

**manuel rotellar
aragoneses
en el
cine**

3



MANUEL ROTELLAR

ARAGONESES EN EL CINE

III

EXCMO AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

III JORNADAS CULTURALES

SEPTIEMBRE 1972

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

Han colaborado: Ministerio de Información y Turismo, Filmoteca Nacional de España, Noticiarios y Documentales NO-DO, Empresa Antonio Martín y la Federación Nacional de Cineclubs.

Zaragoza, septiembre de 1972.

*A Julio y Alberto Sánchez Millán,
por el resurgir del cineclubismo en
Zaragoza, por su amistad.*

Depósito Legal: Z 587-72

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

El suma y sigue ha sido posible gracias al Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza que, a través de su Sección de Cultura, estimuló y nos ayudó en nuestra labor. Estos ciclos de autores y de temas aragoneses que iniciamos hace tres años, han estado siempre bajo la sombra beneficiosa y munificente de las Jornadas Culturales, organizadas por nuestro Ayuntamiento.

Se rinde en las de 1972, que hacen el número tres, un homenaje a Segundo de Chomón, mago del cine español y pionero genial que anduvo por el mundo realizando maravillas de fantasía de inigualable ingenio. Había nacido en Teruel y su talento «visual» pudo parangonarse con el de George Méliès, el otro mago francés, muy ensalzado por los suyos, aunque el aragonés no le anduviera a la zaga en esto de despertar el asombro de los públicos cinematográficos de principios de siglo.

M. R.

Antes de empezar

Esta serie de capítulos que dedico a personalidades del cine nacidas en Aragón, vienen a sumarse a las que inicié en los dos anteriores ensayos, titulados «Cine aragonés» y «Aragoneses en el cine español», que obtuvieron excelente acogida por parte del público y de la crítica. Titulamos esta nueva serie de trabajos, escritos contra reloj, al igual que los otros, «Aragoneses en el cine». Traemos esta vez las semblanzas del gran operador zaragozano José María Beltrán, único técnico español galardonado en el Festival de Cannes, cuya biografía no figura en ninguna de las enciclopedias o diccionarios de cine publicados en España. En cambio, el «Filmlexicon» italiano le dedica el amplio espacio que merece su gran personalidad, como iluminador, y por su obra extensísima. Ojalá que mi modesto ensayo haga rectificar tamaña injusticia.

Dedico otro amplio capítulo al gran escultor Adolfo Aznar, cuya incursión al cine significó un acontecimiento en su primer film mudo «Colorín», extendiéndose sus inquietudes al resto de su obra cinematográfica, en alguno de cuyos temas fue un auténtico innovador. Se rinde también homenaje a Goya, nuestro gran pintor, que como personaje cinematográfico no tuvo la suerte que con los pinceles. Sin embargo, su figura novelesca, su carácter y leyenda, motivaron muchas películas que adulteraban casi siempre la verdad o minimizaban su figura. Analizamos, por último, al Luis Buñuel afincado en Méjico, con su obra numerosa realizada en el país azteca, pero con la mirada puesta en su país natal. Hacemos también un breve historial de Moncayo Films, productora zaragozana con vitalidad y entusiasmo, momentáneamente silenciosa en la actualidad.

Un gran iluminador: José María Beltrán

ZARAGOZA

José María Beltrán Ausejo, nació en Zaragoza el 3 de junio de 1898, en la calle de Méndez Núñez, número 14 (hoy 10). Moría en su ciudad natal, después de una penosa enfermedad, el 22 de enero de 1962, en casa de su hermano Enrique, calle de San Félix, 9. El trecho que separa la casa natal de la que lo viera morir, es escaso. Pero su andadura por el mundo fue amplia, jubilosa y rica en triunfos. Se los proporcionó el cine, su gran amor, y su gran tortura. Debo a su hermano el Dr. don Enrique Beltrán, no pocos datos de su vida; al igual que al notable escultor zaragozano don Angel Bayod los relacionados con sus primeros pasos en el cine en la capital de España. Angel Bayod y José María Beltrán fueron amigos de juventud y esta amistad perduró hasta la muerte del gran cineísta aragonés.

El padre de Beltrán tenía un acreditado estudio de fotografía. Uno de aquellos estudios instalados en los áticos, provistos de galerías encristaladas para aprovechar al máximo la luz cenital. Ayudaba a su padre en el retocado de placas y más tarde aplicó procedimientos de su invención que llamaban poderosamente la atención de los mismos profesionales. Con su padre aprendió todos los secretos del oficio, y llevado por su inclinación al arte, ingresó como alumno en la Academia de don Abel Bueno. Cultivó intensamente el dibujo, antes de iniciar la carrera de Ciencias Químicas. Pasó más tarde a la Escuela de Artes y Oficios para cultivar la pintura en la clase de don Modesto Soteras. Según evoca Angel Bayod, Beltrán era un hombre que sentía verdadera vocación por las Bellas Artes: «En el dibujo, llegó a hacer verdaderas maravillas, y en el estudio que tuvo en la calle Pradilla, llegó a montar lienzo para pintar tapices».

EN EL LABORATORIO DEL DR. ROCASOLANO

A los dieciséis años, José María ayudó a su padre a preparar una foto panorámica de la fachada de las Escuelas Pías, donde hizo sus estudios primarios. De aquí parte su vocación, que más tarde vertería en el cine. Ingresó en la Universidad para hacer estudios de Química, pues su padre deseaba que hiciera una



José María Beltrán (colección de Enrique Beltrán).

carrera provechosa donde tuviera amplio campo para desarrollar sus inquietudes en la fotografía. El Dr. Rocasolano investigaba por entonces con una cámara ultramicroscópica sobre el movimiento de Tyndall, de coloides y micelas. Bajo la dirección de Rocasolano, hizo Beltrán excelentes trabajos de microcinematografía (esto era sobre el año 1921; otro de los colaboradores del sabio doctor fue Antonio de P. Tramullas). La confianza puesta por Rocasolano en la capacidad y conocimientos técnicos de José María Beltrán, de cuya colaboración salieron notables trabajos

de investigación científica, fueron saludables estímulos para que Beltrán diese el salto desde la capital aragonesa a Madrid. Esto sucedía en 1924.

