÓN: José Buchs.

GUIÓN: José Buchs y Antonio Paso, adaptación de la zarzuela homónima de Miguel Ramón Carrión y Vital Aza.

FOTOGRAFÍA: Agustín Macasoli.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Rey), Amelia Muñoz (Rosa), José Montenegro (Ministro de la Guerra), José Ballester (Capitán), Pedro Barreto (Jeremías).

### ***EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL (1929)***

ESTRENO: 11 de enero de 1930 (Burgos).

PRODUCTORA: Fonofilm / Feliciano Manuel Vitores.

DIRECCIÓN: Francisco Elías.

GUIÓN: Feliciano Manuel Vitores.

FOTOGRAFÍA: Tomás Duch.

MÚSICA: Manuel Penella.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Pompeyo Pimpollo), Antonio Barber (Rodolfo Bambolino), Jack Castello (Edward S. Carawa), Nita Moreno (Lia de Golfi), Teresita Silva (La Terele / La Tirana), Carlos Rufart (juez de instrucción), Federico Kirkpatrick

(sacerdote), Pablo de la Cruz (abogado defensor), Jesús Baños (El Niño del Mausoleo), Diego Moreno (Personita), Tomás Duch (cameraman), Manuel Ruiz de Velasco.

### ***NOBLEZA BATURRA (1935)***

ESTRENO: 7 de octubre de 1935 (Barcelona) / 11 de octubre de 1935 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DIRECCIÓN: Florián Rey.

GUIÓN: Florián Rey, adaptación de la obra teatral homónima de Joaquín Dicenta, hijo.

FOTOGRAFÍA: Enrique Guerner.

MÚSICA: Rafael Martínez, José López Rodríguez de Rivera y Vicente Gómez, con letras de Florián Rey.

REPARTO (Y PERSONAJE): Imperio Argentina (María del Pilar), Miguel Ligeró (Perico), Juan de Orduña (Sebastián), Pepe Calle (tío Eusebio), Manuel Luna (Marco), Carmen de Lucio (Filomena), Pilar Muñoz (Andrea), Juan Espantaleón (padre Juanico).

### ***EL CURA DE ALDEA (1936)***

ESTRENO: 16 de marzo de 1936 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DIRECCIÓN: Francisco Camacho.

GUIÓN: Francisco Camacho, adaptación de la obra teatral y la novela homónimas de Enrique Pérez Escrich.

FOTOGRAFÍA: Fred Mandel y Goesta Kottula.

MÚSICA: Rafael Martínez.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Diego Núñez), Mary del Carmen (María Rosales), Valentín González (padre Juan), Pilar Muñoz (Ángela Ponce), Manuel Arbó (Gaspar Núñez), Pablo Álvarez Rubio (Antonio Ponce), Ángel Moreno (Roque).

**LEYENDA ROTA (1939)**

ESTRENO: 22 de enero de 1940 (Valencia) / 4 de marzo de 1940 (Madrid).

PRODUCTORA: Roptence.

DIRECCIÓN: Carlos Fernández Cuenca.

GUIÓN: Mauricio Torres, guión técnico Carlos Fernández Cuenca y Rafael Gil, basado en un argumento de Manuel Abril.

FOTOGRAFÍA: Enrique Barreyre.

MÚSICA: Pedro Braña, canciones de Manuel Santander, con letras de Mauricio Torres.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (José María de Velayos), Maruchi Fresno (Mari Luz), Mari Paz (Marta Dupont), Manuel Arbó (Monsieur Dupont), María Luisa Moneró (Madame Dupont), Pedro Fernández Cuenca (Don Miguel), Fernando Freyre de Andrade (Galiano, el Faraón), Raúl Cancio (Don Juan Tenorio), Francisco de Zabala (Capitán de bandidos), Fernando Aguirre (Traganiños), Olga Ramos (Carmen, la cigarrera), Fortunato Bernal (muchacho).

**YA VIENE EL CORTEJO... (1939) (cortometraje)**

(Ver ficha en la filmografía como director).

**LUNA GITANA (1940) (cortometraje)**

ESTRENO: 26 de octubre de 1940 (Bilbao) / 11 de noviembre de 1940 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa.

DIRECCIÓN: Rafael Gil.

GUIÓN: Rafael Gil, con diálogos de Antonio Guzmán Merino y poesías de Eduardo de Orduña y A. Giménez, basado de un argumento de José González de Ubieta.

FOTOGRAFÍA: Enrique Barreyre y Cecilio Paniagua.

MÚSICA: Juan Quintero e Isaac Albéniz.

DECORADOS: Luis M. Feduchi y Francisco Escriñá.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (galán / recitador), Carmen Dicenta (bailarina andaluza), Manuel Arbó (charlatán), Pharry Sisters (bailarinas).

### **LA GITANILLA (1940)**

ESTRENO: 10 de mayo de 1940 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DIRECCIÓN: Fernando Delgado.

GUIÓN: Antonio Guzmán Merino, guión técnico Juan de Orduña y Rafael Gil, adaptación de la novela homónima de Miguel de Cervantes.

FOTOGRAFÍA: Enrique Guerner.

MÚSICA: Rafael Martínez, canciones de Guadalupe Martínez del Castillo, José Ruiz de Azagra y Juan Quintero, con letras de Juan Quintero y Antonio García Padilla.

REPARTO (Y PERSONAJE): Estrellita Castro (Preciosa), Juan de Orduña (Don Juan de Cárcamo), Antonio Vico (paje), Rafaela Satorres (abuela), Manuel González (Don Fernando de Acevedo), Concha Catalá (Doña Guiomar), Manuel Arbó (Don Francisco de Cárcamo), Pablo Hidalgo (jefe de los gitanos), Pilar Soler (Juana Carducha).

### **FERIA EN SEVILLA (1940)** (cortometraje)

(Ver ficha en la filmografía como director)

### **FLORA Y MARIANA (1941)**

ESTRENO: 25 de mayo de 1942 (Madrid).

PRODUCTORA: Soriano Films.

DIRECCIÓN: José Buchs.

GUIÓN: Joaquín Goyanes de Osés, guión técnico José Buchs, adaptación de la obra teatral *El orgullo de Albacete*, de Antonio Paso y Joaquín Abati.

FOTOGRAFÍA: Enrique Barreyre.

MÚSICA: José Fornis.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (Gerardo), Blanca de Silos (Flora / Mariana), Pastora Peña (Paulita), Antonio Riquelme (Fabio), María Luisa Moneró (Doña Casilda), Manuel Arbó (Correa), Manolita Martínez (Engracia), María Sánchez Aroca (Doña Escolástica).

### ***FIN DE CURSO (1943)***

ESTRENO: 3 de febrero de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Rafa Films.

DIRECCIÓN: Ignacio F. Iquino.

GUIÓN: Ignacio F. Iquino, con diálogos de Antonio Guzmán Merino, basado en un argumento de Ignacio F. Iquino y Francisco Prada.

FOTOGRAFÍA: Jaime Piquer y Sebastián Perera.

MÚSICA: Ramón Ferrés y Juan Durán Alemany.

REPARTO (Y PERSONAJE): Luchy Soto (Celia), Fernando Freyre de Andrade (Don Rodrigo), Alicia Palacios (Carola), Mary Santpere (doncella), Luis Porredón (Luisín), Francisco A. Villagómez (Don Matías), Vicente Vega (Miguel), Ángel de Andrés (Gorito), Juan de Orduña (director de cine).

### ***MARRUECOS (1944)***

ESTRENO: 19 de diciembre de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Días Amado-Pérez Camarero.

DIRECCIÓN: Arturo Pérez Camarero.

GUIÓN: Arturo Pérez Camarero.

FOTOGRAFÍA: Tomás Terol y Daniel Prieto.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (locutor).

***AQUEL MADRID DE GOYA (1944)***

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: Hermic Films.

DIRECCIÓN: Manuel Hernández Sanjuan.

GUIÓN: Santos Núñez.

FOTOGRAFÍA: Manuel Hernández Sanjuan.

MÚSICA: Eugenio Fernández.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (locutor).

***ZALACAÍN EL AVENTURERO (1954)***

(Ver ficha en la filmografía como director).

***AL DIABLO, CON AMOR (1972)***

ESTRENO: 5 de marzo de 1973 (Madrid).

PRODUCTORA: Hersua Interfilms.

DIRECCIÓN: Gonzalo Suárez.

GUIÓN: Antonio Drove, Carlos Suárez y Gonzalo Suárez, basado en un argumento de Gonzalo Suárez.

FOTOGRAFÍA: Antonio Millán.

MÚSICA: Víctor Manuel.

REPARTO (Y PERSONAJE): Ana Belén (Pilar), Víctor Manuel (Víctor), Emilio Martínez (Emilio), Luis Ciges (padre de Emilio) Juan de Orduña (farero).

## Filmografía como director:

### **UNA AVENTURA DE CINE (1927)**

ESTRENO: 26 de marzo de 1928 (Madrid).

PRODUCTORA: Helios Film.

DISTRIBUCIÓN: Fernando Roldán.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Wenceslao Fernández Flórez.

FOTOGRAFÍA: Alberto Arroyo.

DECORADOS: José María Torres.

REPARTO (Y PERSONAJE): Elisa Ruiz Romero "La Romerito" (Alicia), Juan de Orduña (Gustavo), Aurora Ruiz Romero (Aurora), José María Jimeno (Jorge), Alfonso Orozco (el señorito), Fernando Roldán (el somatenista), Antonio P. Camacho (el gordo).

### **YA VIENE EL CORTEJO... (1939)**

ESTRENO: 9 de marzo (Valencia) / 23 de marzo de 1940 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Carlos Arévalo y Juan de Orduña.

GUIÓN: Carlos Arévalo, adaptación del poema *La marcha triunfal* de Rubén Darío.

FOTOGRAFÍA: Cecelio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (recitador).

### **FERIA EN SEVILLA (1940)** (cortometraje)

ESTRENO: 26 de mayo de 1941 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Rafael Gil y Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña, adaptación de un poema de Luis Fernández Ardavín.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Francisco Alonso.

REPARTO (Y PERSONAJE): Manolita Morán (cantante), Juan de Orduña (recitador).

### **SUITE GRANADINA (1940) (cortometraje)**

ESTRENO: 21 de octubre de 1940.

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña, adaptación de un fragmento de la obra teatral *El Alcázar de las perlas*, de Francisco Villaespesa.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

REPARTO (Y PERSONAJE): Mari Paz (bailarina), Juan de Orduña (recitador).

### **LA ISLA DE ORO (1941) (cortometraje)**

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña, adaptación de un poema de Luis Fernández Ardavín.

GUIÓN: Juan de Orduña.

FOTOGRAFÍA: Enrique Barreyre y Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Frédéric Chopin, adaptada por Juan Quintero.

DECORADOS: Antonio Simont.

REPARTO (Y PERSONAJE): Maruchi Fresno (George Sand), Luis Peña (Frédéric Chopin), Mariemma (bailarina), Juan de Orduña (locución).



**NOSTALGIA (1941)** (cortometraje)

ESTRENO: 21 de diciembre de 1942.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUIDORA: Cifesa.

GUIÓN: Juan de Orduña.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Frédéric Chopin, dirigida por Pedro San Antonio.

DECORADOS: Antonio Simont.

REPARTO (Y PERSONAJE): Maruchi Fresno (mujer siglo XIX), Luis Peña (hombre del siglo XIX), Esmeralda de Seslavine (cantante).

**SERENATA DEL MAR (1941)** (cortometraje)

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUIDORA: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Frédéric Chopin.

**CASTILLA (1941)** (cortometraje)

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña, adaptación de un fragmento de la novela *El amor de los amores* de Ricardo León.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juan de Orduña (locutor).

**LA MEJOR COPLA (1941)** (cortometraje)

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña, adaptación del poema homónimo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (B/N).

MÚSICA: Valeriano Millán.

REPARTO: Maruchi Fresno, Fortunato Bernal.

**SALAMANCA (1941)** (cortometraje)

ESTRENO: Desconocida.

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Desconocida.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Juan de Orduña y Lope Mateo.

FOTOGRAFÍA: Tomás Duch (B/N).

**PORQUE TE VILLORAR (1941)**

ESTRENO: 18 de diciembre de 1941 (Barcelona) / 29 de diciembre de 1941 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: José Luiz Jerez.

GUIÓN: Juan de Orduña y Santiago de la Escalera, adaptación de la obra teatral homónima de Jaime de Salas Merlé.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero

MONTAJE: Juan Doria.

DECORADOS: Antonio Simont.

VESTUARIO: Pedro Rodríguez.

MAQUILLAJE: Gertrudis Lewicky (Gertrud Lewick).

JEFE DE PRODUCCIÓN: Fernando Roldán.

ESTUDIO DE RODAJE: Roptence.

REPARTO (Y PERSONAJE): Pastora Peña (María Victoria), Luis Peña (José Valdés), Manuel Arbó (marqués de Luanco), Rafaela Satorres (Remedios), Eloísa Muro (marquesa de Luanco), José María Seoane (José Ignacio), Domingo Rivas (mayordomo), Alejandrina Caro (madre de José), Fernando Aguirre (jardinero), María Saco (señora de Llanos), Fortunato Bernal (dependiente), Manuel San Román (Enrique de Llanos), Maruja Asquerino (Merche), Emilio Alisedo (Pololo), Francisco Zabala (policía), Rafael Cortés (policía), Paquito Ruiz (Fernandito), Mariano Cacho, Mario Mur, Francisco Ruiz, Margarita Alexandre.

### ***¡A MÍ LA LEGIÓN! (1942)***

ESTRENO: 11 de mayo de 1942 (Madrid).

PRODUCTORA: UPCE / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fernando Roldán (script).

GUIÓN: Luis Lucia, basado en un argumento de Raúl Cancio y Jaime García Herranz.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Emilio Ferrer.

VESTUARIO: Humberto Cornejo y Romanillos.

MAQUILLAJE: Arcadio Ochoa.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Joaquín Cuquerella.

ESTUDIO DE RODAJE: Trilla-Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Alfredo Mayo (El Grajo), Luis Peña (Mauro), Manuel Luna (comandante), Pilar Soler (Leda), Miguel Pozanco (Curro), Rufino Inglés (capitán Romero), Arturo Marín (Samuel), Manuel Arbó (Ionescu), Fortunato Bernal (Rodete), Fred Galiana (legionario Rodríguez).

### ***EL FRENTE DE LOS SUSPIROS (1942)***

ESTRENO: 1 de diciembre de 1942 (Barcelona) / 4 de febrero de 1943 (Madrid).

PRODUCTORA: UPCE / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: José Luis Jerez.

GUIÓN: Juan de Orduña, adaptación de la novela homónima de Jaime de Salas Merlé.

FOTOGRAFÍA: Enrique Guerner (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Juan Doria.

DECORADOS: Antonio Simont y Francisco Escriñá.

VESTUARIO: Asunción Bastida y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Arcadio Ochoa.

JEFE DE PRODUCCIÓN: José S. Penalva.

ESTUDIO DE RODAJE: Roptence.

REPARTO (Y PERSONAJE): Alfredo Mayo (Pablo), Pastora Peña (María de los Reyes), Antoñita Colomé (Angustias), Fernando Fernández de Córdoba (Servando), Manuel Arbó (Don Ricardo), Rafaela Satorres (Damiana), Fred Galiana (Ricardito), Fortunato Bernal (José María), María Luisa Gerona (Lily), Pepe Calle (doctor Luciano Gabia), Arturo Marín (Berzosa), Luis Peña Sánchez (Cristóbal), Carlota Bilbao (Adeliña), Delfín Jerez (canónigo), Pedro Barreto (señor Gutiérrez), María Cañete.

### ***DELICIOSAMENTE TONTOS (1943)***

ESTRENO: 30 de abril de 1943 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Manuel Tamayo.

GUIÓN: Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Antonio Cánovas.  
DECORADOS: Enrique Alarcón.  
VESTUARIO: Pedro Rodríguez.  
MAQUILLAJE: Antonio Turell.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Joaquín Cuquerella.  
ESTUDIO DE RODAJE: Trilla-Orphea.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Amparo Rivelles (María Espinosa), Alfredo Mayo (Ernesto Acevedo), Alberto Romea (Don José), Fernando Freyre de Andrade (Dimas), Miguel Pozanco (Don Cástulo), Antonio Riquelme (radiotelegrafista), Paco Martínez Soria (notario), Faustino Bretaño (capitán), Pedro Barreto (sobrecargo), Fortunato Bernal (Arturo), Julio Infiesta (Luis), Carmen Arroyo (Fifí), Dolores Castillejos (Pili), Fernando Porredón (oficial 2º), Rina Celi (cantante).

### ***ROSAS DE OTOÑO (1943)***

ESTRENO: 29 de septiembre de 1943 (Madrid).  
PRODUCTORA: Cifesa.  
DISTRIBUCIÓN: Cifesa.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Francisco Rovira Beleta.  
GUIÓN: Antonio Mas Guindal, adaptación de la obra teatral homónima de Jacinto Benavente.  
FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).  
MÚSICA: Juan Quintero y José María Ruiz de Azagra.  
MONTAJE: Juan Pallejá.  
DECORADOS: Enrique Alarcón.  
VESTUARIO: Pedro Rodríguez.  
MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Luis Lucia.  
ESTUDIO DE RODAJE: Trilla-Orphea.  
REPARTO (Y PERSONAJE): María Fernanda Ladrón de Guevara (Isabel), Marta Santaolalla (María Antonia), Luis Prendes (Pepe), Mariano Asquerino (Gonzalo), José María Seoane (Federico), Julia Lajos (Laura), Eloísa Muro (Carmen), Fernando Fernán Gómez

(Adolfo Barona), Pedro Larrañaga (Ramón), Luchy Soto (Josefina), Fortunato Bernal (Luis Fernández).