EN MADRID

Angel Bayod resume así la vocación artística de Beltrán en el campo del dibujo y la pintura: «Dedicó gran atención a la perfección del dibujo y a interpretar cosas con arreglo a la época nuestra, sin estridencias; una cosa correcta, académica». Coincide Bayod con José María Beltrán en la clase de Julio Romero de Torres, donde dibuja ropajes, en un noble intento de seguir cultivando el espíritu con cuanto tuviera relación con las Bellas Artes. Frecuenta las peñas de escritores; conoce allí gentes relacionadas con el cine: a Benito Perojo, a Florián Rey, a las hermanas Montenegro. Ayuda al gran fotógrafo Padrós, yerno de Ramón y Cajal, en su estudio fotográfico. Gran trabajador, alterna el arte de la pintura con el arte de la cámara. Pero su meta es el cine. Por las noches acude a la tertulia de «El gato negro», en la calle del Príncipe. Allí se reúnen los noctámbulos del arte y la bohemia; entre los contertulios figura Valle-Inclán; cultivando además la amistad con Benito Perojo, que, seguramente, fue el que lo introdujo en el cine, aunque nunca rodaron una película juntos.

«JOSE», SU PRIMER FILM

«José» es el primer largometraje de Beltrán. Lo rueda en 1925. Está basado en la novela de igual título, de Palacio Valdés. Lo dirige Manuel Noriega, modesto artesano de escasa y mediana obra. Beltrán, desde su primer film, impone ya su gran clase profesional. Su hermano Enrique cuenta una curiosa anécdota del rodaje de esta película: Se rodaban exteriores en el bello pueblo de Cullerado; el ambiente exigía cielo lluvioso, pero el sol fue implacable con los cineastas. José María Beltrán, aunque rodaba con un sol radiante, había logrado dar a la imagen pátina gris, casi desdibujada; pero el cielo despejado y limpio, no tenía remedio. Ya en Madrid, un día salió nublado; el cielo se ofrecía tentador al gran cámara, con unas nubes fotogénicas. Corrió a casa a por la cámara y en pleno paseo del Prado, impresionó las nubes que faltaban al paisaje norteño. Los que no estaban en el secreto, al ver la película, imaginaron que el clima cantábrico había sido buen aliado para el rodaje del film; los que vivieron las congojas solares, admiraron más, si cabe, al aragonés novel

que les daba toda una lección de técnica. Lo que Beltrán había hecho era fundir las dos imágenes, tan perfectamente, que nadie descubrió el truco; menos, el atento público que aplaudió el film «José».

TESTIMONIOS

Don Enrique Beltrán me da cuenta de otro gran truco que su hermano José María realizó allá por los años veinte en la Puerta del Sol madrileña. Don Angel Bayod resalta las cualidades humanas de su entrañable amigo. Entre tanto, Beltrán va subiendo en la estimación de los profesionales. Mientras rueda su segunda película, «El bandido de la Sierra», con Eusebio Fernández Ardevín, se hacen grandes elogios de su arte en el extraordinario de «Arte y Cinematografía» dedicado a la producción nacional (julio de 1926). Dice así: «Este joven operador trae, de abolengo, valores de artista. Si a esto se suma su gran cultura, acreditada con sus títulos de Licenciado en Ciencias Físicoquímicas, por la Universidad de Zaragoza, sus grandes aficiones de siempre a la fotografía, como hijo de uno de los más prestigiosos fotógrafos de España, su poderosa voluntad y su deseo de hacerse hombre, podemos abrigar la esperanza de contar con uno de los más valiosos elementos de la cinematografía española».

«Sortilegio», de Agustín de Figueroa, lleva su marca, su buen hacer. Figueroa, el hijo del conde de Romanones, intenta acercarse con la curiosidad que produce lo nuevo, al cine. Allí está Beltrán para resolver todas las indecisiones y dificultades. Su paisano Florián Rey lo reclama poco después para la primera versión de «La hermana San Sulpicio», novela de Palacio Valdés. De nuevo el arte de Beltrán, su dominio del trucaje, se pone en evidencia en un desdoblamiento de la imagen de Gloria, el personaje central, que interpreta Imperio Argentina. En «El sexto sentido», coadyuva brillantemente a resolver las enormes dificultades técnicas planteadas por Nemesio M. Sobrevilla. No cabe duda de que los técnicos del cine español, fueron siempre superiores a sus realizadores...

EN IFNI, CON EL CORONEL CAPAZ

La casi novelesca aventura de la ocupación efectiva del territorio de Ifni el 6 de abril de 1934, por el coronel don Fernando Capaz, es recogida por la cámara de Beltrán en un reportaje que

causa sensación. El coronel desembarcó solo en Ifni, llevando consigo una estación de radio de campaña. Desdichadamente, el preciado documento filmado por el gran operador zaragozano, se ha perdido. Por indicación del coronel Capaz, Beltrán rodó desde un aeroplano la ocupación que se realizó con el total beneplácito de los indígenas.

Si nuestro operador fue el primero en realizar en España microfilms científicos, sería también el primero en registrar, en su cámara, el hecho histórico de la conquista de un territorio africano.

Pero el cine profesional, espera sus experiencias, su maestría. En 1934 rueda «La Dolorosa», a las órdenes de Jean Grémillon, director francés que también aprecia la profesionalidad de nuestro paisano. El año anterior ha inaugurado los Estudios CEA, en la Ciudad Lineal, con «El agua en el suelo», film de Eusebio Fernández Ardavín, que significó mucho en el cine español de la década de los treinta.

DOCUMENTALES DE

CARLOS VELO Y FERNANDO G. MANTILLA

José María Beltrán, a lo largo de su carrera, colaboró en unos ochenta documentales cuyos títulos, en su mayoría, se han perdido en el anonimato. He logrado reseñar en la filmografía cerca de veinte. Insuficientes ante el intento de lograr algo definitivo. Por premuras de tiempo no me ha sido posible hacer una investigación a fondo. El texto de este artículo lo he preparado en un día y en la filmografía, aunque es labor de años, no he logrado precisiones entre aquellas personas que convivieron con él. Su hermano Enrique apenas recuerda los títulos de media docena de películas; su amigo Bayod, tampoco; y el mes de agosto es nefasto para encontrar en Madrid personas allegadas al cine que hubieran podido llenar alguna laguna.

Pero la serie más famosa, la que dio fama nacional a Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, figura completa en nuestra filmografía. Gran labor la de estos cineístas inteligentes, unos universitarios que se lanzaron por las tierras de España, en 1935, para captar algo más que imágenes plásticas, contraluces o lirismos. Sin desdeñar estas calidades, reflejaban problemas agrarios («La ciudad y el campo»), científicos («Infinitos»), históricos («Feli-

pe II y El Escorial», «Castillos de Castilla»), laborales, en su mayor dureza («Almadrabas»)...

Contaban como aliado con José María Beltrán, que impuso en aquellos bellos documentales su gran clase y buen gusto en los encuadres y en la dosificación de las luces. Como dice bien José López Clemente: «Eran los tiempos en que un documental costaba solamente de dos a tres mil pesetas y su amortización estaba asegurada de sobra con la distribución, a pesar de la competencia extranjera que entonces existía. Velo y Mantilla fueron los primeros que llegaron con inquietudes y aspiraciones al campo del documentalismo español y tomaron en serio su misión».



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

CON LUIS BUÑUEL, EN FILMOFONO

Filmófono numeraba sus producciones remedando un poco a Charlot. La producción número uno fue «Don Quintín el amargao». Nació así una estrecha colaboración entre Luis Buñuel, que figuraba como productor ejecutivo, pero que en realidad dirigía

las películas, y su paisano José María Beltrán. Rapidez, eficacia y economía, eran las piedras angulares impuestas por Filmófono a Buñuel. Para ello el gran realizador necesitaba gente competente, rápida, responsable. Beltrán era la persona idónea que reunía todas estas cualidades. En alguna ocasión me habló del rodaje pintoresco de «Don Quintín el Amargao» el pintor y grabador Manolo Lahoz. Dentro de un clima cordial, pero serio, fue todo a pedir de boca, pues la comercialidad del film estaba respaldada por una calidad inusitada en el cine español de entonces. A la primera producción, siguió la segunda, y después la tercera: «La hija de Juan Simón», «¿Quién me quiere a mí?». La guerra frustró los planes de esta productora que con tan buen pie se ganó el fervor de los públicos.

LA GUERRA

Filmando Beltrán «¡Centinela, alerta!», estalló la guerra civil española. Era un film inspirado en «La alegría del batallón», zarzuela de Arniches, donde alternaron en la realización Luis Buñuel y Jean Grémillon, que parece que volvió a Francia, una vez concluido el rodaje, muy molesto con Buñuel por las imposiciones que le hizo para no frustrar la comercialidad de la película. Beltrán intervino poco después en otro film de argumento («Barrios bajos»), y en varios documentales. De algunos habla Carlos Fernández Cuenca, en su documentado libro «La guerra de España en el cine». Entre los films que cita Fernández Cuenca de dudosa realización, figura «La división perdida». José Francisco Aranda, a quien consulté sobre la cuestión, me contesta en una carta, fechada el 12 de julio de 1972, lo siguiente:

«Mi encuentro con José María Beltrán fue en la cafetería «La Elipa», de Madrid. Acababa de hacer el film de Mallorca, a su regreso del exilio, y había quedado malhumorado y desilusionado, y aún no tenía oferta del film de Italia. Sobre los films de guerra, me pidió no escribiese en extenso hasta su muerte. Mencioné estos dos títulos en «Le cinéma espagnol est-il américain?», en «Cinema 59», número de noviembre, París.

«**Guernica**»: Beltrán estuvo allí filmando sobre las ruinas aún humeantes. Con esto, un film de 16 mm., rodado directamente por un aficionado durante el bombardeo, y diverso material de archivo, montó Beltrán este documental, de un rollo, primero sobre el tema de Guernica, y que llegó a ser adquirido por Metro

Goldwyn Mayer, para distribución, aunque ignoro si llegó a exhibirse.

«La división perdida»: Producción franco-española, no llegó a concluirse ni a exhibirse, creemos. Es un hecho histórico que se perdió en las nieves invernales de los Pirineos aragoneses, cerca del valle de Arán, toda una división. Luis Buñuel me ha contado (dato inédito) que durante el invierno 1936-37 fue de los que personalmente dirigió convoyes de burros desde Francia, cruzando la frontera, para abastecer a los de la división. No vio a Beltrán ni supo del film. La división estaba asediada y atacada por el Ejército Nacional.

«Según Beltrán se filmaron metros directamente sobre el terreno de los sitiados, pero la mayor parte de las tomas se hicieron



Pilar Muñoz, en «La hija de Juan Simón. Film fotografiado por José María Beltrán. (Colección del autor.)

al otro lado de la frontera, en Francia, a pocos kilómetros de los asediados, con los datos y noticias que llegaban de allí, mediante el sistema de «documental reconstruido» (método que, recordamos, defiende Joris Ivens). El documental estaba argumentado, y tras diversas peripecias, la división encuentra su «enlace» y consigue escabullirse al cerco, y salvarse. El film, inconcluso, parece no fue exhibido ni parcialmente, o al menos no conocemos datos sobre ello. Beltrán afirmó que había colaborado en varios documentales más de guerra.»

Don Enrique Beltrán me comunica que en 1938 salió su hermano de España hacia Francia, en un camión de naranjas, llevando por todo capital en el bolsillo 2,50 pesetas. Llegó a París tras largas penalidades. Allí logró colocarse en los Estudios de Pathé-Natn, en Joinville; al poco tiempo se trasladó a Londres para trabajar en la Gaumont-British, donde unos argentinos le propusieron un viaje a la República Argentina para que se quedase allí trabajando para el cine argentino. Su familia tendría noticias del ausente, bien mediado el año 1938, por una postal fechada en el Senegal, en la que comunicaba su viaje al Nuevo Mundo, para trabajar en la Argentina, ventajosamente contratado.