**TUVO LA CULPA ADÁN (1944)**

ESTRENO: 9 de octubre de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Francisco Rovira Beleta y Miguel Tudela.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal y Juan de Orduña, adaptación de la novela homónima de Luisa María Linares.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Juan Doria.

DECORADOS: Enrique Alarcón.

VESTUARIO: Pedro Rodríguez.

MAQUILLAJE: Antonio Turell.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Joaquín Cuquerella.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Rafael Durán (Gerardo), Luchy Soto (Marisa), María Esperanza Navarro (Nora), Guadalupe Muñoz Sampedro (Sandalia), Juan Espantaleón (Nazario), Consuelo de Nieva (Elena), Julio Rey de las Heras (Felipe), Juan Calvo (Adán), Joaquín Roa (Barón Olmedo de Alcaraz), Faustino Bretaño (Arcadio), Ana Maria Campoy (Leti), Antonio Riquelme (Santos), Manuel Soto (Giner), Emilio Santiago (Ventura), Matilde Muños Sampedro (Clotilde), Pedro Mascaró (Lisardo), Manuel Requena (Feliciano), Dolores Castillejos (Lolín), Xan das Bolas (guardia), Fortunato Bernal (Fernando), José María Seoane (Carlos).

### **LA VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (1944)**

ESTRENO: 9 de noviembre de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Francisco Rovira Beleta y Miguel Tudela.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal, adaptación de la novela homónima de Luisa María Linares.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Juan Doria (Guiovanni Doria).

DECORADOS: Enrique Alarcón.

VESTUARIO: Pedro Rodríguez.

MAQUILLAJE: Antonio Turell.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Joaquín Cuquerella.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Marta Santaolalla (Silvia), Armando Calvo (Ricardo), José Isbert (abuelo), Julia Lajos (María Linz), Consuelo de Nieva (Marcela), José Prada (Juan), Manuel Soto (director del hotel), María Isbert (Clarita), Luis Sanz (Guillermito), Manuel Requena (Gorito), José María Seoane (Álvaro), Dolores Castillejos, Xan das Bolas.

### **YO NO ME CASO (1944)**

ESTRENO: 25 de septiembre de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Ediciones Cinematográficas Faro.

DISTRIBUCIÓN: Exclusivas Ernesto González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Ricardo Mazo.

FOTOGRAFÍA: Francesco Izzarelli (B/N).

MÚSICA: José Muñoz Molleda.

MONTAJE: Juan Doria (Guiovanni Doria).

DECORADOS: Francisco Escriñá.

VESTUARIO: Flora Villarreal y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Julián Ruiz.

JEFE DE PRODUCCIÓN: José María Alonso Pesquera.

ESTUDIO DE RODAJE: Roptence.

REPARTO (Y PERSONAJE): Marta Santaolalla (Anita), Luis Peña (Alberto), Raúl Cancio (Eduardo), Manolo Morán (Teodoro), Ramón Martori (Don Fernando / tío Julio), María Dolores Pradera (Enriqueta), Antonio Riquelme (Faustino), Félix Fernández (presidente), Mari-Cruz (Gloria), María Portillo, Cuarteto Xey.

### ***ELLA, ÉL Y SUS MILLONES (1944)***

ESTRENO: 25 de diciembre de 1944 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Francisco Rovira Beleta.

GUIÓN: Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, adaptación de la obra teatral *Cuento de Hadas* de Horonio Maura.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Juan Serra.

DECORADOS: Enrique Alarcón.

VESTUARIO: Pedro Rodríguez.

MAQUILLAJE: Wladimir Tourjansky y Antonio Turell.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Joaquín Cuquerella.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Rafael Durán (Arturo Salazar), Josita Hernán (Diana), Roberto Rey (Carlos, marqués de Minares), Luchy Soto (Noemí), Luis Peña (Joaquín), Guadalupe Muñoz Sampetro (duquesa de Hinojares), Fernando Freyre de Andrade (Dimas), Ana María Campoy (Ana María), José Isbert (duque de Hinojares), Juan Calvo (Lucas), Antonio Riquelme (Antonio), Manuel Requena (viajero gordo), Xan das Bolas (guía), Raúl Cancio (Loyola), María Isbert (secretaria del duque).



### **MI ENEMIGO EL DOCTOR (1945)**

ESTRENO: 12 de febrero de 1948 (Sevilla) / 8 de marzo de 1948 (Madrid).

PRODUCTORA: Perseo Films.

DISTRIBUCIÓN: Vulcania Films.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Luis García.

GUIÓN: Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, basado en un argumento de José Artis, Juan Ramón Masoliver y Salvio Valenti.

FOTOGRAFÍA: José María Marsitany y Enzo Serafín (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Alfonso de Lucas.

VESTUARIO: Asunción Bastida.

MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Silvio Valenti.

ESTUDIO DE RODAJE: Kinefón.

REPARTO (Y PERSONAJE): José Nieto (doctor Ernesto Campos), Guadalupe Muñoz Sampedro (Obdulia), María Bru (Doña Rita), Alicia Palacios (Mercedes), Mercedes Mozart (Diana), Antonio Riquelme (Antonio), José Isbert (Ramón Balader), Manuel Arbó (Dimas), Raúl Cancio (Tanguy), Fortunato Bernal (Jorge), Berta Sa de Rey, Fernando Sancho.

### **LEYENDA DE FERIA (1945)**

ESTRENO: 20 de mayo de 1946 (Madrid).

PRODUCTORA: Pegaso Films.

DISTRIBUCIÓN: Exclusivas Floralva.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Víctor López Iglesias.

GUIÓN: Enrique Gómez, adaptación de la obra teatral *La paz de Dios* de Francisco Serrano Anguita.

FOTOGRAFÍA: Isidoro Goldberger (B/N).

MÚSICA: José Padilla.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Enrique Ferrer y Francisco Fontanals.

VESTUARIO: Encarnación Gutiérrez.

MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.

JEFE DE PRODUCCIÓN: José Martínez de Arévalo.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Paola Bárbara (Elvira), Enrique Guitart (Pepe Carmona), Ricardo Acero (Ángel Pinares), Jesús Tordesillas (Juan Estepa), Nicolás Navarro (conde Zahina), Gema del Río (Lucy), María Bassó (condesa Zahina), Rodolfo Blanca (Don Benigno), Fernando Sancho (Garrocha), Fortunato Bernal (Fragoso), Antonio Bofarull (conserje), Toni Soler (gitana), Ángel de Andrés (flamenco), Trini Borrull (bailarina), Ismael Viñuelas (Arropías), Fernando Porredón.

### ***MISIÓN BLANCA (1946)***

ESTRENO: 28 de marzo de 1946 (Madrid).

PRODUCTORA: Colonial AJE.

DISTRIBUCIÓN: CEA.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal, basado en un argumento de Jaime García Herranz y Ángel Torres del Álamo, sobre una idea de Jesús Rubiera.

FOTOGRAFÍA: Michel Kelber (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Mariano Pombo.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Vladimir Tourjansky y Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Eladio Alonso Sagredo.

ESTUDIO DE RODAJE: CEA.

REPARTO (Y PERSONAJE): Julio Peña (padre Javier), Manuel Luna (Miguel Miranda / Brisco), Elva de Bethancourt (Souka), Jesús Tordesillas (padre Urcola), Jorge Mistral (Minoa), Juan Espantaleón (Don Cesáreo), Gabriel Algara (Jiménez), Ricardo Acero (padre

Mauricio), Nicolás D. Perchicot (padre Suárez), Arturo Marín (padre Daniel), Marianella Barandalla (Diana), Fernando Rey (Carlos), José Miguel Rupert.

### ***UN DRAMA NUEVO (1946)***

ESTRENO: 25 de noviembre de 1946 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: CEA.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, adaptación de la obra teatral homónima de Manuel Tamayo y Baus.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Mariano Pombo.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Humberto Cornejo y José D'Hoy (asesor).

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Miguel Tudela.

ESTUDIO DE RODAJE: CEA.

REPARTO (Y PERSONAJE): Roberto Font (Yorick), Manuel Luna (Walton), Irasema Dilian (Alicia), Julio Peña (Edmundo), Jesús Tordesillas (Shakespeare), Ricardo Acero (autor), Nicolás D. Perchicot (traspunte), Antonio Casas (Jorge), Fortunato Bernal (duque Southampton), Arturo Marín (lord Stanley), María Cañete (Ana), Mary Rosa (bailarina), Gabriel Algara, José Franco, Fernando Aguirre.

### ***SERENATA ESPAÑOLA (1947)***

ESTRENO: 12 de mayo de 1947 (Madrid).

PRODUCTORA: Colonial AJE.

DISTRIBUCIÓN: Cepicsa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Eduardo Marquina, Luis Marquina y Antonio Mas Guindal, en base a un argumento de Eduardo Marquina.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Goldberger (B/N).

MÚSICA: Jesús García Leoz e Isaac Albéniz, con canciones de Quintero León y Quiroga.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: José D'Hoy y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Miguel Tudela.

ESTUDIO DE RODAJE: CEA.

REPARTO (Y PERSONAJE): Juanita Reina (Angustias), Julio Peña (Isaac Albéniz), Antonio Vico (Javier), Manuel Luna (Antonio), Jesús Tordesillas (Brighton), Mery Martin (Emma), Ricardo Acero (Enrique Fernández Arbós), Arturo Marín (Listz), Félix Fernández (Agapito), Fernando Aguirre (alcalde), Carlos Larrañaga (Isaac Albéniz niño), Maruchi Fresno (Laura Salcedo), Antonio del Pino (padre de Albéniz), Carmen Sevilla (hermana de Albéniz), Rafaela Rodríguez.

### ***LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (1947)***

ESTRENO: 29 de diciembre de 1947 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal, adaptación de la obra teatral homónima de Antonio y Manuel Machado.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Jesús García Leoz, con canciones de Quintero, León y Quiroga.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Enrique Alarcón.

VESTUARIO: José D'Hoy y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Antonio Florido.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Miguel Tudela.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films

REPARTO (Y PERSONAJE): Juanita Reina (Lola), Nani Fernández (Rosario), Manuel Luna (Heredia), Ricardo Acero (José Luis), Jesús Tordesillas (Don Diego), Nicolás D. Perchicot (Willy), Faustino Breña (Asaura), María Isbert (criada), Rafaela Rodríguez (criada), María Cañete (Mercedes), María Cuevas (santera), Arturo Marín (gitano), Fernando Aguirre (ventero), José María Mompín (marinero 1º), Joaquín Puyol (marqués), Manuel Sabatini (Curro), Antonio Riquelme (Calamares), Conrado San Martín (marinero 2º), Casimiro Hurtado (Paco), Manuel Dicente (Panza Triste), Felipe Neri, Rafael Romero Marchent, Marina Torres, Toto Palou, Manuel Luna, hijo.

### **LOCURA DE AMOR (1948)**

ESTRENO: 8 de octubre de 1948 (Madrid y Barcelona).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Carlos Blanco, Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray y José María Pemán, adaptación de la obra teatral *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Juan Serra.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Enrique Balader.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Aurora Bautista (Juana la Loca), Fernando Rey (Felipe el Hermoso), Sara Montiel (Aldara), Jorge Mistral (Don Álvaro), Jesús Tordesillas (Filiberto de Vere), Manuel Luna (Don Juan Manuel), Juan Espantaleón (Almirante de Castilla), Ricardo Acero (Carlos I), María Cañete (Doña Elvira), Manuel Arbó (Marliano), Félix Fernández (Garcipérez), Arturo Marín (Chievres),

Luis Peña Sánchez (noble), Conrado San Martín (Hernán), Carmen de Lucio (amante de Felipe), Eduardo Fajardo (marqués de Villena), Nicolás D. Perchicot (pintor), Encarna Paso (dama que no sabe escribir).

### **TEMPESTAD EN EL ALMA (1949)**

ESTRENO: 14 de diciembre de 1949 (Barcelona) / 31 de mayo de 1950 (Madrid).

PRODUCTORA: Boga Films.

DISTRIBUCIÓN: Enrique Viñals.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Luis García Ortega y Natividad Zaro, con diálogos de Eugenio Montes.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Fernando Escriñá y Enrique Salvá.

VESTUARIO: Madame Monic.

MAQUILLAJE: Antonio Florido.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Fernando Butragueño.

ESTUDIO DE RODAJE: Roptence.

REPARTO (Y PERSONAJE): José Bódalo (Santiago), Miriam Day (Cristina), Eduardo Fajardo (Sandro), Tomás Blanco (Pablo), Luis García Ortega (Hurtado), Manuel Arbó (Lassár), Pilar Soler (enfermera), Julia Pachelo (Eulalia), Jacinto San Emeterio (Alfredo), Gabriel Algara (Inchausti), Nicolás D. Perchicot, Pepita Montoya.

### **VENDAVAL (1949)**

ESTRENO: 29 de octubre de 1949 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Columbia Films.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.  
GUIÓN: Antonio Mas Guindal.  
FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).  
MÚSICA: Jesús García Leoz, con canciones de Quintero, León y Quiroga.  
MONTAJE: Petra de Nieva.  
DECORADOS: Sigfrido Burmann.  
VESTUARIO: Humberto Cornejo.  
MAQUILLAJE: Francisco Puyol.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Miguel Tudela.  
ESTUDIO DE RODAJE: CEA.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Juanita Reina (Soledad Montero), Miriam Day (Isabel II), Virgilio Teixeira (Mario Mir), Lina Yegros (condesa de Medina), Jesús Tordesillas (Don Juan Fernández), José Bódalo (Pedro Montero), Eduardo Fajardo (Antonio Puig Moltó), Arturo Marín (conspirador), Francisco Pierrá (jefe), Nicolás D. Perchicot (El Manco), Rafael Bardem (conde del Pilar), Luis García Ortega (policía), José María Mompín (revolucionario), María Cañete, Rufino Inglés, Jacinto San Emeterio, Francisco Alonso, Manuel Aguilera, Fulgencio Nogueras, Domingo Rivas, Luis Pastor Mata.

### ***PEQUEÑECES (1950)***

ESTRENO: 11 de marzo de 1950 (Madrid).  
PRODUCTORA: Cifesa.  
DISTRIBUCIÓN: Cifesa.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.  
GUIÓN: Vicente Coello, Vicente Escrivá, Ángel A. Jordán y Juan de Orduña, adaptación de la novela homónima de Luis Coloma.  
FOTOGRAFÍA: Ted Pahle (B/N).  
MÚSICA: Juan Quintero.  
MONTAJE: Petra de Nieva.  
DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente, Rafael (vestuario protagonistas masculinos), Pedro Rodríguez (vestuario protagonistas femeninas) y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Juan Manuel de Rada.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Aurora Bautista (Curra Albornoz), Jorge Mistral (Jacobo Téllez), Lina Yegros (Elvira), Jesús Tordesillas (padre Cifuentes), Elena Salvador (Isabel), Maruja Asquerino (Leopoldina Pastor), Juan Espantaleón (ministro de la Gobernación), Ricardo Acero (Juan Velarde), Juan Vázquez (Fernando Villamelón), Félix Fernández (tío Frasquito), Ramón Martori (marqués de Butrón), Rafael Arcos (Gorito), María Cañete (Kate), Eloísa Muro (duquesa de Bara), Nicolás D. Perchicot (Germán), Charito García Ortega (Carmen Tagle), José Luis Sanjuán (Alfonsito), Manuel Dicenta (jefe de policía), Miguel Pastor Mata (padre secretario), Arturo Marín (jefe de la secta), Carlos Díaz de Mendoza (marido de Carmen Tagle), Alfonso de Córdoba (encargado de la joyería), Luis Sanz (compañero del colegio), Francisco Bernal (tipo 1º), Aníbal Vela (General), Valeriano Andrés (López), Fernando Aguirre (sacerdote), Casimiro Hurtado (tipo 2º), Manuel Guitián (hermano), María Cuevas (amiga de Elvira), Jacinto San Emeterio (pintor), José Masi (Obispo), Manuel de Juan (doctor del duelo), María Victorero (comadre), Carlos Larrañaga (Paquito Luján), Guillermo Marín (hombre misterioso), Fernando Fernández de Córdoba (Diógenes), Sara Montiel (Monique), Manuel Arbó.

### **AGUSTINA DE ARAGÓN (1950)**

ESTRENO: 9 de octubre de 1950 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal y Sinesio Isla.

GUIÓN: Vicente Escrivá, Clemente Pamplona y Ángel Fernández Marrero.

FOTOGRAFÍA: Ted Pahle (B/N).



MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Juan Manuel de Rada.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Aurora Bautista (Agustina de Aragón), Fernando Rey (general Palafox), Virgilio Teixeira (Juan el Bravo), Eduardo Fajardo (Luis Montana), Manuel Luna (tío Francisco), Jesús Tordesillas (coronel Torres), Guillermo Marín (Napoleón Bonaparte), Juan Espantaleón (tío Jorge), Fernando Fernández de Córdoba (jefe del servicio secreto francés), Raúl Cancio (Colás), Fernando Sancho (Escudella), Fernando Nogueras (hombre desconocido), José Bódalo (oficial francés), José Jaspe (sargento), Manuel Arbó (padre Jacinto), Antonia Plana (madre de Juan), Maruja Asquerino (Carmen), María Cañete (tía Pilar), Charito García Ortega (condesa de Bureta), Pilar Muñoz (mujer del niño en brazos), Francisco Bernal (tío Retaco), Valeriano Andrés (oficial francés), Francisco Pierrá (padre Boggiero), Arturo Marín (mariscal Lefevre), Juan Vázquez (general Guillelmi), Miguel Pastor Mata (general Lacoste), Alfonso de Córdoba (ayudante de Palafox), Faustino Bretaño (vinatero), Nicolás D. Perchicot (ciego), Eugenio Domingo (lazarillo), José Buhigas, Pablo Álvarez Rubio (general francés), Adriano Domínguez (emisario francés), Mariano Alcón, José Orjas, Margarita Esteban, Matilde Artero, Domingo Rivas, Lolita del Pino.