EL CREADOR DEL CINE ARGENTINO

En 1938, Beltrán sólo filma una película, «Senderos de fe», dirigida por Luis Moglia Barth, que poco podemos decir de ella. Está contratado para la Sono Film, aunque espíritu muy independiente que odiaba ciertas ligaduras, pasa al año siguiente a Corporación Cinema, donde rueda «La intrusa», obra vacilante y folletinesca. «Así es la vida», obtiene el primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires, con una mención especial (pesos 1.500) para nuestro compatriota; Francisco Mugica es el afortunado realizador del film. Domingo di Nubila diría años más tarde, que «la fibra humana de Mugica fue sacudida, en intensa percusión, por los episodios patéticos, tiernos, risueños y poéticos con que «Así es la vida» describía treinta años de una familia, así como por el **encanto romántico que fluía de su atmósfera**». Se aludía aquí la sensible participación de Beltrán en la fotografía: la magistral atmósfera lograda, cuya excelente fotografía fue elogiada sin reservas.

Larga andadura la de Beltrán por el cine argentino. Llegó en 1938 y regresaría a España, enfermo, desengañado y triste, en

1956. En dieciocho años, cerca de cuarenta películas, de todos los calibres, arrojan este balance crítico de Domingo de Nubila, en su «Historia del cine argentino»: «Los primeros fotógrafos de inquietud plástica que tuvo nuestro cine fueron los españoles José Suárez y José María Beltrán. Ellos terminaron con la llamada peyorativamente «luz argentina», una luz sin origen definido, que se limitaba a alumbrar el decorado para que la acción quedara registrada fotográficamente, pero sin poner nada funcional en la película».

«Con Suárez y Beltrán la luz tuvo fuentes reconocibles, participó del relato mediante efectos y composiciones y adquirió calidades. Los negativos de Beltrán fueron admirables por el equilibrio de sus densidades. Más adelante asistiremos a sus mejores trabajos para nuestro cine —«La dama duende» y «Rosa de América»— y lo veremos coronar su carrera con el premio del festival de Cannes y su fotografía para «La balandra "Isabel" llegó esta tarde» (págs. 178 y 179).

EN VENEZUELA

Francisco Mugica lanzó a Carlos Hugo Christensen, un director novel, fiado en la maestría de José María Beltrán. Su incorporación al cine argentino la describe así Domingo di Nubila: «En septiembre (1940) dio a conocer «El inglés de los güesos», primera película de Carlos Hugo Christensen, un muchacho de poco más de veinte años, llevado a Lumitón por César José Guerrico, que lo había conocido en Radio Splendid, emisora de la que el productor era dirigente. Christensen había tenido éxito con un ciclo de radio teatro sobre letras de tango y había hecho una firmación amateur. Guerrico creyó en sus posibilidades y lo llevó a Munro, donde, luego de hacerlo ayudar a Múgica en «Así es la vida», decidió lanzarlo como director bajo la vigilancia de José María Beltrán.

«La balandra "Isabel" llegó esta tarde», es el espaldarazo internacional al arte y maestría de nuestro paisano. El tema del film procede de un cuento del escritor venezolano Guillermo Meneses. Fue escrito en 1930 y de él ha dicho su autor que «su intención social era algo así como una afirmación de que los factores económicos tienen importancia esencial en la existencia de todos los hombres». Christensen-Beltrán lograron un equilibrio pasmoso entre lo pintoresco y lo desgarrado; entre la sensual apetencia

de José La Trinidad y el desgarró final de la doliente Esperanza, que buscará ya en vano la presencia física del hombre que la abandonó, para buscar otras islas.

La medida exacta del cuento de Meneses, se ofrece al lector desde el primer párrafo: «La balandra "Isabel" llegó esta tarde a La Guaira trayendo, desde Boca de Uchire, diez mil kilos de carbón y unos bultos de casabe. Al entrar en el puerto agilizó más su elegancia blanca; pasó junto al trasatlántico alemán y fue hacia sus compañeras...» José María Beltrán supo saborear este rico ambiente del puerto con las velas blancas de las naves, la sed de las gargantas reseca y el ardor de los cuerpos ayunos de placeres, tras una larga singladura... Un premio en Cannes, es la gloria para el premiado, en este caso Beltrán.

BRASIL: PROLEGOMENOS DEL «CINEMA NOVO»

De 1952 es el film brasileño «Tico-Tico no fuba», realizado por Adolfo Celli y fotografiado por Beltrán. La selva brasileña minaría la salud de nuestro paisano, siempre puesta en precario por los continuos desplazamientos a lugares de clima dispar (llegó a filmar también en La Antártida). De «Tico-Tico no fuba» habla Glauber Rocha en su «Revisión crítica del cine brasileño», libro con más divagaciones que precisiones. De soslayo cita a Beltrán, cuando dice: «La fotografía estaba bien revelada, ¡bravo!». Esta reivindicación nacionalista, mejor que valoración crítica, quedaría ampliamente reflejada en las futuras películas de Glauber Rocha, con su aparente desprecio a los valores plásticos, en beneficio de un tratamiento directo del drama o la crónica. Pero no valen ciertas acusaciones de esteticista gratuito para un hombre como José María Beltrán, batallador siempre en un medio que le era adverso por su condición de extranjero, aunque diera siempre mucho más de lo que recibía.

Su vuelta a España, es casi dramática. Trabaja en su país, desganado, en tres películas, y vuelve a morir a Zaragoza, su ciudad natal. Sale poco, asiste a alguna tertulia de fotógrafos, pero permanece ausente, silencioso, desmoralizado...

FINAL

La capacidad profesional de José María Beltrán es enorme. Villegas López lo consideraba como uno de los grandes iluminadores del cine mundial, y su premio en Cannes puede respaldar

esta afirmación. Se adaptaba fácilmente a todos los estilos y personalidades, pero dejando siempre destacado el «toque» Beltrán en la composición de los planos, en la iluminación de los rostros, o en la dureza de ciertos ambientes sórdidos. Uno de los mejores trabajos, aparte «La balandra...» fue el de «Donde mueren las palabras», film que llevó a Hugo Fregonese, su director, a Hollywood, incorporándose para siempre al cine norteamericano. Era una película de complicada matización, con una historia de intenso dramatismo y un fragmento inolvidable de ballet, maravillosamente fotografiado. Beltrán no era un barroco al estilo de Figueroa, ni buscaba los efectos de gratuito formalismo, desprendiéndose del tema. Hombre dúctil, reposado, casi dulce. Sabía comunicar su personalidad a su trabajo sin estridencias ni brusquedades. Cuantos trabajaron con él apreciaron su valía, supieron aprovechar sus lecciones de humildad y de maestría... Su camaradería, su honestidad y elegancia de espíritu.