### **LA LEONA DE CASTILLA (1951)**

ESTRENO: 28 de mayo de 1951 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: Vicente Escrivá, adaptación de la obra teatral homónima de Francisco Villaespesa.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: José D'Hoy, Manuel Pertegaz y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Enrique Balader.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films.

REPARTO (Y PERSONAJE): Amparo Rivelles (María de Pacheco), Virgilio Teixeira (Don Pedro de Guzmán), Alfredo Mayo (Manrique), Manuel Luna (Ramiro de Ávalos), Eduardo Fajardo (Tovar), Rafael Romero Marchent (Don Juan), Antonio Casas (Juan de Padilla), Laly del Amo (Isabel de Urbina), María Cañete (sirvienta), Nicolás D. Perchicot (cura de la ejecución), Alberto Romea (Arzobispo), Faustino Breña (posadero), Manuel Arbó (noble 1º), Francisco Pierrá (conde de Ayala), José Jaspe (Juan Bravo), Teófilo Palou (Francisco Maldonado), Miguel Pastor Mata (marqués de Villena), Arturo Marín (noble 2º), Domingo Rivas (noble 3º), Santiago Rivero (Almirante de Castilla), Luis Peña (padre), Jesús Tordesillas (Don Lope), Eduardo Bonada (Alonso de Arellano), Francisco Maroto (juglar), Adriano Domínguez, Antonio Riquelme, Rafael Cortés, Carlos Osorio, José Buhigas, Ángel Monís, César Guzmán, Germán Cobos, Luis Fernández.

### ***ALBA DE AMÉRICA (1951)***

ESTRENO: 20 de diciembre de 1951 (Madrid).

PRODUCTORA: Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Fortunato Bernal.

GUIÓN: José Rudolfo Boeta y Juan de Orduña.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente, Manuel Pertegaz y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Enrique Balader.

ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films

REPARTO (Y PERSONAJE): Antonio Vilar (Cristóbal Colón), Mery Martín (Beatriz de Arana), José Suárez (Fernando el Católico), Virgilio Teixeira (Pedro de Arana), Manuel Luna (Isaac), Eduardo Fajardo (Gastón d'Armañac), Jesús Tordesillas (Fray Juan Pérez), Ana María Custodio (Beatriz de Bobadilla), José Marco Davó (Martín Alonso Pinzón), Alberto Romea (cardenal Mendoza), Nicolás D. Perchicot (Fray Antonio de Marchena), Antonio Casas (Juan de la Cosa), Joaquín Puyol (Fray Hernando de Talavera), Jacinto San Emeterio (Gonzalo de Córdoba), Amparo Rivelles (Isabel la Católica), Ernesto Vilches, Fernando Sancho, Francisco Pierrá, Arturo Marín, Faustino Bretaño, José Jaspe, Vicente Soler, Carlos Díaz de Mendoza, Alfonso Candel, Miguel Pastor Mata, Félix Dafauce, Francisco Hernández, José Sepúlveda, Francisco Arenzana, Ramón Elías, Rafael Arcos, Francisco Bernal, Luis S. Torrecilla, Domingo Rivas, Gary Land, Antonio Almorox, Benito Cobeña, Manrique Gil, Pablo Álvarez Rubio, Teófilo Palou, Rafael Calvo Revilla, Manuel Aguilera, César Guzmán, Luis Rivera, Carmen Capdepon, José María Lavernie, Francisco Maroto, Luis Fernández, José Riesgo, Luisa Díaz de Velasco, Rafael Cortés, Pedro Conejero, Francisco Rodríguez.

### **CAÑAS Y BARRO (1954)**

ESTRENO: 3 de diciembre de 1954 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films) / Pico Films (Italia).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Ricardo Lamote de Grignón.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Enrique Balader.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Teléforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Ana Amendola (Neleta), Virgilio Teixeira (Tonet), Aurora Redondo (Carmen / Samaruca), José Nieto (Toni), Félix Fernández (tío Paloma), Társila Criado (Vicenta), Luis Orduña (padre Miguel), Juan Capri (Sangonera), Ramón Martori (alcalde), José Moreno (soldado), Ángel Jordán (amigo), José R. Giner (Delgado), Delia Scala (Marieta), Saro Urzi (Cañamel), Erno Crisa (Jaime), Consuelo de Nieva, Modesto Cid, Pedro Mascaró, Fortunato García, Juan Monfort.

### ***EL PADRE PITILLO (1954)***

ESTRENO: 25 de febrero de 1955 (Madrid).

PRODUCTORA: P.O.F. (Producciones Orduña Films).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la obra teatral homónima de Carlos Arniches.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Enrique Balader.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Teléforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Valeriano León (padre Pitillo), Virgilio Teixeira (Bernabé), Margarita Andrey (Rosita), Aurora Redondo (Camila), José Nieto (Don Custodio), José Sepúlveda (Aniceto), Josefina Serratosa (Doña Dolores), Ramón Martori (Don Ramón), Juan Capri (Alejo), Modesto Cid (viejo), Carmen Pallarés (Leandra), Carmen Unceta (Emérita), María Severini, Salvador Garrido, Emma Picó, Pacita Tomás, Joaquín Villa.

### **ZALACAÍN EL AVENTURERO (1954)**

ESTRENO: 24 de enero de 1955 (Madrid).

PRODUCTORA: Espejo Films.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la novela homónima de Pío Baroja.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Juan Quintero.

MONTAJE: Antonio Canóvas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: Arturo Duarte.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Teléforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Virgilio Teixeira (Zalacaín), Elena Espejo (Catalina), Margarita Andrey (Rosa), Jesús Tordesillas (Tellagorri), Carlos Muñoz (Carlos Ohando), María Dolores Pradera (Ignacia), Humberto Madeira (Bautista), Rosario León (Linda), José Sepúlveda (Luschía), Josefina Serratosa (madre de Rosa), Manuel Arbó (Iñaki, el sepulturero), Lolo García (Zalacaín de niño), José Vidal (Carlos Ohando de niño), María Francés (madre de Zalacaín), Pío Baroja (escritor), Juan de Orduña (director de cine), Ramón Martori, Mariana

Larrabeiti, Roberto Samso, María Cañete, Juan Capri, José Bergia, Modesto Cid, Patrocinio Selva, María Rosa Burgues, Luis Induni, José María Cosío, Olga Batalla, Harry Bell.

### ***EL ÚLTIMO CUPLÉ (1957)***

ESTRENO: 6 de mayo de 1957 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Cifesa.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Antonio Mas Guinal y Jesús María de Arozamena.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (Color).

MÚSICA: Juan Solano.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba, Monic y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Rodrigo Gurucharri.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Sara Montiel (María Luján), Armando Calvo (Juan Contreras), Enrique Vera (Pepe Molina), Julita Martínez (Trini), Matilde Muñoz Sampedro (tía Paca), José Moreno (Cándido), Lali del Amo (Luisa), Aurora Garcíalonso (Micaela), Beni Moreno (Chole), Luis Orduña (doctor), Erasmo Pascual (Don Práxedes), Consuelo de Nieva (Gloria), José María Cafarell (Dubois), Mercedes Monterrey (Lily Barnes), Alfredo Mayo (Gran Duque Wladimiro de Rusia), Miguel Fleta, Manolita Guerrero, Antonio Alcázar, Rafaela Aparicio, Emilio Alonso, Salvador Garrido, Juan Monfort, Francisco Bustos, Luis Muñoz, Manuel Gómez, Florentina García, Clotilde Gijón, Lola Gómez Moreno, Juan Parera, José María Cases, Rafael Tamarit, Toñi Fernández, Fortunato Bernal.

### **LA TIRANA (1958)**

ESTRENO: 23 de diciembre de 1958.

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (Color).

MÚSICA: Juan Solano, con canciones de Ochaíta, Valerio y Solano.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba, Amalia y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orpheia.

REPARTO (Y PERSONAJE): Paquita Rico (La Tirana), Gustavo Rojo (San Esteban del Río / Diego, vizconde de Acaría), José Moreno (Costillares), Nuria Espert (Virtudes), Virgilio Teixeira (Francisco de Goya), Luz Márquez (duquesa de Alba), Ricardo Hurtado (duque de Alba), Vicki Lagos (María La Rochel), Tere del Río (Adela), Mario Beut (Leandro Fernández de Moratín), Mary Delgado, Marta Flores, Miguel Fleta, Consuelo de Nieva, Jesús Puche, María Saavedra, José Vidal, José María Cases, Pedro López Lagar (duque de Fornells), Manolo Escobar (cantante), Fortunato Bernal.

### **MÚSICA DE AYER (1959)**

ESTRENO: 29 de marzo de 1959 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Antonio Mas Guinda y Jesús María de Arozamena.

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua (Color).

MÚSICA: Zarzuelas, dirigidas por Juan Dotras-Vila.

MONTAJE: Antonio Cánovas.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Vitín Cortezo, Monic y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Ana María Olaria (Laura), Armando Calvo (Carlos Pimentel), José Moreno (Esteban), Ninón Sevilla (Niña Pancha), Lucía Prado (Luisa Quirós), Charito Maldonado (Manuela), Manuel Zarzo (Vicentito Ortiz), Carmen Porcel (señora Tomasa), José María Vilches (Federico), Manuel Arbó (Avelino), María Fernanda Ladrón de Guevara (Doña Lola), Irene Daina, Adela Carboné, Aurora Garcialonso, Emilio Vendrell, Manuel A. Insúa, Luis Orduña, Adela Calderón, Manuel Cebral, Consuelo de Nieva, José María Bustos, Manuel Cano, Marta Novar, Fernando Rubio, Sefi Villeta, Juan Monfort, Marta Saavedra, José Vidal, José Mendel, Manolita P. Guerrero, Luis Baraja, Cristina Guijoán, María Dolores Pelaez, Emilio González, Candelaria Fernández, Julián Montemayor, Juana María Crespi, Gaspar González, Antonio D. Castillo, Juan José Escoto, Luis Sagi-Vela (canta), Tomás Álvarez (canta).

### ***EL AMOR DE LOS AMORES (1961)***

ESTRENO: 22 de marzo de 1962 (Barcelona) / 23 de mayo de 1962 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Fortunato Bernal.

DISTRIBUCIÓN: Suevia Films-Cesáreo González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la novela homónima de Ricardo León.

FOTOGRAFÍA: Salvador Torres Garriga (B/N).

MÚSICA: Xavier Montsalvage.

MONTAJE: Antonio Cánovas.



DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba y Humberto Cornejo.

MAQUILLAJE: Adrián Jaramillo.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Arturo de Córdova (Fernando Villalaz) , Emma Penella (Juana), Jorge Mistral (Felipe), Paloma Valdés (Isabel), Antonio Durán (Tasarín), Rafael Durán (padre Ricardo), Adriano Domínguez (doctor Acevedo), Fernando Soler (Pelayo), Consuelo de Nieva, Josefina Tapias, Joaquín Navales, Mario de Bustos, Manuel Cano, Mariano Beut, Carlos Lloret, Juan Monfort, Camino Delgado, María Zaldívar, Francisco Melgares, Mercedes Gil, María Durán, Manuel Bronchud, Francisco Rubio, Francisco Marco, Priscico Soret, Juana María Crespi, Marilena Blumer.

### ***TERESA DE JESÚS (1962)***

ESTRENO: 14 de mayo de 1962 (Madrid).

PRODUCTORA: Cooperativa Cinematográfica Agrupa Films.

DISTRIBUCIÓN: CEA Distribución.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: José María Pemán, Antonio Vich y Manuel Mur Oti.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo (B/N).

MÚSICA: Manuel Parada.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

DECORADOS: Eduardo Torre de la Fuente.

VESTUARIO: Manuel Comba y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: José Jerez Aloza.

ESTUDIO DE RODAJE: CEA.

REPARTO (Y PERSONAJE): Aurora Bautista (Teresa de Jesús), Eugenia Zúffoli (madre Priora), José Bódalo (confesor de Beceda), Roberto Camardiel (Recuero), José Moreno (Gerónimo Gracián), Antonio Durán (Don Álvaro), Alfredo Mayo (Francisco de Borja), Jesús Tordesillas (Fray Pedro de Alcántara), Rafael Durán (capellán),

Antonio Prieto (Provincial de la Orden Carmelita), Manuel Dicenta (Inquisidor), Ricardo Canales (maestro Gaspar Daza), Roberto Rey (Don Alonso), Carlos Casaravilla (Prior Provincial de Castilla), Maruja Tamayo (Doña Juana Suárez), Lina Yegros (Doña Guiomar), Félix Dafaue (Francisco de Salcedo), Antonio Riquelme (médico 1º), José Luis Álvar, José Franco (padre Báñez), Ricardo Valle (Prior Carmelita de Medina del Campo), Rafael Bardem (Don Pedro de Cepeda), Antonio Casas (Fray Alonso), Gracita Morales (pastorcilla con asno), Francisco Bernal (cochero de Gerónimo Gracián), José María Cafarell (Obispo), Jesús Puente (Corregidor de Ávila), Erasmo Pascual (médico 2º), María Luz Galicia (Princesa de Éboli), Vicente Ros, Adriano Domínguez, José Álvarez Lepe, María Dolores Díaz, Carmen Esbri, Beni Deus, Monserrat Blanch, Pilar Cano, Mercedes Borque, Aurora Cervera, Nela Conjiu, Miguel del Castillo, Julia Pachelo, Joaquín Burgos, Josefina Ochoa, Juan Cortés, Eva Duval, Óscar Cortina, Marta Grau, Rufino Inglés, Paloma Lorena, María Carmen Nogueras, Natalia Randal, Margarita Lozano, Carmen Porcel, Ascensión Molero, Ángela Pla, María Saavedra, Margarita Tormo, Conchita Sarabia, Eugenia Vera, María de la Torre, María Yilix, Nati Piñeiro, Luisa Rodrigo, Emilia Rubio, Ángela Doria, Daniel Muro, Francisco Martí, Joaquín Navales, Antonio Taño, Luis Rico, Pérez Bayod, José Villasante, Juan Ignacio Galván, Alfonso Goda, Jiménez Escribano, José Luis Lespe, Rafael Samaniego, Agustín Rodríguez, Plácido Sequeiros, Pedro Rodríguez, Julio Gorostegui, Ricardo García Lillo, José Luis Elizalde, Guillermo Hidalgo, Rafael Hernández.

### **BOCHORNO (1963)**

ESTRENO: 18 de noviembre de 1963 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Fortunato Bernal.

DISTRIBUCIÓN: Cifesa.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Rafael Romero Marchent.

GUIÓN: Juan de Orduña y Manuel Tamayo, adaptación de la novela homónima de Ángel María de Lera.

FOTOGRAFÍA: Manuel Merino.

MÚSICA: José Buenagu, con canciones de Augusto Alguero.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

DECORADOS: José Alguero.

VESTUARIO: María Chimeno.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Teléforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Cinearte.

REPARTO (Y PERSONAJE): María Mahor (Cristina), José Moreno (Miguel), Gina Romand (Merche), Antonio Durán (Manolo), Roberto Camardiel (Leandro Soriano), Paula Martel (Luz), Soledad Miranda (Piluca), Elena María Tejeiro (Pacita), Lina Yegros (Pilar), Enrique Ávila (Ricardo), Antonio Prieto (padre de Manolo), Rafael Durán (Rafael Salazar), Antonio Casas (Enrique, padre de Cristina), Diana Lorys (Ofelia, la prostituta), Adolfo Torrado (Juanito), Charito del Río, Luis Galdós (Alejandro), Olga Peiró (madre de Pacita), Olvido Rodríguez (madre de Luz), Belinda Corel (Carmina), María Dolores Díaz (Maribel), Carlos Romero Marchent (José María), Xan das Bolas (camarero), José María Tasso (joven 1º), Francisco Guijar (Jaime), María Dolores Catella (Maribel), Pedro Rodríguez de Quevedo (padre de Pacita), Manuel Arbó (Roberto, padre de Juanito), Antonio Marcos (joven 2º), Tina Agnolín, José Torremocha (joven 3º), Antonio Salcedo (Fernando), Armando Calvo (Don Luis Valdeón), Daniel Muro, Javier Quesada, Emilio Alonso, José Riesgo, Joaquín Bergia, Blanca Lozano, Yolanda Bengoa, Luis Ramírez, Rafael Hernández, Francisco G. Delgado.

### ***ABAJO ESPERA LA MUERTE (1964)***

ESTRENO: 16 de febrero de 1970 (Barcelona) / 10 de mayo de 1971 (Madrid).

PRODUCTORA: Producciones Cinematográficas M.D. / Titanic Films (Italia).

PRODUCTORES ASOCIADOS: Emiliano Piedra y Ángel Escolano.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Espartaco Santoni.