FILMOGRAFIA

1925. **JOSE** (española). P.: Cartago Films. N.: Armando Palacio Valdés. D.: Manuel Noriega. F.: José María BELTRAN. Int. Enriqueta Soler, Carmen Rico, Javier Rivera.
1926. **EL BANDIDO DE LA SIERRA** (española). P.: Ardavín. T.: Luis Fernández Ardavín. G. y D.: Eusebio Fernández Ardavín. F.: José María BELTRAN y Angel del Río. Intérpretes: Josefina Díaz de Artigas, Santiago Artigas, Modesto Ribas, Mercedes Prendes, María Luz Callejo, Emilio Mesejo, Manuel Dicenta.
1927. **SORTILEGIO** (española). P., G. y D.: Agustín de Figueroa. F.: José María BELTRAN y Angel del Río. Int.: Agustín de Figueroa, Pedro Larrañaga, Margarita García Kolly, Conchita Montenegro.
1927. **LA HERMANA SAN SULPICIO** (española). P.: Perseo Films. N.: A. Palacio Valdés. G. y D.: Florián Rey. F.: José María BELTRAN. Int.: Imperio Argentina, Pilar Torres, Ricardo Núñez, Erna Bécquer.
1927. **ESTUDIANTES Y MODISTILLAS** (española). P.: Films Madrileña. A.: Antonio Casero. G. y D.: Juan Antonio Cabero. F.: José María BELTRAN y Armando Pou. Dec.: José María Torres. Int.: Elisa Ruiz Romero, Mercedes Prendes, Juan de Orduña, Felipe Fernansuar.
1928. **EL SEXTO SENTIDO** (española). P., G. y D.: Nemesio M. Sobrevilla. F.: José María BELTRAN y Angel del Río. Dec.: José María Torres. Int.: Ricardo Baroja, Enrique Durán, Eusebio Fernández Ardavín, Gertrudis Pajares, Faustino Bretaña, María Anaya.
1931. **YO QUIERO QUE ME LLEVEN A HOLLYWOOD** (española). P.: Star Film. G. y D.: Edgar Neville. F.: José María BELTRAN. Int.: Perlita Greco, Federico García Sanchiz, Enrique Herreros.
1932. **BESOS DE NIEVE** (española). P.: Star Films. D. y F.: José María BELTRAN. Int.: Carmen Navascués, Pedro Terol. (Cortometraje.)
1933. **SAETA** (española). P.: CEA. A. y G.: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. D.: Eusebio Fernández Ardavín. F.: José María BELTRAN. Mont.: Eduardo García Maroto. Int.: Anita Sevilla.

1933. **EL AGUA EN EL SUELO** (española). P.: CEA. A.: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. G. y D.: Eusebio Fernández Ardavín. F.: José María BELTRAN. M.: Maestro Alonso. Int.: Maruchi Fresno, Luis Peña (padre), José Calle, Nicolás Navarro.
1934. **LA DOLOROSA** (española). P.: PCE. Z.: José Serrano y Juan José Lorente. G. y D.: Jean Grémillon. F.: José María BELTRAN y Jacques Montheraud. Dec.: José María Torres. Adap. M.: Daniel Montorio. Int.: Rosita Díaz, Mary Amparo Bosch, Agustín Godoy, Ramón Cebrián, José María Linares Rivas, Pilar García, Luis Moreno, María Anaya, Anselmo Fernández.
1935. **LA BIEN PAGADA** (española). P.: CEA-Portago. N.: José María Carretero «El Caballero Audaz». G.: Luis Fernández Ardavín. D.: Eusebio Fernández Ardavín. F.: José María BELTRAN. M.: Jesús García Leoz. Int.: Lina Yegros, Antonio Portago, José María Linares Rivas, José Isbert.
1935. **DON QUINTIN EL AMARGAO** (española). P.: Filmófono. T.: Carlos Arniches. G.: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte. D.: Luis Marquina. Sup.: Luis Buñuel. F.: José María BELTRAN. M.: Jacinto Guerrero. Dec.: José María Torres. Int.: Alfonso Muñoz, Ana María Custodio, Luisita Estesos, Luis Heredia, Alfonso Granada.
1935. **LA HIJA DE JUAN SIMON** (española). P.: Filmófono. T.: Nemesio M. Sobrevilla. D.: José Luis Sáenz de Heredia. Sup.: Luis Buñuel. F.: José María BELTRAN. M.: Daniel Montorio y Fernando Remacha. Int.: Angelillo, Pilar Muñoz, Carmen Amaya, Manuel Arbó.
1935. **LOS CLAVELES** (española). P.: PCE. Z.: Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño. G.: Eusebio Fernández Ardavín. D.: Santiago Ontañón. F.: José María BELTRAN. Adap. M.: José Baylac. Int.: María Arias, Mario Gaborrón, Mary Amparo Bosch.
1935. **FELIPE II Y EL ESCORIAL** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. M.: Martínez Azagra. Cortometraje.
1935. **INFINITOS** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. M.: Rodolfo Halffter. Cortometraje.

1935. **ALMADRABAS** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **CASTILLOS DE CASTILLA** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. M.: Rodolfo Halffter. Cortometraje.
1935. **TARRACO AUGUSTA** (española). P. Cifesa. A. y G.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **REFORMA AGRARIA** (española). P.: CEA. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **CUENCA** (española). P.: CEA. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **SIEMBRA** (española). P.: CEA. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **EN UN LUGAR DE CASTILLA** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **GALICIA Y COMPOSTELA** (española). P.: Cifesa. A. y G.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1935. **LA CIUDAD Y EL CAMPO** (española). P.: Cifesa. G. y D.: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1936. **NUEVAS RUTAS** (española). P.: CEA. F.: José María BELTRAN. Cortometraje.
1936. **¿QUIEN ME QUIERE A MI?** (española). P.: Filmófono. A.: Enrique Pelayo. D.: José Luis Sáenz de Heredia. Sup.: Luis Buñuel. F.: José María BELTRAN. Int.: Lina Yegros, José Baviera, José María Linares Rivas.
1936. **¡CENTINELA ALERTA!** (española). Z.: «La alegría del batallón», de Carlos Arniches. D.: Jean Grémillon. Sup.: Luis Buñuel. F.: José María BELTRAN. M.: Daniel Montorio. Int.: Angelillo, Ana María Custodio, Luis Heredia.
1936. **LA ALHAMBRA O EL SUSPIRO DEL MORO** (española). P.: Procines. D.: Antonio Graciani. F.: José María BELTRAN. Int.: Miguel de Molina, Florita Sole, Ricardo Galache.