DISTRIBUCIÓN: Enrique Viñals.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Arturo González.  
GUIÓN: Juan de Orduña  
FOTOGRAFÍA: Massimo Dallamano y Clemente Santoni.  
MÚSICA: Carlo Savina, con canción de Pino Donaggio.  
MONTAJE: José Antonio Rojo.  
DECORADOS: José Antonio de la Guerra, Alberto Boccianti y Ennio Michettoni.  
VESTUARIO: José Zamora, Giuliano Papi, Mitzou (vestuario Teresa Velázquez), Humberto Cornejo, Altamode, Ferroni y Pompei.  
MAQUILLAJE: José Luis Ruiz y Nilo Jacoponi.  
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Jesús M. López Patiño.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Jesús García Gárgoles.  
ESTUDIO DE RODAJE: Sevilla Films e Incir de Paolis.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Espartaco Santoni (Johny), Amadeo Nazzari (François), Teresa Velázquez (Lucía), José Moreno (Jorge), Valeria Fabrizi (espectadora), Roberto Rey (Barini), Antonio Durán (Guido), Dominique Boschero (Lidia), Annie Gorassini, Andrea Scotti, Mario Morales, Juan Cortés, Romano Ghini, Luis Rico, Bruno Smith, Francisco Quesada, William Bonos, los payasos Emi, Coti y Cañamón, los trapeceistas Gianni Cosentino, Lilian Souren y Alex Souren.

### **NOBLEZA BATURRA (1965)**

ESTRENO: 9 de octubre de 1965 (Bilbao) / 18 de octubre de 1965 (Madrid).  
PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Cesáreo González.  
PRODUCTOR EJECUTIVO: Fortunato Bernal.  
DISTRIBUCIÓN: Warner Española.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Arturo González.  
GUIÓN: Manuel Tamayo, Julio Coll y Juan de Orduña, adaptación de la obra teatral homónima de Joaquín Dicenta, hijo.  
FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.  
MÚSICA: Juan Solano.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Manuel Comba y Peris Hermanos.

MAQUILLAJE: Francisco Puyol.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Apolinar Rabinal.

ESTUDIO DE RODAJE: CEA y Samuel Bronston.

REPARTO (Y PERSONAJE): Vicente Parra (Sebastián), Iran Eory (María del Pilar), José Moreno (Marco), Miguel Ligeró (padre Juanico), Roberto Rey (tío Eusebio), Mari Paz Pondal (Andrea), Julia Caba Alba (boticaria), Alfonso de Córdova (Julián), Julia Manuel Arbó (tío Cañamón), Margarita Esteban (Toña), Elena María Tejeiro (Filo), Alfredo Landa (Perico), Delgado Caro, Elisa Méndez, Pedro Azorín, Joaquín Bergia, Antonio Canal, Antonio Tano, Luis Orduña.

**ANÓNIMA DE ASESINOS (1966)**

ESTRENO: 24 de abril de 1967 (Barcelona) / 29 de mayo de 1967 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / P.E.A. (Produzioni Europee Associate) (Italia) / Theumer Fimsproduktion de Munich (República Federal de Alemania).

PRODUCTOR EJECUTIVO: Fortunato Bernal.

DISTRIBUCIÓN: Warner Española.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Manuel de la Cueva.

GUIÓN: Ernst von Theumer y Nino Stresa, basado en un argumento de Nino Stresa.

FOTOGRAFÍA: Aldo Ricci.

MÚSICA: Piero Umiliani.

MONTAJE: Eugenio Alabiso.

DECORADOS: Francisco Canet.

VESTUARIO: Rosina Fernández.

MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Roma.

REPARTO (Y PERSONAJE): Wayde Preston (Jerry Land), Helga Sommerfeld (Solange), Reinhard Kolldehoff (Dick Collins), Antonio

Durán (John Parker), Noe Murayama (Míster X), Javier Loyola (El Mastín), Franco Fantasia (Boris), Pamela Tudor (Jazmine), Lis Halvorsen (Lida), Sergio Mendizabal (William Hunter), Kai Fischer (Fawzia), Antonio Pica (Stevens), Francisco Villar (Ahmed), Joaquin Bergia, Juan de Haro.

***DESPEDIDA DE CASADA (1967)***

ESTRENO: 12 de junio de 1968 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Diana Films (México) / Productora Fílmica México (México).

DISTRIBUCIÓN: Hispano Fox Film.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Lulio Cahero.

GUIÓN: Fernando Galiana, adaptación de la novela Lío para matrimonio de Jesús Navarro Carrión.

FOTOGRAFÍA: Alex Phillips.

MÚSICA: Antonio Díaz Conde.

MONTAJE: Alfredo Rosas Priego.

DECORADOS: Marcos Chilet.

MAQUILLAJE: Elda Loza.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Enrique Morfin.

ESTUDIO DE RODAJE: Churubusco (México).

REPARTO (Y PERSONAJE): Ana Luisa Peluffo (Linda), Carlos Estrada (Raúl), Elsa Cárdenas (Magda), Mauricio Garcés (Felipe), Martha Elena Cervantes (Carlota), Maura Monti (Eva), Gracita Morales (Pacita), Alfredo Landa (Casimiro), Norma Nora (Catalina), Graciela Lara (Bertha), Julissa (Sonia), Héctor Suárez (Junior), Emily Cranz (Sara), Claudia Islas.

### **LA REVOLTOSA (1968) (TV)**

ESTRENO: 15 de noviembre de 1968 (Televisión) / 17 de agosto de 1970 (Cine).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Javier Pérez Pellón.

DISTRIBUCIÓN: Regia Films-Arturo González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la zarzuela homónima de Carlos Fernández Shaw y José López Silva.

FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.

MÚSICA: Ruperto Chapí, dirigida por Federico Moreno Torroba.

MONTAJE: Magdalena Pulido.

DECORADOS: Adolfo Cofiño.

VESTUARIO: Víctor María Cortezo.

MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.

REPARTO (Y PERSONAJE): José Sacristán (Tiberio), Antonio Durán (Atenedoro), Manolo F. Aranda (Chupitos), Elisa Ramírez (Mari Pepa), Antonio Casal (Cándido), María Luisa Ponte (Gorgona), José Moreno (Felipe), Antonio Martelo (señor Candelas), Mónica Randal (Encarna), Marisa Paredes (Soledad).

VOCES: Isabel Rivas, Luis Sagi Vela, Matilde Garcés, Mari Carmen Ramírez, Rosa Sarmiento, Enrique del Portal, Constantino Pardo, Luis Frutos, Ramón Alonso.

### **LA CANCIÓN DEL OLVIDO (1968) (TV)**

ESTRENO: 13 de diciembre de 1968 (Televisión) / 12 de mayo de 1969 (Cine).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Javier Pérez Pellón.

DISTRIBUCIÓN: Regia Films-Arturo González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.  
GUIÓN: Jesús María de Arozamena y Federico Romero, adaptación de la zarzuela homónima de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero.  
FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.  
MÚSICA: José Serrano, dirigida por Federico Moreno Torroba.  
MONTAJE: Magdalena Pulido.  
DECORADOS: Adolfo Cofiño.  
VESTUARIO: Víctor María Cortezo.  
MAQUILLAJE: Dolores Merlo.  
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.  
ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.  
REPARTO (Y PERSONAJE): María Cuadra (Rosina), Juan Luis Galiardo (Leonello), Luchi Soto (Casilda), Rosana Yanni (Flora), José Sacristán (posadero), David Areu (Paolo), Carlos Tamares (Pietro), Antonio Martelo (Toribio Clarineti).  
VOCES: Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Lily Bergman, Francisco Saura.

**BOHEMIOS (1968) (TV)**

ESTRENO: 10 de enero de 1969 (Televisión) / 11 de agosto de 1969 (Cine).  
PRODUCTORA: Televisión Española.  
PRODUCTOR EJECUTIVO: Javier Pérez Pellón.  
DISTRIBUCIÓN: Regia Films-Arturo González.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.  
GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la zarzuela homónima de Miguel Palacios y Guillermo Perrín.  
FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.  
MÚSICA: Amadeo Vives, dirigida por Federico Moreno Torroba.  
MONTAJE: Magdalena Pulido.  
DECORADOS: Adolfo Cofiño.  
VESTUARIO: Víctor María Cortezo.



MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.

REPARTO (Y PERSONAJE): Julián Mateos (Roberto Randel), Dianik Zurakowska (Cosette Lissan), Antonio Durán (Víctor Duval), José Franco (señor Girard), Antonio Martelo (Marcelo Lissan), Matilde Muñoz Sampedro (Pelagia), Tania Ballester (Cecilia), Claudia Gravy (Juana), Adriano Domínguez, Ignacio de Paul, Luis Frutos.

VOCES: Carlos del Monte, Josefina Cubeiro, Enrique del Portal, Ramón Alonso.

### ***LAS GOLONDRINAS (1968) (TV)***

ESTRENO: 13 de diciembre de 1969 (Televisión).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Miguel Ángel M. Proharan.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Jesús María de Arozamena, adaptación de la zarzuela homónima de Gregorio Martínez Sierra.

FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.

MÚSICA: José María Usandizaga, dirigida por Federico Moreno Torroba.

MONTAJE: Magdalena Pulido.

DECORADOS: Adolfo Cofiño.

VESTUARIO: Víctor María Cortezo.

MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.

REPARTO (Y PERSONAJE): José Moreno (Puck), Dianik Zurakowska (Lina), María Silva (Cecilia), Antonio Durán (Juanito), Manuel Miranda (Boby), Carlos Casaravilla (Roberto), Tomás Blanco, Grace Polit, Julio Gorostegui, Roberto Martín, María Saavedra, Víctor Blas.

VOCES: Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Isabel Rivas, Octavio Álvarez, Ramón Alonso.

***EL HUÉSPED DEL SEVILLANO (1968) (TV)***

ESTRENO: 20 de marzo de 1969 (Televisión) / 9 de febrero de 1970 (Cine).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Miguel Ángel M. Proharan.

DISTRIBUCIÓN: Regia Films-Arturo González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Manuel Tamayo, adaptación de la zarzuela homónima de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo.

FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.

MÚSICA: Jacinto Guerrero, dirigida por Federico Moreno Torroba.

MONTAJE: Magdalena Pulido.

DECORADOS: Jaime Queralt.

VESTUARIO: Víctor María Cortezo.

MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.

REPARTO (Y PERSONAJE): Manuel Gil (Juan Luis), Antonio Durán (Rodrigo), José Orjas (Maese Andrés), María Silva (Raquel), Rubén Rojo (Diego de Peñalva), María José Alfonso (Constancia), José Franco (posadero), Ángel Picazo (Miguel de Cervantes), Julio Goróstegui (Corregidor), Trini Alonso (posadera), María Pinar (lagarterana), Maite Brick (ginesa), Tania Ballester (Dorotea), María Luisa San José (moza 1ª), Roberto Martín (capitán), Joaquín Bergia (fraile), Luis Frutos (carretero) Víctor Blas (embozado 1º), Roberto Caballero (embozado 2º), Malik Abidin (embozado 3º), Luis Orduña (figonero).

VOCES: Dolores Pérez Cayuela, Carlo del Monte, Rosa Sarmiento, Enrique del Portal, Luis Frutos.

### **MARUXA (1968) (TV)**

ESTRENO: 17 de abril de 1969 (Televisión).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Miguel Ángel M. Proharan.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Antonio Mas Guindal, adaptación de la zarzuela homónima de Luis Pascual Frutos.

FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.

MÚSICA: Amadeo Vives, dirigida por Federico Moreno Torroba.

MONTAJE: Juan León y Magdalena Pulido.

DECORADOS: Manuel Comba.

VESTUARIO: Manuel Comba.

MAQUILLAJE: Dolores Merlo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.

REPARTO (Y PERSONAJE): María José Alfonso (Maruxa), Ramón Pons (Pablo), Mary Francis (Rosa), José María Prada (Rufo), Rafael Guerrero (Antonio).

VOCES: Dolores Pérez Cayuela, Luis Sagi Vela, Josefina Cubeiro, Chano Gonzalo, Julio Julián.

### **EL CASERÍO (1969) (TV)**

ESTRENO: 18 de diciembre de 1969 (Televisión).

PRODUCTORA: Televisión Española.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Miguel Ángel M. Proharan.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.

GUIÓN: Jesús María de Arozamena y Federico Romero, adaptación de la zarzuela homónima de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero.

FOTOGRAFÍA: Federico G. Larraya.

MÚSICA: Jesús Guridi, dirigida por Federico Moreno Torroba.

MONTAJE: Magdalena Pulido.

DECORADOS: Fernando Saenz.  
VESTUARIO: Manuel Comba.  
MAQUILLAJE: Dolores Merlo.  
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.  
ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Mary Francis (Ana Mari), José Moreno (José Miguel), Armando Calvo (Santi), Antonio Durán (Chomín), Roberto Camardiel (Manu), Teresa Hurtado (Inosensia), Toni Soler (Eustasia), José Franco (Don Leoncio), Pedrín Fernández (Don Jesusito), Valentín Tornos, Venancio Muro, Luis Frutos, Roberto Caballero, Antonio P. Bayoz, Antonio López.  
VOCES: Luis Sagi Vela, Dolores Pérez, Carlo del Monte, Enrique del Portal, Ramón Alonso, Rosa Sarmiento, Elena Guadaño, Adelardo Curros.

### ***LA TONTA DEL BOTE (1970)***

ESTRENO: 28 de mayo de 1970 (Madrid).  
PRODUCTORA: Atlántida Films.  
PRODUCTOR EJECUTIVO: José Frade.  
DISTRIBUCIÓN: Atlántida Films.  
DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera.  
GUIÓN: Eloy Herrera Santos y Rafael J. Salvia, adaptación de la obra teatral homónima de Pilar Millán Astray.  
FOTOGRAFÍA: Antonio L. Ballesteros.  
MÚSICA: Alfonso Sáinz.  
MONTAJE: Magdalena Pulido.  
DECORADOS: Adolfo Cofiño.  
VESTUARIO: Maruja Fernández y Peris Hermanos.  
MAQUILLAJE: Fernando Florido.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Luis Méndez.  
ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros y Roma.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Lina Morgan (Susana), Arturo Fernández (Felipe), Mary Francis (Asunta), José Sacristán (Narciso), Marisol

Ayuso (Trini), Antonio Durán (Cipriano), Luis Varela (Lorito), Tony Soler (Numancia), Antonio Casal (Ambrosio), Tomás Blanco (Basilio), Roberto Rey (Sarasate), David Areu (Goyo), Félix Dafauce (cura Andrés), María Asquerino (Engracia), Manena Algora (Manuela), Carmen María Sierra (señora tienda), José G. Calderón (Remigio), María Isbert (Filomena), Virginia García "Sansona" (cliente gorda), Manuel Guitián (camarero), Tania Ballester, Josefina Villalta, Juan Amigo, Luis Frutos.

### ***EUSEBIO, LA PANTERA NEGRA (1972)***

ESTRENO: 11 de abril de 1974 (Lisboa).

PRODUCTORA: Deva Filmes.

PRODUCTOR EJECUTIVO: José Lorenzo Pérez.

DISTRIBUCIÓN: Deva Filmes.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.

GUIÓN: Eloy Herrera Santos, adaptación de la biografía del futbolista Eusebio.

FOTOGRAFÍA: Acácio de Almeida y J. A. Ballesteros.

MÚSICA: Gonçalo Paredes.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Jorge Sousa.

REPARTO (Y PERSONAJE): Eusébio da Silva Ferreira (Eusebio), Flora da Silva Ferreira (mujer de Eusebio), José Rocha (Eusebio niño), José María (futbolista), Ibrahimo Muss (aspirante a futbolista), Júlio Cleto (dirigente deportivo), Isabel de Castro (Cándida), Maria Libéria (madre de Eusebio), María Silva (periodista), Antonio Durán (padre Henrique), José Moreno, José David, Ermelinda Rodrigues, Gilberto Gonçalves, António Gomes, Marianne.

### ***ME HAS HECHO PERDER EL JUICIO (1973)***

ESTRENO: 18 de octubre de 1973 (Madrid).

PRODUCTORA: Arturo González P.C.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Alfredo Fraile.

DISTRIBUCIÓN: Regia Films-Arturo González.

DIRECCIÓN: Juan de Orduña.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Luis Ligeró.  
GUIÓN: José María Palacio, con diálogos adicionales de Alfonso Paso.  
FOTOGRAFÍA: Emilio Foriscot.  
MÚSICA: Gregorio García Segura.  
MONTAJE: José Antonio Rojo.  
DECORADOS: Adolfo Cofiño.  
VESTUARIO: Rafael Borque, Juana Ramírez y Humberto Cornejo.  
MAQUILLAJE: Juana Culell.  
JEFE DE PRODUCCIÓN: José María Ramos.  
ESTUDIO DE RODAJE: Ballesteros.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Manolo Escobar (Manolo Montes), Mary Francis (Ana Mendoza), Antonio Casal (abogado de Ana), Agatha Lys (Charo), Roberto Camardiel (alcalde), Lali Soldevilla (alcaldesa), Ángel de Andrés (pasajero del Metro), Juanito Navarro (gitano), Florinda Chico (Doña Florinda), María Silva (Loli), Lola Lemos (mujer del abogado), Asunción Molero (Doña Lupe), Antonio Puga (Pepe, el empresario), Ángel Terrón (juez), Débora Rey (chica del empresario), Antonio Alfonso (cura), Norma Castell (chica sensual), Lucio Romero (Don Renato), José María Íñigo (Íñigo), Luis Barbero (padre de Manolo), Ernesto Vañes (otro abogado), Carmen M. Sierra, José Riesgo (consejero 1º), Goyo Lebrero (mozo), Roberto Daniel (consejero 3º), Pilar Vela (pasajera), Agustín Besco (consejero 2º), Mari Leiva (pasajera 2ª), Luis Barboo (ladrón), Maruja Argota (pasajera 3ª), Luis Rivera (pasajero 1º), Antonio Márquez (Don Juan), José Sazatornil "Saza" (José, el abogado de Manolo), Andrés Pajares (Diego).