1937. **BARRIOS BAJOS** (española). P.: S.I.E. Films. A. y G.: Luis Elías. D.: Pedro Puche. F.: José María BELTRAN. M.: Juan Dotras Vila. Int.: José Telmo, Rosita de Cabo, José Baviera, Pilar G. Torres.
1937. **GUERNIKA** (española). P.: G. Euzcadi para Film Popular. D. y F.: José María BELTRAN. Com.: Arturo Perucho. Mont.: Antonio Cánovas. Cortometraje.
1938. **ASI VIVE CATALUÑA (Vida y moral de la retaguardia)** (española). P.: S.I.E. Films. G. y D.: Valentín R. González. F.: José María BELTRAN. M.: Mario Mateo. Cortometraje.
1938. **CATALUÑA** (española). P.: S.I.E. Films. G. y D.: Valentín R. González. F.: José María BELTRAN. M.: Mario Mateo. Mont.: Juan Pallejá. Cortometraje.
1938. **LA DIVISION PERDIDA** (franco-española). Documental argumentado. D. y F.: José María BELTRAN. Ayud. D.: Nemesio M. Sobrevilla. (¿No se concluyó?)
1938. **SENDEROS DE FE** (argentina). P.: Sono. D.: Luis Moglia Barth. F.: José María BELTRAN. Int.: Amanda Ledesma, Florén Delbene, Marcos Caplán.
1939. **LA INTRUSA** (argentina). P.: Corporación Cinema. A. y G.: Alvaro Yunque. D.: Julio Saraceni. F.: José María BELTRAN. Int.: Olga Casares Pearson, Angel Walk, Sarita Olmos.
1939. **PALABRA DE HONOR** (argentina). P.: Corporación Cinematográfica Argentina. D.: Luis César Amadori. F.: José María BELTRAN. Int.: Luis Sandrini, Alicia Vignoli, Roberto Airaldi.
1939. **ASI ES LA VIDA** (argentina). P.: Lumiton. G.: Malfatti y De las Llanderas. D.: Francisco Mugica. F.: José María BELTRAN. M.: Enrique Delfino. Int.: Enrique Muíño, Elías Alippi, Sabina Olmos, Enrique Serrano.
1939. **CAMINITO DE LA GLORIA** (argentina). P.: Sono. D.: Luis César Amadori. F.: José María BELTRAN. Int.: Libertad Lamarque, Roberto Airaldi, Miguel Gómez Bao.
1940. **CARNAVAL DE ANTAÑO** (argentina). P.: Lumiton. G. y D.: Manuel Romero. F.: José María BELTRAN. Int.: Florencio Parravicini, Sofía Bozán, Sabina Olmos, Charlo.

1940. **EL INGLÉS DE LOS «GÜESOS»** (argentina). P.: Lumiton. G.: Benito Lynch. D.: Carlos Hugo Christensen. F.: José María BELTRAN. Int.: Arturo García Buhr, Anita Jordán, Pedro Maratea.
1940. **EL SOLTERON** (argentina). P.: Lumiton. G.: Pondal Ríos, Olivari. D.: Francisco Mugica. F.: José María BELTRAN. Int.: Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Fanny Navarro.
1940. **MEDIO MILLON POR UNA MUJER** (argentina). P.: Lumiton. N.: Louis Verneuil. G.: Arturo Cerretani. D.: Francisco Mugica. F.: José María BELTRAN. Int.: Eva Franco, Elías Alippi, Enrique Serrano.
1941. **EMBRUJO** (argentina). P.: Lumiton. G.: Enrique T. Susini y P. M. Obligado. D.: Enrique T. Susini. F.: José María BELTRAN. Int.: George Rigaud, Alicia Barrié, Ernesto Vilches, Pepita Serrador.
1941. **AGUILA BLANCA** (argentina). P.: Lumiton. A.: Yamandú Rodríguez. D.: Carlos Hugo Christensen. F.: José María BELTRAN y Ricardo Younis. Int.: Francisco Petrone, Pablo Palitos, Felipe Romito.
1942. **ADOLESCENCIA** (argentina). P.: Lumiton. G.: Francisco Oyarzábal. D.: Francisco Mugica. F.: José María BELTRAN. M.: Enrique Delfino. Int.: Angel Magaña, Mirtha Legrand, Rufino Córdoba.
1942. **EN EL VIEJO BUENOS AIRES** (argentina). P.: San Miguel. G.: Tito Davidson. D.: Antonio Momplet. F.: José María BELTRAN. M.: Jean Gilbert. Int.: Libertad Lamarque, Amalia Bence, Luis Aldás, Ernesto Vilches.
1942. **CENIZA AL VIENTO** (argentina). P.: Bedoya. G.: Homero Manzi y L. Saslavsky. D.: Luis Saslavsky. F.: José María BELTRAN. M.: Julián Bautista. Int.: Pedro López Lagar, Berta Singerman, María Duval.
1942. **LOCOS DE VERANO** (argentina). P.: Lumiton. G.: Gregorio de Laferrere. D.: Antonio Cunill Cabanellas. F.: José María BELTRAN. M.: George Andreani. Int.: Eva Franco, Enrique Serrano, Arturo García Buhr.
1943. **LOS HIJOS ARTIFICIALES** (argentina). P.: Panamericana. D.: Antonio Momplet. F.: José María BELTRAN. Int.: Francisco Alvarez, Felisa Mary.