## **Filmografía como productor para otros directores:**

### ***LUNA GITANA (1940)*** (cortometraje)

(Ver ficha en filmografía como actor).

### ***LUZ DE LEVANTE (1940)*** (cortometraje)

ESTRENO: Fecha desconocida

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa

DISTRIBUCIÓN: Cifesa

DIRECCIÓN: Rafael Gil

GUIÓN: Rafael Gil

FOTOGRAFÍA: Cecilio Paniagua

MÚSICA: Jesús García Leoz

REPARTO (Y PERSONAJE): Ignacio Mateo (Locutor).

### ***ENSAYO DE OTOÑO (1940)*** (cortometraje)

ESTRENO: Fecha desconocida.

PRODUCTORA: Juan de Orduña / Cifesa.

DIRECTOR: Cecilio Paniagua.

GUIÓN: Cecilio Paniagua, adaptación de un poema de José María Hernández Rubio.

### ***¡QUÉ BELLA ERES, ROMA! (1959)***

ESTRENO: 5 de septiembre de 1960 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Cineproduzioni Associate (Italia).

DISTRIBUCIÓN: Cifesa / Filmar (Italia).

DIRECCIÓN: Marino Girolami.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Joaquín Vera y Rómulo Girolami.

GUIÓN: Gianfranco Parolini, Giovanni Simonelli y Marino Girolami, basado en un argumento de Gianfranco Parolini y Giovanni Simonelli, diálogos en español de Manuel Tamayo.

FOTOGRAFÍA: Emilio Foriscot / Francesco Izzarelli (Italia).

MÚSICA: Franco Riva.  
MONTAJE: Antonio Cánovas / Franco Fraticelli (Italia).  
DECORADOS: Alfonso de Lucas / Giuseppe Ranieri (Italia).  
VESTUARIO: Carmen Cervantes y Manolo García / Giuletta Deriu (Italia).  
MAQUILLAJE: Adrián Jaramillo.  
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal / Mario Damiani (Italia).  
JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza / Luigi d'Olivi (Italia).  
ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.  
REPARTO (Y PERSONAJE): Claudio Villa (Claudio), Lorella de Luca (Lorella), María del Valle (Mari), Manolo Gómez Bur (Nino), Enio Girolami (Mauricio), María Fiore (Eva), Maruja Bustos (Patricia), Juan Calvo (Checco), Laura Granados (Isabel), Rosario García Ortega (Tina), Raffaella Pisu (Nando), Félix de Pomés (señor Fernández), Miguel del Castillo (Benjamín), Giancarlo Zarfati (Cesaretto), Carlo Delle Piane, Luis Orduña, Ignazio Dolce, María Zaldívar, Fernando Rubio, Gaspar González, Emilio González, Tina Gascó.

### ***DOS AÑOS DE VACACIONES (1962)***

ESTRENO: 6 de julio de 1974 (Madrid).  
PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C.  
PRODUCTOR EJECUTIVO: Fortunato Bernal.  
DISTRIBUCIÓN: Columbia Films.  
DIRECCIÓN: Emilio Gómez Muriel.  
AYTE. DE DIRECCIÓN: Sebastián Almeida.  
GUIÓN: Jaime García Herranz y Emilio Gómez Muriel, adaptación de la novela homónima de Julio Verne.  
FOTOGRAFÍA: Salvador Torres Garriga.  
MÚSICA: Xavier Montsalvatge.  
MONTAJE: Antonio Cánovas.  
DECORADOS: José Alguero.  
VESTUARIO: Manuel Combas y Peris Hermanos.  
MAQUILLAJE: Adrián Jaramillo.  
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.



JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza.

ESTUDIO DE RODAJE: Orphea.

REPARTO (Y PERSONAJE): Pablito Calvo (Briant), Antonio Vela (Doniphan), Miguel Ángel Rodríguez (Service), Pablito Alonso (Santiago), José Ignacio Corrales (Gordon), Juan Luis González (Mokó), Paquito Vilanova (Costar), Fernando Rubio hijo (Baxter), Juan Antonio Tomé (Cross), José María Iglesias (Wilcox), Paquito Arlandi (Dole), Domingo Castell (Jenkins), Enrique Esteban (Iverson), Raúl Campos (Garnet), Charito Maldonado (Katie), José Moreno (Evans), Luis Induni (Walston), Fernando Rubio (Rock), Gaspar González Indio (Book), Emilio Sancho (Heenley), Juan Monfort, Alejandro Ciangherott (Forbes), Pedro Martínez, Manuel Bronchud, Lorenzo Planas, Agustín Mínguez, el perro Bugui.

### ***EL NIÑO Y EL MURO (1964)***

ESTRENO: 27 de junio de 1966.

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Diana Films (México) / Fernando de Fuentes (México).

DISTRIBUCIÓN: Pelimex.

DIRECCIÓN: Ismael Rodríguez.

AYTE. DE DIRECCIÓN: Sebastián Almeida.

GUIÓN: Pedro Mario Herrero e Ismael Rodríguez, basado en un argumento de Jim Heneghan.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Fraile.

MÚSICA: Alfred Waitzman.

MONTAJE: Petra de Nieva.

DECORADOS: Sigfrido Burmann.

VESTUARIO: Peris Hermanos y Eulalia Reneses.

MAQUILLAJE: Adrián Jaramillo.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Fortunato Bernal.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Telésforo de la Plaza, Dieter Wehrand y Federico del Fauro.

ESTUDIO DE RODAJE: Cinearte / Arca-Film (Berlín).

REPARTO (Y PERSONAJE): Daniel Gelin (Gunther), Yolanda Varela (Ana), Nino del Arco (Dieter), Karin Block, Carlos Piñar (Klaus),

George Rigaud (Dalman), Gerard Tichy (Vopo), Ima de Santis (Martha), Harry Wolff (hombre terrible), Hans Hardt (soldado), Hugo Blanco (muchacho), Manuel González (Rolf), Linda Christian (madre de Martha), Gundel Brkert, José Ángel Espinoza.

**VIVA LA MUERTE... TUYA (1972)**

ESTRENO: 7 de enero de 1974 (Madrid).

PRODUCTORA: Juan de Orduña P.C. / Tritone Filmindustria (Alemania) / Terra Filmkunst (Alemania).

DISTRIBUCIÓN: Mundial Film.

DIRECCIÓN: Duccio Tessari.

AYTE. DE DIRECCIÓN: May Velasco.

GUIÓN: Massimo de Rita, Dino Maturi y Gunter Eber, adaptación de la novela *The Killer of Yuma* de Lewis B. Patton, diálogos en español de Juan de Orduña.

FOTOGRAFÍA: José F. Aguayo.

MÚSICA: Ennio Morricone.

MONTAJE: Eugenio Alabiso.

DECORADOS: Wolfgang Burmann.

VESTUARIO: Peris Hermanos y Flora Salamero.

MAQUILLAJE: Mario Van Riel.

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Roberto Soliño.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Tomasso Sagone.

ESTUDIO DE RODAJE: De Paolis (Roma).

REPARTO (Y PERSONAJE): Franco Nero (Dimitri), Eli Wallach (Lozoya), Linda Redgrave (Mary), Eduardo Fajardo (Huerta), Hore Janson (Randal), Marilú Tolo (Lupita), Lorenzo Robledo (Yaki), Víctor Israel (Mendoza), José Jaspe (viejo mejicano), Luis Marín (hombre 2º), José Moreno (Moncada), Tito García (hombre 1º), Juan Elices (viejo 1º), Carlos Romero Marchent (revolucionario 2º), Antonio Orengo (viejo 2º), Gisela Hahn (novia), José Bastida (Craig), Fabián Conde (novio), Ernesto Vañes (revolucionario 1º), Marcelo González (ayudante de Randal), Enrique Espinosa (Miguelito), Juana Jiménez (vieja Villegas), Adolfo Thous (jefe de la guarnición), Dan Van Hensen (Kells), Rudy Gaebel (Butcher).

## 12. FUENTES

### 12.1. Bibliografía

AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

ALONSO BARAHONA, Fernando, *Rafael Gil, director de cine*, Madrid Centro Cultural del Conde Duque, 1997.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

AMORÓS, Andrés (editor), *La zarzuela de cerca*, Madrid, España Calpe, 1987.

ARA TORRALBA, Juan Carlos, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, Fimoteca Española, Madrid, 2007.

ARCONADA, Andrés; VELAYOS, Teresa, *Rodajes al borde de un ataque de nervios. El cine español se confiesa*, Madrid, T&B Editores, 2006.

ARNICHES, Carlos, *Las estrellas*, Madrid, La Novela Corta, 1917.

ARNICHES, Carlos, *El padre Pitillo*, Madrid, Biblioteca Teatral, ca. 1946.

AYALA, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

- BAGET HERMS, José M., *18 años de TVE*, Barcelona, Diáfora, 1975.
- BAGET HERMS, Josep M<sup>a</sup>, *Historia de la televisión en España, 1956-1975*, Barcelona, Feed-Back, 1993.
- BALSEBRE, Armand, *Historia de la radio en España*, Vol. 2, Madrid, Cátedra, 2002.
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María, *Escritoras de cine (1934-2000) Galería de autoras*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.
- BAROJA, Pío, *El nocturno del hermano Beltrán*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929.
- BAROJA, Pío, *Zalacaín el aventurero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- BARQUET, Pablo C., *El último cuplé, el último negocio*, Barcelona, Bibliograf, 1958.
- BARREIRO, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1992.
- BENAVENTE, Jacinto, *Rosas de otoño*, Madrid, Fortanet, 1905.
- BERRIATÚA, Luciano, «Los negativos de exportación en el cine mudo», en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999.
- BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Cañas y barro*, Madrid, Alianza, 1998.
- BORAU, José Luis (director), *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

CABEZA SAN DEOGRACIA, José, *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

CAMPOS TEJÓN, Pedro Luis, *Aurora Bautista*, Madrid, Colección Ídolos del Cine, nº 31, 1958.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. *El cine en Madrid (1919-1930). Hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Tesis Doctoral inédita, Murcia, Universidad de Murcia, 1987.

CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., «La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte», en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1994.

CAPARRÓS LERA, José María, *Arte y política en el cine de la República*, Barcelona, Universidad de Barcelona / Ediciones 7 ½, 1981.

CAPARRÓS LERA, José María, *Memorias de dos pioneros, Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

CARRANQUE DE RÍOS, Andrés, *Cinematógrafo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

CARRETERO, José María, (El caballero Audaz), *Galería*, Vol. I, Madrid, Caballero Audaz, 1943.

CARRILLO, Mary, *Sobre la vida y el escenario. Memorias*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 2001.

CARRIÓN, Ramos; AZA, Vital, *El rey que rabió*, Madrid, Prensa Popular, 1919.

CASERO, Antonio, *Estudiantes y modistillas*, Madrid, Zoila Ascasibar y C<sup>a</sup>, Madrid, 1926.

CASTILLEJO, Jorge, *Las películas de Aurora Bautista*, Valencia, Fundació Municipal de Cine / Mostra de Valencia, 1998.

CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Editorial Paidós, 2002.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josexo, (coordinadores), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2005.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josexo, «Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España (algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica)», en WEINRICHTER, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josexo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (editores) *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros / Universidade da Coruña, 1999.

CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERRANDO, Jorge (coordinadores) *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores), *El cine de Manuel Mur Oti*, Orense, 4º Festival de Cine Independiente de Ourense, 1999.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (directores), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros (A Coruña), Vía Láctea, 2005.

CHECA, Antonio, «*El frente de los suspiros [1942] de Juan de Orduña*», en UTRERA, Rafael (editor), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1997.

CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002.

CLAVER ESTEBAN, José María, *La pantalla nacional: el cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*, Madrid, Quiasmo, 2010.

COBOS, Juan, *Conversaciones con Carlos Blanco, un guionista para la Historia*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid / Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, 2001.

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

COLOMA, Luis, *Relieves y críticas*, Bilbao, Editorial Razón y Fe, 1942.

COLOMA, Luis, *Pequeñeces*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1946.

COLOMA, Luis, *Boy*, México, Editorial Porrúa, 1986.

COLLADO, Fernando, *El teatro bajo las bombas en la Guerra Civil*, Madrid, Kaydeda Ediciones, 1989.

COMAS, Ángel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, T&B Editores, 2004.

COMPANY, Juan Miguel, *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995.

CORTÉS, Eladio, *El teatro de Villaespesa*, Madrid, Atlas, 1971.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández "La Tirana"*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

CRUSELLS, Magí, *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006.

DE ARTECHE, José, *Un vasco en la postguerra. Diario 1939-1971*, Burgos, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Novelas ejemplares*, Vol. II, Madrid, Cátedra, 1991.

DE ESPAÑA, Rafael, *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.

DE LAS HERAS, Antonio, *Vida de Albéniz*, Madrid y Barcelona, Ediciones Patria, ca. 1940.

DE LERA, Ángel María, *Bochorno*, Madrid, Aguilar, 1969.

DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006.

DE MATA MONCHO, Juan, «El absurdo camino del musical español», en *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

DE MATOS-CRUZ, José, *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.



DE MATOS-CRUZ, José, *O cais do olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1999.

DE ORDUÑA, Carlos, *Memorias de la Escuela de Caminos*, Madrid, Talleres Voluntad, 1925.

DE PACO, José; RODRÍGUEZ, Joaquín, *Amparo Rivelles, pasión de actriz*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

DENNIS, Nigel; PERAL VEGA, Emilio, *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

DÍAZ-CANEJA, Guillermo, *Pilar Guerra*, Madrid, La Novela Rosa, 1942.

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo, *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960.

DICENTA, Joaquín, *Nobleza baturra*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

DOUGHERTY, Dru, «*Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*», en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

ESPERT, Nuria; ORDOÑEZ, Marcos, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2002.

F. FÍGARES, María Dolores, *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.

FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

FANÉS, Félix, *El Cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Editorial Debate, 1998.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La gran aventura de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe, 2008.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «El «Phonofilm»: un sistema ambulante de cine sonoro», en *De Dalí a Hitchcock: los caminos del cine / Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, Lugo, Centro Galego de Artes da Imaxe, cop., 1995.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, *Cecilio Paniagua. Arquitectura de la luz*, Almería, Diputación de Almería, 2000.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de Benito Perojo*, Madrid, Suplemento al programa de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, febrero 1949.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de Fernando Delgado*, Madrid, Suplemento al programa de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos marzo 1949.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La obra de José Buchs*, Madrid, Suplemento al programa de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, enero 1949.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, San Sebastián, X Festival Internacional de Cine, Sección de Actividades Culturales, 1962.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia y Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993.

FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio, *Biblioteca del cine español: fuentes literarias 1900-2005*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2010.

FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio, *Gil Parrondo: pasión y vigor*, Almería, 2º Festival Nacional de Cortometrajes "Almería, tierra de cine", 1997.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *Un poeta de transición: Vida y obra de Carlos Fernández-Shaw (1865-1911)*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

FERNÁNDEZ-SHAW, Félix, «Derechos de autor en la radiodifusión española», en *Anuario de Derecho Civil*, tomo 28, fascículo II, Madrid, abril-junio 1975.

FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

GALÁN, Diego, *"El cine político español"*, en *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

GALÁN, Diego; LARA, Fernando, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978.

GARCÍA ESCUDERO, José María, *Mis siete vidas: de las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Editorial Planeta, 1995.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona, Editorial Planeta, 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

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

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1969-1978.

GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Zamora, Comunicación Social, 2011.

GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill, Department of Romance Languages. The University of North Carolina, 2000.

GOMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal del Teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional (1907-1977)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

GÓMEZ SANTOS, Marino, *Mujeres solas*, Barcelona, Pareja y Borrás, 1959.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981.

GONZÁLEZ-BLANCH, Paloma, *El teatro en Segovia (1918-1936)*, Madrid, Tesis Doctoral UNED, 2004.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T., *Catálogo del cine español: Volumen F2, películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (edición e introducción), en ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas andaluzas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.

GOROSTIZA, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 1997.

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

GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1988.

GUBERN, Román, *Melodrama en el cine español (1930-1960)*, Buenos Aires, Ya Fue Producciones, 1991.

GUBERN, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.

GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista*. Granada, Diputación de Granada, 2004.

GUBERN, Román, «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar», en ZURIÁN, Fran, A.; VÁZQUEZ VARELA (coordinadores), Carmen, *Almodóvar, el cine como pasión*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

GUBERN, Román; FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Editorial Euros, 1975.

HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C., *Catálogo del cine español: Volumen F3: Films de ficción 1930-1940*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2009.

HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Dorotea o la Princesa Micomicona. Un filme de Ricardo Marín que se quedó en proyecto», en DE LA ROSA, Emilio; GONZÁLEZ, Luis M.; MEDINA, Pedro (coordinadores), *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005.

HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *30 años de cine al alcance de los españoles*, Bilbao, Zero, 1976.

HERREROS, Enrique, *Hay bombones y caramelos... bar en el entresuelo*, Madrid, Editorial Edaf, 2000.

HERREROS, Enrique, *La Codorniz de Enrique Herreros*, Madrid, Edaf, 2005.

HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del cine español: Volumen F4: Película de ficción (1941-1950)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

IBISATE ELÍCEGUI, M<sup>a</sup> Luisa, *San Sebastián, avanzada teatral (1900-1950)*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2005.

INSÚA, Alberto, *Amor, viajes y literatura (Memorias)*, Madrid, Tesoro, 1959.

LÁZARO, Ángel, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, S.A., 1964.

LEITAO RAMOS, Jorge, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho, 1989.