1943. **CASA DE MUÑECAS** (argentina). P.: Panamericana. T.: H. Ibsen. G.: Alejandro Casona. D.: Alberto de Zavalía. F.: José María BELTRAN. Int.: Delia Garcés, George Rigaud, Sebastián Chiola.
1943. **ECLIPSE DE SOL** (argentina). P.: Panamericana. D.: Luis Saslavsky. F.: José María BELTRAN. Int.: Libertad Lamarque, George Rigaud, Angelina Pagano.
1944. **EL FIN DE LA NOCHE** (argentina). D.: Alberto de Zavalía. F.: José María BELTRAN. Int.: Libertad Lamarque, Juan José Mínguez.
1944. **NUESTRA NATACHA** (argentina). P.: Panamericana. T.: Alejandro Casona. G.: A. Casona. D.: Julio Sarraceni. F.: José María BELTRAN. Int.: Amelia Bence, Esteban Serrador.
1945. **PAMPA BARBARA** (argentina). P.: A.A.A. Films. D.: Hugo Fregonese y Lucas Demare. F.: José María BELTRAN. Int.: Francisco Petrone, Luisa Vehil, Domingo Sapelli.
1945. **LA DAMA DUENDE** (argentina). P.: San Miguel. T.: Pedro Calderón de la Barca. G.: María Teresa León y Rafael Alberti. D.: Luis Saslavsky. F.: José María BELTRAN. Int.: Delia Garcés, Enrique A. Diosdado, Ernesto Vilches.
1945. **ALLA EN EL SETENTA Y TANTOS** (argentina). P.: CADEC. D.: Francisco Múgica. F.: José María BELTRAN. Int.: Silvana Roth, Carlos Cores, Alberto Bello.
1946. **NO SALGAS ESTA NOCHE** (argentina). P.: Lumitón. D.: Arturo García Burh. F.: José María BELTRAN. Int.: Enrique Serrano, Alicia Barrie, Arturo García Burh.
1946. **ROSA DE AMERICA** (argentina). P.: Panamericana. D.: Alberto de Zavalía. F.: José María BELTRAN. Int.: Delia Garcés, Orestes Caviglia, E. O'Connor.
1946. **DONDE MUEREN LAS PALABRAS** (argentina). P.: A.A.A. Film. D.: Hugo Fregonese. F.: José María BELTRAN. Música: Beethoven. Int.: Enrique Muíño, María Roanova, I. Bertini, H. Méndez, D. Garzay.
1946. **EL GRAN AMOR DE BECQUER** (argentina). P.: PYADA. D.: Alberto de Zavalía. F.: José María BELTRAN. Int.: Delia Garcés, Esteban Serrador, S. Freyre.
1947. **ESTRELLITA** (argentina). P.: PYADA. D.: Román Vignoli Barreto. F.: José María BELTRAN. Int.: Yeya Duciel, José Olarra.

1947. **EL HOMBRE QUE AME** (argentina). P.: PYADA. D.: Alberto de Zavalía. F.: José María BELTRAN. Int.: Delia Garcés, Pedro López Lagar, J. Salcedo.
1947. **EL MISTERIO DEL CUARTO AMARILLO** (argentina). P.: PYADA. N.: Gaston Leroux. D.: Julio Sarraceni. F.: José María BELTRAN. Int.: Herminia Franco, Santiago Gómez Cou.
1947. **CORAZON** (argentina). P.: PYADA. D.: Carlos Borcosque. F.: José María BELTRAN. Int.: Carlos Barbieri, Narciso Ibáñez Menta.
1949. **LAS AVENTURAS DE JACK** (argentina). P.: Panamericana. D.: Carlos Borcosque. F.: José María BELTRAN. Int.: Juan C. Barbieri, Nedda Franci.
1950. **LA BALANDRA «ISABEL» LLEGO ESTA TARDE** (venezolana). N.: Guillermo Meneses. D.: Carlos Hugo Christensen. F.: José María BELTRAN. Int.: Arturo de Córdova, Virginia Luque. Premio a la mejor fotografía en el Festival Internacional del Film de Cannes, 1951.
1951. **ME CASE CON UNA ESTRELLA** (argentina). D.: Luis César Amadori. F.: José María BELTRAN. Int.: Conchita Piquer, Luis Sandrini.
1952. **LAS AGUAS BAJAN TURBIAS** (título en España: **El infierno verde**) (argentina). D.: Hugo del Carril. F.: José María BELTRAN. Int.: Hugo del Carril, Adriana Benetti.
1952. **TICO-TICO NO FUBA** (brasileña). P.: Vera-Cruz. G.: Abilio Pereira de Almeida. D.: Adolfo Celli. F.: José María BELTRAN. Int.: Anselmo Duarte, Marisa Prado, Tonia Carrero.
1956. **TREMOLINA** (española). P.: Lausa Films. T.: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. G. y D.: Ricardo Núñez. F.: José María BELTRAN. M.: Maestro Azagra. Int.: Angelillo, Lolita Sevilla, José Isbert, Gila.
1957. **LA ESTRELLA Y EL REY** (española). P.: Unión Film. G.: José de Santugini y Dino Maiuri. D.: Luis María Delgado. F.: José María BELTRAN. M.: Salvador Ruiz de Luna. Int.: Irasema Dilian, Virgilio Teixeira, Ana María Custodio.
1957. **COARTADA (EL PASADO TE ACUSA)** (española). P.: DIA. G.: Luis Marquina. D.: Lionello de Felice. F.: José María BELTRAN. M.: Manuel Parada. Int.: Alberto Closas, Gino Cervi, Lina Rosales, Rafael Durán.

Adolfo Aznar y su cine

LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA, SU TIERRA NATAL

Adolfo Aznar —gran escultor y notable realizador del cine español— nació en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), el 27 de septiembre de 1900, de padres aragoneses; su madre era natural de Lupiñén, su padre de Ateca, y toda su ascendencia era también aragonesa. Cuando Adolfo cumplió cuatro años, se trasladaron sus padres a Madrid, pero él —me comunica en una atenta y amable carta— ha visitado con frecuencia Lupiñén y Ateca, pues la tierra aragonesa siempre estuvo en su ánimo, y supo reflejarla en el cine cuando tuvo ocasión de hacerlo. En «Miguelón», transcurría la acción en el Alto Aragón y su figura principal está interpretada por el gran tenor aragonés Miguel Fleta; otro de sus films notables, «Con los ojos del alma», estaba localizado en Daroca. Tierra de artistas La Almunia de Doña Godina: Adolfo Aznar, Florián Rey, Rafael Martínez y otros. No es casual, pues, esta proliferación de personalidades ilustres.