LEÓN, Ricardo, *El amor de los amores*, Madrid, Victoriano Suárez, 1939.

LINARES, Andrés (editor), *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1984.

LINARES, Luisa María, *Tuvo la culpa Adán*, Barcelona, Juventud, 1942.

LINARES, Luisa María, *La vida empieza a medianoche*, Barcelona, Juventud, 1943.

LINARES RIVAS, Manuel, *Boy*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.

LÓPEZ SILVA, José; FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, *La revoltosa; Las bravías; La chavala*, Barcelona, Cisne, ca. 1940.

LLINÁS, Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, FilMOTECA Española, 1989.

MACHADO, Manuel y Antonio, *La Lola se va a los puertos*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1992.

MAINER, Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.

MALMIERCA HERNÁNDEZ, Almudena, *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX? Manuel Abril. Primer director de la S.A.I. Crítico de Arte en Prensa: 1910-1936*, Barcelona, Carroggio de Editores, 2008.

MÁRQUEZ ÚBEDA, José, *Almería, plató de cine. Rodajes cinematográficos (1951-2008)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009.

MARTÍN CAMACHO, Francisco Javier, *Retrato de un espejismo. El cineasta Francisco Camacho*, Cáceres, Universidad de Extremadura / Fílmoteca de Extremadura, 2008.

MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*. Madrid, Fílmoteca España-Ministerio de Cultura, 1992.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (editor), *Cine español 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Cinematografía, 1984.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Diccionario Espasa Cine Español*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1999.

MAURA, Honorio, *Cuento de hadas*, Madrid, Rivadeneyra, 1929.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español en cien películas*, Madrid, Guía del Ocio, 1975.

MÉNDEZ-LEITE VON HAFE, Fernando, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965.

MILLÁN ASTRAY, Pilar, *La tonta del bote*, Barcelona, Cisne, 1936.

MINGUET BATLLORI, Joan M., *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, Valencia, Eliseu Climent, 2000.

MIRA, Alberto, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial Egales, 2004.



MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Editorial Egales, 2008.

MONTERDE, José Enrique, «Wenceslao Fernández Florez y el cine», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J.; COMPANYY, Juan Miguel (coordinadores), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Orense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998.

MONTIEL, Sara, *Memorias. Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

MONTIJANO RUIZ, Juan José, *6 vedettes 6. Apuntes biográficos de las reinas de la revista*, Sevilla, Círculo Rojo, 2010.

MOIX, Terenci, *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.

MONTERDE, José Enrique, «El realismo como modelo regeneracionista en el cine español de los años cincuenta», en *¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. Actas del XI Congreso de la A.E.H.C.*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006.

NAVARRETE CARDERO, José Luis, «Zalacaín el aventurero (1954) de Juan de Orduña», en UTRERA, Rafael, *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros, 1999.

NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.

NAVARRETE-GALIANO, Ramón, *Francisco Elías. Escritor de cine*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002.

NAVARRETE-GALIANO, Ramón, *Francisco Elías. Documentos inéditos*, Huelva, Fundación El Monte, 2006.

NAVARRO CARRIÓN, Jesús, *Lío para matrimonio*, Barcelona, Bruguera, 1966.

NEVILLE, Edgar, *Producciones García, S.A.*, Madrid, Taurus, 1956.

NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009.

OLID, Miguel, *Antoñita Colomé. Recuerdos de una vida*, Granada, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1998.

OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

PASO, Antonio; ABATI, Joaquín, *El orgullo de Albacete*, Madrid, Siglo XX, 1928.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés, «El arte escénico en la Edad de Plata», en HUERTA CALVO, Javier (director), *Historia del teatro español*, Vol II, Madrid, Gredos, 2003.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Los contextos de la adaptación: dos lecturas cinematográficas de un texto teatral de Manuel y Antonio Machado», en ROMERA CASTILLO, José (editor), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

PÉREZ BOWIE, José Antonio; GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras, 2010.

PÉREZ ESCRICH, Enrique, *El cura de aldea* [obra teatral], Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

PÉREZ ESCRICH, Enrique, *El cura de aldea* [novela], París, Garnier Hermanos, 1923.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel A.; MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L., *Cine Español 1951/1978. Diccionario de directores*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1978.

PÉREZ LUGÍN, Alejandro, *La casa de la Troya. Estudiantina*, Madrid, Librería de Alejandro Pueyo, 1924.

PÉREZ MERINERO, Carlos; PÉREZ MERINERO David, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974.

PÉREZ PERUCHA, Julio (editor), *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 1997.

PICAS, Jaime, *Cine en pedazos*, Barcelona, Galba, 1976.

PINEDA NOVO, Daniel, *Las folklóricas y el cine*, Huelva, Festival Iberoamericano de Cine / Productora Andaluza de Programas, 1991.

PIRRO, Ugo, *Celuloide*, Madrid, Libertarias, 1990.

PLA Y DENIEL, Enrique, *Las dos ciudades*, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Calatrava, 1936.

PUJOL, Ramón, *Raquel Meller. Vida y arte*, Barcelona, José Janés, 1956.

QUERALT DEL HIERRO, María Pilar, *Agustina de Aragón. La mujer y el mito*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.

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

RABANAL, José, *Alfredo Hurtado "Pitusín". El cine del silencio*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2007.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español, Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2008.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Carlos Arniches y el cine*, Alicante, Gráficas Díaz, 1986.

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

ROBLES, Margarita, *Mis ochenta y ocho añitos*, Madrid, Agesa, 1982.

RODRIGO, Antonina, *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, El Avapiés, 1987.

RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, *Ángel M<sup>a</sup> de Lera*, Madrid, Epesa, 1971.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis, *¡A mí la legión! De Millán Astray a las misiones de paz*, Barcelona, Planeta, 2005.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín, *Conversaciones con Aurora Bautista*, Orihuela, Diputación Provincial de Alicante, 1992.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María de los Ángeles, «Cine y teatro en dos memorias femeninas: Ana Mariscal y Margarita Robles», en PORRO HERRERA, María José; SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009.

ROMÁN, Manuel, *Los cómicos: crónica de los grandes actores españoles*, Barcelona, Royal Books, 1996.

RONDOLINO, Gianni, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, Torino, Giulio Bolaffi, 1967.

ROTELLAR, Manuel, *Cine español de la República*, San Sebastián, XXV Festival Internacional del Cine, 1977.

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

RUIZ, José; FIESTAS, Jorge, *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre*, Sevilla, Argantonio, 1981.

SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

SALAS MARTOS, Bartolomé, *El cine español: Algo más que secundarios (más allá de la ficción)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2005.

SALAS MERLÉS, Jaime de, *El frente de los suspiros*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R., *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, 2011.

SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Murcia, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Cine de retablos: dos versiones y un guión inédito», en *La aldea maldita. Guión original 1942*, Zaragoza, Asociación de Amigos del Cine Florián Rey, 2003.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Antonio Calvache (1896-1984)*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1994.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *A través del espejo. Cómicos, trágicos y mitos. Fotografía de Calvache*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.

SANTAOLALLA, Isabel, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Zaragoza-Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio, Libros de cine, 2005.

SANTONI, ESPARTACO, *No niego nada, memorias de Espartaco Santoni*, Barcelona, Ediciones Bexeller, 1990.

SANTONI, ESPARTACO, *Digan lo que digan*, Barcelona, Ediciones B, 1991.

SANTOS, Dámaso, *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Magisterio Español, 1972.

SERRANO ANGUIA, Francisco, *La paz de Dios*, Madrid, Rivadeneyra, 1934.

SEVILLA LISTERRI, Gabriel, *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

SOMALO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Ángel, *El teatro en Logroño (1901-1950)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

SOTO VIÑOLO, Juan, *Rocío Jurado. Una biografía íntima*, Madrid, La esfera de los libros, 2006.

SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933.

TAMAYO Y BAUS, Manuel, *La locura de amor / Un drama nuevo*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1978.

TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973.

TORRES, Augusto M. (director), *Cine español 1896-1983*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1984.

TRANCHE, Rafael R., «El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)», en MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (coordinadores), *Historia del Cortometraje Español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000.

TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

URRUTIA, Jorge, «La inquietud fílmica», en DOUGHERY, Dru; VILCHES, María Francisca, *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992.

UTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1995.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1992.

VERDARA FRANCO, Leoncio, *Lo militar en el cine español*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1995.

VILAREYO Y VILLAMIL, Xaviel, *Historia del cine asturiano*, Gijón, Espublizastur S.L., 2009.

VILLAESPESA, Francisco, *La leona de Castilla*, Madrid, Biblioteca Hispania, ca. 1915.

VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, *Clemente Pamplona: del primer plano al fundido en negro*, Teruel Instituto de Estudios Turolenses, 2004.

VV. AA., *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2011.

VV. AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Complutense, 1993.

VV.AA., *Estudio sobre la situación del cine en España*, Madrid, Instituto de la Opinión Pública, 1968.

VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

VV. AA., *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana-Levante EMV, 1991.

VV.AA., *Rafael Gil y Cifesa*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes y Ciencias Cinematográficas / Filmoteca Española, 2007.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Diccionario del cine español: 1896-1965*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

WEINBERG, Herman G., *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen, 1973.

WILLIAMS, Alan, «Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema», en ALTMAN, Rick (editor), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.



## 13.2. Hemerografía

ABIZANDA, Martín, «Romance en las selvas de Guinea. Souka y Minoa son Elva de Bethancourt y Jorge Mistral», en *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1945, nº 69.

ABIZANDA, Martín, «Lamentaciones y alegrías del director Juan de Orduña», en *Cámara*, Madrid, 15 de agosto de 1949, nº 159.

ABIZANDA, Martín, «Juan de Orduña entusiasmado ante su primera película en color», en *Fotogramas*, Barcelona, 12 de diciembre de 1952, nº 212.

ADAME MARTÍNEZ, Serafín, «Zarzuela: Danza y poesía», en *ABC*, Madrid, 28 de octubre de 1938.

ADAME MARTÍNEZ, Serafín, «Una comedia española, una revista vienesa y una entrevista con Raquel Meller», en *Radiocinema*, Madrid, 4 de febrero de 1956, nº 289.

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, «Goya en el relato cinematográfico», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, nº 23.

ALCÁZAR, Juan, «Las golondrinas», en *Tele Radio*, Madrid, del 8 al 14 de abril de 1968, nº 537.

ALONSO BARAHONA, Fernando, «Cine español en la era de Franco», en *Razón Española*, Madrid, julio-agosto 1991, nº 48.

ÁLVAREZ, M., «De nuestros artistas al público. Juan de Orduña o la vehemencia», en *Celuloide Madrileño*, Madrid, 1 de abril de 1936, nº 4.

AMILIBIA, Jesús María, «Un mito del cine español», en *Pueblo*, Madrid, 4 de febrero de 1974.

AMOR, Medardo, «El misterio de la Puerta del Sol, una recuperación finalizada», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero 1996, nº 22.

ANDRADE DE MELO, Victor, «O esporte no cinema de Portugal», en *Revista portuguesa de ciencias do desporto*, Oporto, Vol. 8, enero-abril 2008.

ANDREU, Albert, «El héroe amado: Criptohomosexualidad en el cine fascista español», en *Orientaciones, revista de homosexualidades*, Madrid, primer semestre 2002.

ANSÓN, Luis María, *La marcha triunfal* [Opinión], en *El Mundo*, 18 de junio de 2010.

AÑUDRO, J., «Velada extraordinaria en Los Luises», en *La Estrella del Mar*, Madrid, 23 de febrero de 1922, nº 52.

APARICIO MORENO, Paulino, «Pontevedra (1901-1924)», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, 2003, nº 12.

ARENAS, Alberto, «Estrella nueva y de color. La cubana Elva de Bethancourt contratada en España como protagonista», en *Cámara*, Madrid, 1 de octubre de 1945.

ARMADA MANRIQUE, Ignacio, «Locura de amor (al cine)», en *El Cultural de ABC*, Madrid, 28 de diciembre de 2002.

ARNAU JORDÁN, Ángel, «Eva se casa. Historia agitada y pintoresca de la "guineana" que no conoce África», en *Triunfo*, Valencia, 8 de junio de 1946, nº 19.

ARNAU JORDÁN, Ángel, «Tres tiempos en la carrera de un director triunfante. Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, nº 247.

ARNAU JORDÁN, Ángel, «Aquí, Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 14 de marzo de 1951, nº 265.

ARNAU JORDÁN, Ángel, «La nostalgia da dinero», en *Triunfo*, Madrid, 3 de julio de 1957, nº 594.

ARRABAL, Bonifacio, «Lo que dicen las estrellas», en *Radiocinema*, La Coruña, de 31 de marzo de 1940, nº 49.

ARRABAL, Bonifacio, «Figuras del cinema español. Luisa María Linares», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de diciembre de 1943, nº 95.

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, «Jóvenes a la palestra», en *Film Ideal*, 1 de noviembre de 1961, nº 83.

AZNAR SOLER, Manuel, «El teatro español durante la II República (1931-1939)», en *Monteagudo*, 3ª época, 1997, nº 2.

BALLESTEROS, Pío, «El cine, la erudición, la historia y algunas cosas más... en Agustina de Aragón», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

BALLESTEROS, Pío, «Carta al camarada Manuel Martínez Pastor», en *Aula, Estudio y Acción*, 29 de octubre de 1951, nº 1.

BALLESTEROS, Pío, «En torno al problema de nuestro cine», en *Aula, Estudio y Acción*, 30 de noviembre de 1951, nº 2; 25 de febrero de 1952, nº 3; y 25 de abril de 1952, nº 4.

BARBEITO Y HERRERA, M., «Una aventura de cine. A Fernández Flórez no le parece suya una película imaginada por él», en *Pantallas y escenarios*, Barcelona, 27 de noviembre de 1927, nº 19.

BETRIU, Francisco, «En capilla antes del rodaje Juan de Orduña», en *Fotogramas*, Barcelona, 28 de febrero de 1964, nº 802.

BOLÍN, Guillermo, «Juan de Orduña, actor de teatro y cine, el más popular de sus tiempos, y realizador cinematográfico, va a empezar la película que hará el número 27 de las dirigidas por él», en *Blanco y Negro*, Madrid, 8 de marzo de 1958.

BORRÁS, Tomás, «María Paz», en *ABC*, Madrid, 15 de marzo de 1946.

BRUNO, José, «La famosa novela de Vicente Blasco Ibáñez *Cañas y barro*», en *Triunfo*, Madrid, 10 de marzo de 1954, nº 421.

BRUNO, José, «*Cañas y barro*, la popular novela de Blasco Ibáñez se vierte al cine por coproducción italoespañola», en *Radiocinema*, Madrid, 20 de marzo de 1954, nº 191.

BRUNO, José, «Juan de Orduña, que vuelve con *Cañas y barro*, nos habla de sus sensacional realización», en *Radiocinema*, Madrid, 27 de noviembre de 1954, nº 227.

CANO, Luchy, «Juan de Orduña rueda *Agustina de Aragón*, otra película histórica producida por Cifesa», en *Cámara*, Madrid, 15 de julio de 1950, nº 181.

CARRILLO, Luis; CUEVAS, Ángel, «En Barcelona se rueda... *El padre Pitillo*», en *Triunfo*, Madrid, 19 de mayo de 1954, nº 431.

CASANOVA GINER, Vicente, «Carta abierta a Jorge Mistral», en *Primer Plano*, 4 de junio de 1950, nº 503.

CASARES, Francisco, «El cine, en función de Historia», en *Primer Plano*, 18 de enero de 1942, nº 66.

CASARES, Francisco, «Lo que, a mi juicio, significa el éxito de una película española», en *Radiocinema*, Madrid, noviembre de 1948, nº 152.

CASARES, Francisco, «Nuestro género lírico y el cine nacional», en *Radiocinema*, Madrid, septiembre de 1950, nº 171.

CASARES, Francisco, «¡Todo un director!», en *Radiocinema*, Madrid, 1 de enero de 1951, nº 174.

CASARES, Francisco, «Situación y perspectivas del género lírico», en *Triunfo*, Madrid, 26 de enero de 1961, nº 780.

CASARES, Francisco, «Columna de Talía. Cincuentenario de Don Carlos Fernández-Shaw», en *Triunfo*, Madrid, 15 de junio de 1961, nº 799.

CASTÁN PALOMAR, Fernando, «Roberto Font prefiere las interpretaciones dramáticas sobre un fondo de humor», en *Primer Plano*, 1 de noviembre de 1942, nº 107.

CASTÁN PALOMAR, Fernando, «Revisión y anécdota del cine mudo en Madrid», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de agosto de 1958, nº 931.

CASTÁN PALOMAR, Fernando, «La actriz ante el personaje. ¿Va a interpretar Aurora Bautista a Teresa de Jesús?», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de febrero de 1951, nº 540.

CASTRO, Antonio, «Valladolid, 1965. Todo sigue igual», en *Nuestro Cine*, Madrid, mayo de 1965, nº 41.

CENTENO, Félix, «Don Ernesto González. 32 años de cinematografía española», en *Primer Plano*, Madrid, 29 de octubre de 1944, nº 211.

CENTENO, Félix, «*La Lola se va a los puertos...* Una copla popular llega al cine después de pasar por el teatro», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de febrero de 1946, nº 280.

CENTENO, Félix, «Los oficios del cine. El director», en *Primer Plano*, Madrid, 10 de marzo de 1946, nº 282.

COMPANY, Juan Miguel, «A propósito de Cifesa: cuestiones de método», en *Contracampo*, Madrid, marzo de 1982, nº 28.

CORTÉS-CAVANILLAS, Julián, «Sofía Loren, una actriz sin crisis de histerismo», en *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1968.

CRUZADO, Clemente, «Lo que nos ha dicho Juan de Orduña», en *Popular Film*, Barcelona, 17 de mayo de 1928, nº 94.

CUEVAS, Antonio, «Los directores españoles», en *Revista Internacional de Cine*, septiembre de 1952, nº 2.

DE ARTEAGA, Juan, «*La Lola se va a los puertos*», en *Primer Plano*, 5 de octubre de 1947, nº 364.

DE CAMPOAMOR FREIRE, Ramón, «Hablando con Juanito Orduña», en *Las Provincias*, Valencia, 11 de diciembre de 1929.

DE HORNEDO, Rafael M<sup>a</sup>, «El escándalo de *Pequeñeces* en el centenario del P. Luis Coloma (1851-1951)», en *Razón y Fe*, Madrid, diciembre 1951, nº 647.

DE LA REINA, Salvador, «Benavente no está satisfecho de casi ninguna de las adaptaciones que de sus obras han hecho para la pantalla», en *Fotos*, San Sebastián, 8 de mayo de 1954.

DE LASA, Juan Francisco, «Un ejemplo de falso cine poético. *La Lola se va a los puertos*», en *Cinema*, Barcelona, marzo de 1948, nº 45.

DE LASA, Juan Francisco, «Cine-cine contra cine-teatro», en *Liceo*, noviembre de 1948, nº 39.

DE LASA, Juan Francisco, «Carta abierta a Juan de Orduña», en *Revista*, del 3 al 9 de mayo de 1956, nº 212.

DE LASA, Juan Francisco, «Post-data a Juan de Orduña», en *Revista*, del 12 al 18 de julio de 1956, nº 222.

DE ORDUÑA, Juan, «El genio de Charlot y el arte de la risa», en *La Esfera*, Madrid, 25 de agosto de 1928, nº 764.

DE ORDUÑA, Juan, «El director y su película. Autocrítica de *Locura de amor*», en *Triunfo*, Madrid, 7 de julio de 1948, nº 125.

DE ORDUÑA, Juan, «Autocrítica de *Tempestad en el alma*», en *Triunfo*, Madrid, 26 de enero de 1949, nº 154.

DE ORDUÑA, Juan, «Cine moral, antes y ahora», en *Carmelo Teresiano*, Madrid, nº extraordinario sin fecha.

DE ORDUÑA, Lourdes, «La canción del olvido», en *Nickelodeon*, Madrid, invierno de 2000, nº 21.

DE URBANO, Rafael, «Historia de un título. De *Cuento de Hadas* a *Ella, él y sus millones*», en *Primer Plano*, Madrid, 26 de noviembre de 1944, nº 215.

DE URBANO, Rafael, «En torno a un cine nacional, *Afan-Evú* es el comienzo de una labor meritísima. Entrevista con D. José Díaz de Villegas», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de diciembre de 1945, nº 271.

DE URBANO, Rafael, «En torno a un cine colonial. ¿Necesita una particular protección?», en *Primer Plano*, Madrid, 3 de marzo de 1946, nº 281.

DE URBANO, Rafael, «Un gran triunfo de Juan de Orduña. *Misión blanca*», en *Primer Plano*, Madrid, 31 de marzo de 1946, nº 285.

DE SOBRARBE, Juan, «Bohemia y azar en la vida de Florián Rey», en *Cámara*, Madrid, de 15 de junio de 1944, nº 35.

DEL AMO, Antonio, «Una generación de directores», en *Imágenes*, Barcelona, diciembre de 1946, nº 20.

DEL AMO, Antonio, «Cine "Telúrico" y cine "Boluda"», en *Imágenes*, Barcelona, abril de 1947, nº 24.

DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Juan de Orduña», en *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de octubre de 1953.

DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Matilde "La Galleguita"», en *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de julio de 1962.

DEL ARCO, Manuel, «Mano a mano: Juan de Orduña», en *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de julio de 1965.

DEL REY REGUILLO, Antonia, «Un destello de modernidad fílmica: *La revoltosa* (1924)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 1998, nº 30.

DEL SARTO, Juan, «*Locura de amor*. Primer premio de películas españolas discernido en el Certamen Hispanoamericano de Cinematografía», en *Radiocinema*, agosto de 1948, nº 149.

DEL SARTO, Juan, «Juan de Orduña, el director que consiguió para España el mercado universal, nos habla de *Agustina de Aragón*», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

DEL SARTO, Juan, «Don Vicente Casanova habla de *Alba de América*», en *Radiocinema*, Madrid, julio de 1950, nº 170.

DIAZ SAL, Braulio, «Apoteosis de la zarzuela», en *Tele Radio*, Madrid, del 23 al 29 de diciembre de 1968, nº 574.

DONAPETRY, María, «Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduña», en *Hispanic Research Journal*, Leeds, junio 2005, Vol. 6, nº 2.

DUCAY, Eduardo, «Cine Histórico y *Alba de América*», en *Ínsula*, Madrid, 15 de febrero de 1952, nº 71.

EGIDO, Luciano G., «Cine histórico español», en *Nuestro Cine*, Madrid, agosto 1961, nº 2.

EL CONDE DE RIVERA, «Los ases de la pantalla. Hablando con Juan de Orduña», *La Región*, Orense, 23 de marzo de 1928.

FALQUINA, Ángel, «*Agustina de Aragón* vista detrás de la cámara», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Los directores del cine español. Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 2 de mayo de 1943, nº 133.



FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «El director y sus proyectos. Del posible viaje a Méjico de Juan de Orduña, de *La Caramba* y de *El gallardo español*», en *Triunfo*, Valencia, 1 de febrero de 1947, nº 53.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Con Juan de Orduña, que está muy contento», en *Triunfo*, Valencia, 11 de octubre de 1947, nº 89.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Entre cine y teatro, siempre el teatro, dice Aurora Bautista», en *Triunfo*, Valencia, 29 de noviembre de 1947, nº 96.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Fernando Rey enjuicia a Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 28 de febrero de 1948, nº 109.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Loco de contento con *Locura de amor*», en *Triunfo*, Madrid, 21 de julio de 1948, nº 127.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Del 11-1 de Orduña, del viaje de Burmann a Méjico y otras cosas interesantes», en *Triunfo*, Madrid, 8 de septiembre de 1948, nº 134.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Y ahora... ¿qué? Los directores del cine español, siete años después. Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de diciembre de 1950, nº 532.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «*Cañas y barro* responde al realismo del autor...», en *Primer Plano*, Madrid, 21 de marzo de 1954, nº 701.

FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo, «Con quince preguntas basta. Contesta Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de junio de 1957, nº 872.

FERNÁNDEZ BARRERIA, Domingo, «Con su vida hicieron cine. Florián Rey», en *Primer Plano*, Madrid, 24 de noviembre de 1961, nº 1.102.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «El género lírico español, en películas musicales producidas por TVE», en *ABC*, Madrid, 8 de junio de 1968.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «La escritura silente», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero 2002, nº 40.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Los sueños prolongados», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, febrero de 1996, nº 22.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Un misterio a voces», en *Vértigo*, La Coruña, septiembre 1995, nº 11.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «El orador. Algunas precisiones sobre un controvertido filme de Gómez de la Serna», en *Vértigo*, La Coruña, diciembre de 1995, nº 12.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, «Roptence. El viaje a ninguna parte», en *Cuadernos de la Academia nº 10: Los estudios cinematográficos españoles*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, 2001.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Fichero biográfico», en *Cinegramas*, Madrid, 27 de octubre de 1935, nº 59.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Fernández Flórez y el cine», en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, enero-febrero 1948, nº 7.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, «Mi película», en *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 18 de febrero de 1928.

FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao, «El cine y los pintoresco. Reflexiones», en *ABC*, Madrid, 22 de marzo de 1928.

FERRAGUT, Juan, «Versos bajo la guerra. El arte de recitar de Juan de Orduña y la evocación lírica de Antonia Mercé en un escenario de Madrid», en *Mundo Gráfico*, Madrid, 9 de noviembre de 1938, nº 1.409.

GALÁN, Diego, «Juan de Orduña, protagonista de la confusión», en *Triunfo*, Madrid, 16 de febrero de 1974, n° 594.

GARCÍA, Valentín, «Los proyectos de Juan de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de marzo de 1956, n° 805.

GARCÍA, Valentín, «Noticiero barcelonés. Lidia especial de un toro para la película *El último cuplé*», en *Primer Plano*, Madrid, 14 de abril de 1957, n° 861.

GARCÍA, Valentín, «Definitivo: Orduña no protagonizará *Cuidado con las personas formales*», en *Primer Plano*, Madrid, 26 de febrero de 1961, n° 1.063.

GARCÍA CASTILLO, Julio, «Juan de Orduña, entre el imperio y lo camp», en *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de febrero de 1974.

GARCÍA ESCUDERO, José María, «El neorrealismo goza de buena salud», en *Ateneo*, Madrid, 1 de mayo de 1954, n° 57.

GARCÍA SEGUÍ, Alfons, «Cifesa, la antorcha de los éxitos (1939-1945)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 - febrero 1990, n° 4.

GARCÍA SERRANO, Federico, «La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, junio-octubre 1996, n° 23-24.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «La Legión tendrá pronto su película», en *Primer Plano*, Madrid, 7 de septiembre de 1941, n° 47.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «La vuelta a la pantalla de María Fernanda Ladrón de Guevara», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de agosto de 1943, n° 149.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Juan de Orduña dirige dos películas al mismo tiempo», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de octubre de 1943.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Concha Linares Becerra y Luisa María Linares han llegado al cine a través de sus novelas», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de enero de 1944, nº 172.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Cine y teatro. Diferencia y afinidades que nos expone María Fernanda Ladrón de Guevara», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de abril de 1944, nº 182.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Primera vuelta de manivela de *Un drama nuevo*», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de diciembre de 1945, nº 272.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, «Alfredo Mayo, sin novedad», en *Primer Plano*, Madrid, 14 de octubre de 1951, nº 574.

GASCÓN, María Luz, «Amparo Rivelles busca un buen papel para su próxima película», en *Cámara*, Madrid, febrero de 1952, nº 215.

GIMÉNEZ-RICO, Antonio, «¡Pero que sea de “agentes secretos”!», en *Cinestudio*, Madrid, marzo de 1966, nº 43.

GÓMEZ, Julio Antonio, «*Cristóbal Colón*, un lamentable error del cine inglés», en *Imágenes*, Barcelona, septiembre de 1950, nº 63.

GÓMEZ TELLO, José Luis «Conversaciones con los guionistas. Antonio Mas-Guindal», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de enero de 1944, nº 171.

GÓMEZ TELLO, José Luis, «Mari Paz ha muerto. No quiso esperar la primera», en *Primer Plano*, 24 de marzo de 1946, nº 284.

GONZÁLEZ, Luis M., «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, Alcalá de Henares, junio-diciembre 1996, nº 9-10.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Entre el cartón-piedra y los coros y danzas», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, septiembre-noviembre de 1990, nº 7.

GRANDA, Juan José, «La enseñanza teatral en España en la primera mitad del siglo XX», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre 1999, nº 77.

HERNÁNDEZ, Eduardo Isaac, «La Guinea como motivo cinematográfico», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de marzo de 1945, nº 110.

HERNÁNDEZ BLASCO, Francisco, «¿Dónde va el cine español? El coste excesivo de nuestras películas», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «"Estrellas" españolas de ayer y de hoy. Juan de Orduña, Manuel San Germán, Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero y María Luz Callejo», *Cinema Variedades*, Madrid, septiembre de 1934, nº 10.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «En torno al cinema nacional. Estrellas españolas de ayer», *Cinegramas*, Madrid, 21 de julio de 1935, nº 45.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Tras la cámara. Viendo filmar *El cura de aldea*», en *Cinegramas*, Madrid, 8 de marzo de 1936, nº 78.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, «Celuloide rancio. *La Revoltosa*, primer film de Florián Rey», en *Cinegramas*, Madrid, 24 de mayo de 1936, nº 89.

HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, «Las películas», en *Cinestudio*, Madrid, junio de 1965, nº 34.

HORMIGÓN, Juan Antonio, «Datos sobre un informe», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre-noviembre de 2003, nº 97.

HOYOS Y VINENT, Antonio, «La ironía en el cinematógrafo (A propósito de una película de Fernández Flórez)», en *ABC*, Madrid, 4 de abril de 1928.

JIMÉNEZ, Miguel, «Despedida de casada», recorte de prensa de una publicación desconocida y sin fecha.

JOYA, Juan Manuel, «El actor en la primera mitad del siglo XX», en *ADE Teatro*, Madrid, octubre 1999, nº 77.

JUAN-NAVARRO, Santiago, «La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional, en *Hispania*, California, marzo 2005, Vol. 88 nº 1.

JUAN-NAVARRO, Santiago, «De los orígenes del Estado Español al Nuevo Estado: La construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña», en *Anales de literatura española contemporánea*, Lincoln (Nebraska), 2008, Vol. 33, nº 1.

JUSTE, Tristán, «De Honorio Maura a Juan de Orduña hay 3.500 metros de celuloide», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de junio de 1944.

LABANYI, Jo, «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, junio 1999, nº 32.

LABANYI, Jo, «Romancing the Early Franco Regime: the Novelas Románticas of Concha Linares Becerra and Luisa María Linares», en *Occasional Papers*, UC Berkeley, 2004.

LAHOZ, Nacho, «Roncoroni y Sessia: una esperanza frustrada (I)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, marzo-mayo 1990, nº 5.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, «Aproximación a Juan Quintero Muñoz: La banda sonora musical en la posguerra española», en *Revista de Musicología*, 2005, Vol. XXVIII, nº 2.

LOWERS, E. M., «El realizador de *El cura de aldea*», en *Popular Film*, Barcelona, 28 de mayo de 1936, nº 510.

LUJÁN, Adolfo, «Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español», en *Primer Plano*, Madrid, 19 de julio de 1942, nº 92.

LLINÁS, Francisco, «Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés», en *Secuencias*, Madrid, 1994, nº 1.

LLINÁS, Francisco, «Juan de Orduña: Redundancia y pasión», en *Contracampo*, Madrid, invierno de 1984, nº 34.

LLINÁS, Francisco, «Juan de Orduña en Cifesa: redundancia y pasión», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 - febrero 1990, nº 4.

MACHIMBARRENA, Vicente, «Carlos de Orduña», en *Revista de Obras Públicas*, Madrid, 1 de junio de 1934, nº 2.646.

MADUEÑO, Eugenio, «Un cuarto atentado casi deja al puerto sin carabela de Colón», en *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de mayo de 1990.

MARÍN, Ricardo, «Lo que dice Ricardo Marín de *Dorotea o la Princesa Micomicona*, próxima a estrenarse», en *Popular Film*, Barcelona, 22 de noviembre de 1928, nº 121.

MARQUINA, Rafael, «Actrices y actores», en *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de enero de 1926.

MARTIALAY, Félix, «Cine religioso y cine católico español», en *Nuestro cine*, Madrid, septiembre 1961, nº 3.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, «*Nobleza baturra*, de Joaquín Dicenta, que se estrena esta noche en Maravillas, es un melodrama popular del Aragón más típico», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 de noviembre de 1929.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, «Temas teatrales», en *La Vanguardia*, Barcelona, 31 de diciembre de 1958.

MELGAR, Luis T., «Una experiencia técnica», en *Tele Radio*, del 28 de octubre al 3 de noviembre de 1968, nº 566.

MELGAR, Luis T., «El “Electronicam” abre al cine y a la TV un campo enorme de posibilidades», en *Tele Radio*, del 10 al 16 de marzo de 1969, nº 585.

MIRO-FONT, Jaime, «Aquí, Barcelona. Juan de Orduña, declara: “Mis errores en el cine han representado grandes éxitos taquilleros», en *Radiocinema*, Madrid, 25 de octubre de 1958, nº 431.

MOIX, Terenci, «El día que murió Sara Montiel», en *Fotogramas*, 29 de octubre de 1971, nº 1.202.

MOLPECERES, Jesús G., «Las zarzuelas de TVE batieron todas las marcas de ventas discográficas», en *Tele Radio*, Madrid, del 4 al 10 de agosto de 1969, nº 606.

MONTAÑA, Claudi, «Juan de Orduña o la épica de posguerra», en *Fotogramas*, Barcelona, 19 de enero de 1973, nº 1.266.

MORALES, Sofía, «Whisky y canapés», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de febrero de 1963, nº 1.167.

NIETO JIMÉNEZ, Rafael, «La calificación de Interés Nacional: regulación y películas premiadas», en *Cabiria. Cuadernos turolenses de cine*, Teruel, 2007, nº 4.

NÚÑEZ DE JUAN, E., «Wenceslao Fernández Flórez y el cine», en *El Pueblo Manchego*, Ciudad Real, 20 de julio de 1927.

NUÑEZ POLO, «Benavente y el cine español», en *Primer Plano*, Madrid, 1 de noviembre de 1946, nº 92.

NÚÑEZ POLO, «Lo teatral y lo cinematográfico», en *Cámara*, Madrid, 1 de noviembre de 1948, nº 140.



OLONDRIZ, Francisco Javier, «El cine al servicio de las misiones», en *Primer Plano*, Madrid, 20 de diciembre de 1942, nº 114.

ORFILA, Gabriel, «José Luis Madrid: nueva película», en *Fotogramas*, Barcelona, 31 de enero de 1964, nº 798.

ORTIZ VARÓN, «Shakespeare en el cine español», en *Primer Plano*, 17 de febrero de 1946, nº 279.

PEMÁN, José María, «Alma y palabra de Santa Teresa», en *Carmelo Teresiano*, Madrid, nº extraordinario sin fecha.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, «El cine poético como opción vanguardista en España», en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, Málaga, 2003, nº 235.

PÉREZ DE LEMA, Esteban, «Cine español en Estados Unidos», en *Primer Plano*, Madrid, 22 de junio de 1962, nº 1.132.

PÉREZ FERRERO, Miguel, «Juan de Orduña. El hombre de los dos magnos éxitos españoles», en *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de diciembre de 1967.

PRUNEDA, José Antonio, «5 films nacionales que (si, no) demuestran (algo, nada)», en *Film Ideal*, Madrid, 15 de marzo de 1964, nº 140.

PUJALTE, Ramón, «No es cierto que Orduña vaya a recibir de Cifesa el obsequio de un millón de pesetas por el éxito de *El último cuplé*», en *Radiocinema*, 13 de julio de 1957, nº 364.

PUJOL, Aurelio, «La querrela contra *El último cuplé*», en *Imágenes*, Barcelona, febrero de 1958, nº 166.

RAMOS, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966.

ROIG VALLÉS, J., «La vida de Cristóbal Colón llevada a la pantalla», en *Imágenes*, Barcelona, abril de 1949, nº 46.

ROMERO-MARCHENT, Joaquín L., «La Producción y los Directores II», en *Radiocinema*, La Coruña, 15 de abril de 1938, nº 2.

ROMERO-MARCHENT, Joaquín L., «De *Inés de Castro* a *Cabeza de Hierro* pasando por *Ella, él y sus millones*», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de enero de 1945, nº 108.

ROMERO MARCHENT, Joaquín L., «Juan de Orduña o la sensibilidad», en *Radiocinema*, Madrid, 1 de junio de 1947, nº 136.

ROMERO-MARCHENT, Joaquín L., «Cinema nacional. *Locura de amor*», en *Radiocinema*, octubre de 1948, nº 151.

ROMERO-MARCHENT, Joaquín L., «Cinema Nacional. *El último cuplé*», en *Radiocinema*, Madrid, 11 de mayo de 1957, nº 355.

ROMO, Agustín, «Por culpa de *El último cuplé* Orduña mantiene: “Sara es una desagradecida”», en *Radiocinema*, Madrid, 15 de noviembre de 1962, nº 556.

SAN MARTÍN, Hebrero, «El extraño caso de *El último cuplé*», en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de febrero de 1958, nº 116.

SAN MARTÍN, Hebrero, «Opinan sobre Raquel Meller su último empresario: Artur Kaps y Sara Montiel», en *Fotogramas*, Barcelona, 3 de agosto de 1962, nº 714.

SÁNCHEZ, Alfonso, «*Misión blanca*. Un tema netamente español», en *Primer Plano*, Madrid 10 de marzo de 1946, nº 282.

SÁNCHEZ, Alfonso, «Cinco millones costará *Locura de amor*», en *Cámara*, Madrid, 1 de diciembre de 1947, nº 118.

SANTA POLA, Leonor de, «Figuras de nuestra pantalla. La ingenua española por antonomasia», en *Popular Film*, Barcelona, 26 de abril de 1928, nº 91.

SANTOS, Mateo, «Estrellas en Valencia. Segunda jornada de un reporter», en *Film Selectos*, Barcelona, 27 de junio de 1936, nº 297.

SANTOS FONTENLA, César, «Despropósitos a propósito de Juan de Orduña», en *Informaciones*, Madrid, 7 de febrero de 1974.

SERRANO, Antonio, «Don Pío Baroja, autor de la novela *Zalacaín el aventurero*, y la encantadora estrella cinematográfica Elena Espejo cambian impresiones sobre el reciente estreno de esta producción de la nueva firma Espejo Films», en *Radiocinema*, Madrid, 12 de febrero de 1955, nº 238.

SERRANO, Eugenia, «Colón, el gran tema hispanoamericano. Atención a un peligro permanente», en *Primer Plano*, Madrid, 1 de agosto de 1943, nº 146.

SERRANO, Juan José; BELLIDO, Adolfo, «Qué pasa en el cine español - II. La opinión de los veteranos», en *Cinestudio*, Madrid, febrero de 1967, nº 54.

SERRANO PAREJA, Antonio, «Sara Montiel es recibida triunfalmente en Barajas», en *Triunfo*, Madrid, 29 de mayo de 1957, nº 589.

SIGNO, José, «Juan de Orduña, creador de la película *Boy*», en *El Faro de Vigo*, 12 de mayo de 1928.

SOREL, Inés, «Ante un gran film histórico. Joaquín Goyanes de Osés nos habla de cine y de Doña Juana de Castilla», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de junio de 1940, nº 53.

SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, «La Compañía "Cinema-Teatro", de Juan de Orduña y Felipe Fernansuar», en *Popular Film*, Barcelona, 18 de agosto de 1927, nº 55.

SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, «La caótica cinematografía nacional. Directores y argumentistas», en *Popular Film*, Barcelona, 28 de febrero de 1929, nº 135.

TÉLLEZ, José Luis, «De historia y de folklore (Notas sobre el 2º período Cifesa)», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, diciembre 1989 - febrero 1990, nº 4.

TOLCIDO, Alfredo, «Entre romances de amor y coplas por “soleares”, Juan de Orduña rueda *La Lola se va a los puertos*», en *Cámara*, Madrid, 1 de marzo de 1947, nº 100.

TOCILDO, Alfredo, «Aurora Bautista y Juan de Orduña, juntos en otra producción», en *Cámara*, Madrid, 15 de octubre de 1949, nº 163.

TOCILDO, Alfredo, «Aurora Bautista - Mur Oti. Nuevo dúo del cine español», en *Triunfo*, Madrid, 1 de agosto de 1951, nº 285.

TOCILDO, Alfredo, «Fortunato Bernal, de regreso», en *Triunfo*, Madrid, 22 de octubre de 1952, nº 349.

TOCILDO, Alfredo, «Nela será Anna-Maria», en *Triunfo*, Madrid, 28 de octubre de 1953, nº 402.

TOCILDO, Alfredo; VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «San Sebastián, 7 días», en *Triunfo*, Madrid, 30 de septiembre de 1953, nº 398.

TORRELLA, José, «Los últimos éxitos del cine español se dan cita en *Mi enemigo el doctor*», en *Primer Plano*, Madrid, 21 de enero de 1945, nº 223.

TORRELLA, José, «Crónica de Barcelona. La paz de Dios de Serrano Anguita, pasa a ser en el cine *Leyenda de feria*», en *Primer Plano*, Madrid, 8 de julio de 1945, nº 247.

TORRES-DULCE, Eduardo, «El último castizo: Juan de Orduña y *El último cuplé*», en *Nickel Odeon*, Madrid, invierno de 1995, nº 1.

TORRES-DULCE, Eduardo, «Juan de Orduña, cine años», en *El Cultural de ABC*, Madrid, 28 de diciembre de 2002.

UTRERA, Rafael, «La Lola se va a los puertos: una obra teatral con dos versiones cinematográficas», en *Anales de la literatura española contemporánea*, Lincoln (Nebraska), 2001, Vol. 26, nº 1.

VALDÉS, Jaime, «Arrecian las dificultades en *Despedida de casada*», en *Novedades*, México, D.F., 25 de agosto 1966.

VASALLO, Jesús, «Los dineros del cine», en *Primer Plano*, Madrid, 23 de noviembre de 1952, nº 632.

VILCHES, Ángel, «Horizonte de la producción. Lo que preparan para 1947 Colonial Aje y Marta Films», en *Radiocinema*, Madrid, febrero de 1947, nº 132.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, «Baroja y el cine», en *Índice de las Artes y las Letras*, 15 de febrero de 1954, nº 71.

VIRIATO, «Lo que hay detrás de de Prado del Rey es mentira», en *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 25 de junio de 1973.

VÍZCAINO CASAS, Fernando, «Orduña no quiere hacer declaraciones... y sigue normalmente el rodaje de *Alba de América*», en *Triunfo*, Madrid, 6 de junio de 1951, nº 277.

VÍZCAINO CASAS, Fernando, «Juan de Orduña, Virgilio Teixeira y Fortunato Bernal sufrieron un grave accidente de automóvil», en *Triunfo*, Madrid, 12 de diciembre de 1951, nº 304.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «Orduña actor», en *Triunfo*, Madrid, 25 de enero de 1956.

WALLS, Antonio, «Del cine español, ¿folklore o historia?», en *Cámara*, Madrid, 15 de noviembre de 1944, nº 45.

ZÚÑIGA, Ángel, «Tony Román o la creación», en *Cámara*, mayo de 1942, nº 8.

### **Sin autor identificado:**

«3 películas de antes de 1936 siguen proyectándose en España», en *Fotogramas*, Barcelona, 3 de marzo de 1966, nº 920.

«A las ocho, coloquio sobre cine», en *Triunfo*, Madrid, 13 de febrero de 1952, nº 313.

«Al habla con Carlos Blanco, autor del guión de *Teresa de Jesús*», en *Primer Plano*, 28 de octubre de 1951, nº 576.

«Al terminar *El clavo* ha dado comienzo el rodaje de *Mi mujer es un negocio*, en *Primer Plano*, Madrid, 21 de mayo de 1944, nº 188.

«*Alba de América*. Réplica española al Cristóbal Colón made in England», en *Triunfo*, Madrid, 1 de marzo de 1950, nº 211.

«Ana Mariscal protagonista de *Teresa de Jesús*, en *Triunfo*, 31 de julio de 1957, nº 598. También en *Fotogramas*, Barcelona, 16 de agosto de 1957, nº 455.

«Asunto *Santa Teresa de Jesús*», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de julio de 1961, nº 1.082.

«Aurora Bautista firma su contrato con Cifesa», en *Cámara*, Madrid, 15 de diciembre de 1948, nº 143.

«Cifesa suspende su producción», en *Informaciones*, Madrid, 23 de enero de 1952.

«Cine español y taquilla», en *Film Ideal*, Madrid, 1 de marzo de 1963, nº 115.

«Concha Linares Becerra y Luisa María Linares han llegado al cine a través de sus novelas», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de enero de 1944, nº 172.

«Consecuencia: crisis en el cine español», en *Imágenes*, Barcelona, septiembre de 1951, nº 2.

«Diccionario biográfico. Figuras del “cinema” mundial», en *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de abril de 1930.

«Don Jacinto Benavente, rescatado», en *ABC*, Madrid, 1 de abril de 1939.

«¿Dónde está la carabela? En el fondo del mar», en *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de abril de 2011.

«“El Capitán Veneno” cuenta algo de lo que sabe», en *Super Cine*, Madrid, 15 de febrero de 1936, nº 50.

«“El Capitán Veneno” visita los estudios», en *Super Cine*, Madrid, 15 de enero de 1936, nº 48.

«El “caso Cifesa”, visto por la Dirección General de Cinematografía y Teatro», en *Informaciones*, Madrid, 4 de febrero de 1952.

«El cine español triunfa a través de Cifesa en las pantalla de todo el mundo», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, nº 247.

«*El padre Pitillo* es rodado por Juan de Orduña en Barcelona», en *Imágenes*, Barcelona, mayo de 1954, nº 125.

«*El padre Pitillo*. Neorrealismo a la española a través de Carlos Arniches», en *Primer Plano*, Madrid, 5 de diciembre de 1954, nº 738.

«España cinematográfica. La película española *El rey que rabió* y las dotes comerciales del señor Busch», en *Popular Film*, Barcelona, 26 de septiembre de 1929, nº 165.

«Este invierno *Los dulces años veinte* y en primavera *Nobleza baturra* en coproducción con Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 9 de octubre de 1958, nº 660.

«Fallo del concurso de guiones “Aurora Bautista”», en *Primer Plano*, Madrid, 11 de septiembre de 1949, nº 465.

«Homenaje a Gabriel y Galán», en *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1922.

«Ingrid Bergman hará *Santa Teresa de Jesús* bajo la dirección de Orduña», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de diciembre de 1951, nº 585.

«Entreviu (ajena) con Juan de Orduña», en *Triunfo*, Madrid, 25 de junio de 1959.

«Juan de Orduña contra Sara Montiel», en *Fotogramas*, Barcelona, 19 de octubre de 1962, nº 725.

«Juan de Orduña, el director que consiguió para España el mercado universal, nos habla de *Agustina de Aragón*», en *Radiocinema*, Madrid, octubre de 1950, nº 172.

«Juan de Orduña era, hasta hace poco, enemigo acérrimo del cinematógrafo», en *La Pantalla*, Madrid, 20 de mayo de 1928, nº 21.

«Juan de Orduña fuma el cigarro del triunfo», en *Triunfo*, Madrid, 9 de febrero de 1949, nº 156.

«La cinematografía en España prospera. Goya Film», en *Cinema Variedades*, Madrid, abril de 1925, nº 48-49.

«La Real Academia de la Lengua española en los Estudios cinematográficos de Aranjuez», en *Radiocinema*, La Coruña, 30 de abril de 1940, nº 51.

«*Locura de amor* alcanza un triunfo apoteósico en San Sebastián», *Radiocinema*, Madrid, septiembre de 1948, nº 150.



«*Locura de amor*, la gran embajadora de nuestra cinematografía», en *Primer Plano*, Madrid, 17 de abril de 1949, nº 444.

«Los directores cuentan sus películas. *Al diablo, con amor* habla Gonzalo Suárez», en *Fotogramas*, Barcelona, 21 de julio de 1972, nº 1.240.

«Los directores españoles desde su butaca», en *Primer Plano*, Madrid, 8 de marzo de 1953, nº 647.

«Los realizadores españoles comentan dos fotogramas de la película inglesa *Cristóbal Colón*», en *Cámara*, 1 de noviembre de 1949, nº 164.

«Manuel Abril, autor de *La leyenda rota*, habla para *Radiocinema*», en *Radiocinema*, La Coruña, 30 de diciembre de 1939, nº 43.

«Mar de fondo en el estreno de *La canción del olvido*», en *Nuevo Diario*, Madrid, 13 de mayo de 1969.

«*Misión blanca* nuevamente en nuestras pantallas», en *Primer Plano*, Madrid, 18 de noviembre de 1951, nº 579.

«¡¡Nuestra terrible encuesta exhaustiva!!», en *Triunfo*, Madrid, 8 de noviembre de 1950, nº 247.

«Orduña (recién llegado de Méjico) francamente optimista», en *Radiocinema*, Madrid, 20 de diciembre de 1962, nº 561.

«Orduña: tres años de vacaciones y tres películas en seis meses», en *Triunfo*, Madrid, 9 de junio de 1954, nº 434.

«¿Qué pasó, Anita, con *Teresa de Jesús?*», en *Triunfo*, Madrid, 9 de octubre de 1958, nº 660.

«También de noche se rueda *Yo no me caso*, una película de buen tipo sencillo», en *Primer Plano*, Madrid, 9 de abril de 1944, nº 182.

«Terminó el rodaje de *Un drama nuevo*», en *Marca*, Madrid, 13 de marzo de 1946.

«¡Tierra!», en *Triunfo*, Madrid, 31 de agosto de 1949, nº 185.

«Una charla con Juan de Orduña», en *Imágenes*, Barcelona, diciembre de 1947, nº 31.

«Una película que ha costado diez millones de pesetas», en *El Alcázar*, Madrid, 10 de octubre de 1950.

«Una película sobre Colón», en *Radiocinema*, Madrid, 30 de junio de 1940, nº 53.

«Una tarde en el rodaje de *Bochorno*», en *Radiocinema*, Madrid, 15 de noviembre de 1962, nº 556.

«*Un drama nuevo*, la película número trece de Juan de Orduña», en *Triunfo*, Valencia, 23 de marzo de 1946, nº 8.

«Un formidable esfuerzo de nuestra cinematografía. *Agustina de Aragón*», en *Primer Plano*, Madrid, 30 de julio de 1950, nº 511.

«Vicente Casanova al habla. Un realizador italiano dirigirá a Aurora Bautista *Teresa de Jesús*», en *Triunfo*, Madrid, 16 de mayo de 1951, nº 274.

«Voces en memoria de Juan de Orduña», en *Fotogramas*, Barcelona, 15 de febrero de 1974, nº 1.322.

### 13.3. Otras fuentes

BRIZ, José, *Sara, una estrella* [documental], Madrid, Els Quatre Gats Audiovisuales / Enrique Cerezo P.C. / Producciones Cinematográficas del Mediterráneo, 2001.

DEL ARCO, Manuel, *La vida contrarreloj: Entrevista a Juan de Orduña* [Programa radiofónico], Barcelona, Radio Barcelona, 1967.

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, *Breve antología poética* [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1962.

LLINÁS, Francisco, «Una aproximación a Juan de Orduña» [Folleto de Filmoteca Española del ciclo dedicado a Juan de Orduña], Madrid, 1985.

MUNSÓ CABÚS, Juan, «Juan de Orduña», en *Medio siglo de imagen. Una historia del cine español* [Programa televisivo], Madrid, Televisión Española, 1969.

PÉREZ PERUCHA, Julio, «Cifesa [10] ¡A mí la legión!» [Folleto de programación de Filmoteca Española], Madrid, 8-13 de febrero de 1983.

PÉREZ PERUCHA, Julio, «Cifesa [13] *El frente de los suspiros*» [Folleto de programación de Filmoteca Española], Madrid, 22-27 de febrero de 1983.

TAMAYO, Manuel, *Bochorno* [Guión técnico], Madrid, Cop. Tudela, 1962.

YAGÜE, Jesús, *Así fue: El día en que se estrenó la primera película hablada en español* [Programa televisivo], Madrid, Televisión Española, 1974.