ESCULTOR

«Ya en Madrid —me dice Adolfo Aznar—, y en edad de estudios, los alterné con el dibujo y la escultura, llegando a ser discípulo predilecto del escultor Mateo Inurria, al que hice la mascarilla cuando falleció, que hoy se conserva en el Museo de Córdoba. Años más tarde el Ayuntamiento de la capital cordobesa me encargó su monumento que realicé en mármol blanco. Como escultor soy autor de numerosos trabajos, todos ellos realizados en materia definitiva: mármol, bronce, madera. Una lista de mi obra escultórica sería de larga enumeración, pero estoy satisfecho de los bustos de monseñor Tedeschini, Dr. Vital Aza, Angel

Boué, éste en mármol negro, para mí el más logrado, y otras figuras de tamaño natural. Mi última obra son tres «pasos» en madera policromada de tamaño natural.



ADOLFO AZNAR

El escultor zaragozano Angel Bayod nos remite sus primeras impresiones de su colega y paisano: «Estando en Madrid tuve oportunidad de conocer a Adolfo Aznar en una exposición nacional que se celebraba en 1926. Me produjo grata impresión la obra que presentaba. Hablamos y entablamos una cordial relación, propia de paisanos, y aunque yo no lo conocía hasta aquel momento, sabía que estudiaba con el maestro Mateo Inurria; iniciaba allí su carrera Félix Burriel, aragonés también. Después, en el año 1928 —las exposiciones eran alternas, cada dos

años—, volvió a concurrir con otra escultura femenina, muy buena, muy acertada, muy clásica; se veía en ella, aparte del gusto depurado de Adolfo Aznar, la influencia del maestro, pues esto no puede eludirse ya que el que estudia siempre recibe alguna influencia, de estilizar los torsos, de depurar la línea... una cosa muy fina. Los discípulos más aventajados de Mateo Inurria —cordobés— fueron dos aragoneses: Félix Burriel y Adolfo Aznar...»

DIRECTOR DE CINE

«En 1928, este joven escultor aragonés, siente la inquietud del cine y trata de entrar en uno de los dos estudios que existían por entonces: Atlántida, en la Fuente de la Teja, y Film Española, en la calle de Diego León. Ante las dificultades que le salen al paso, piensa que lo mejor es hacer las cosas a su gusto. Efectivamente, crea un guión y con los ahorros ganados con la escultura, inicia la difícil tarea de hacer su película, **sin haber visto rodar jamás** a ningún director. Y emprende la tarea en su triple personalidad: autor del guión, protagonista —con el seudónimo de José Alejandro— y director del film, caso único en los anales de la cinematografía, ya que no se conoce ningún debut en la profesión cinematográfica en tres aspectos tan difíciles y de tanta responsabilidad.» Así se expresa Manuel Loís, en la revista «Proyecciones» de septiembre de 1928, al hacer la semblanza cinematográfica de Adolfo Aznar. La película se titula «Colorín», que significó algo muy serio dentro del cine mudo español. Los elogios fueron unánimes, aunque el realizador sufriera algún que otro tropiezo y desengaño antes de estrenarse para el público. «Colorín» fue acicate para mi afición —me comunica Adolfo Aznar en una carta fechada el 8 de septiembre de 1972—, pero un grupo de «reventadores» intentó hundirla. «Heraldo de Madrid», del 22 de marzo de 1929, publicó una nota escrita en la sección de rumores que hacía el aragonés Antonio Cabero, que decía así: «Que un operador cinematográfico fue, hace pocas noches, en unión de un grupo de amigos a un céntrico cine a protestar de una manera contundente y extremosa una producción en que él no había intervenido. Que según referencias, se trata de la película «Colorín», notable realización de Adolfo Aznar. Que con motivo de esto reina cierta agitación en el mundillo del arte mudo».

Sin embargo, la crítica fue unánime en sus juicios: «Colorín» es una historia sencilla de dos corazones que se aman y a los que separa durante una corta temporada, con su hermosura y su mal-

dad, una profesional de la seducción. Pero su argumento, con ser algo, es lo de menos en «Colorín». Lo importante y destacable es su forma, el desarrollo, la dirección. Y allí, en esos trascendentales puntos, radica su gran valor. Su valor de excelente orientación. Porque «Colorín» se aparta —¡afortunadamente!— del localismo de la mayoría de nuestros films. Busca la universalidad; y la encuentra con los inmejorables medios de un asunto humano y de un ambiente de realidad absoluta (Luis Gómez Mesa). Adolfo Aznar, escultor, artista en esencia, presencia y potencia, ha trocado los mazos y los buriles por el silbato y el megáfono del «metteur», demostrando que tiene una perfecta visión de lo que es el cine y de cómo deben realizarse las películas, ofreciéndonos una primera producción que no desdeñarían en firmar directores que cuentan en su haber con buen número de títulos (Anónimo). Dina Montero, José Alejandro, Adolfo Aznar, director. Valores nuevos que aportan al arte nacional el brío de su entusiasmo, capaz de vencer todos los obstáculos, merecen ser acogidos cordialmente, sobre todo si demuestran, como Adolfo Aznar, inteligencia y voluntad (Antonio Barbero). En «Colorín», pueden contarse hasta seis detalles nuevos, mientras que en los varios centenares de producciones realizadas hasta ahora en España, no puede encontrarse ni uno solo. Uno de estos detalles de «Colorín» podría dignamente figurar en «Varieté», la obra cumbre de la cinematografía, en mi concepto... (Manuel Lois).

A este triunfo, siguió otro film muy bien acogido, «Gloria», y toda su obra siguiente, cuyos valores de originalidad, tesón y honradez, distinguían a su realizador de entre el grupo de colegas que trabajaban por entonces en el cine.

MIGUELON

De «Miguelón» guarda Adolfo Aznar mal recuerdo. En su citada carta dice textualmente que fue «un desastre por haber transigido en muchas cosas». Entre ellas —digo yo—, la presencia del presunto director Hans Behrenbt, que no hizo más que entorpecer la marcha del rodaje. Fue «una fantasía del socio capitalista —me comunica Aznar—, que le dijeron que si intervenía un elemento extranjero, la distribuiría en todo el mercado internacional. El tal elemento extranjero, Hans Behrendl, era una nulidad y salí a mal con él por no querer ceñirse a lo nuestro, pues a los carabineros, en pleno monte, de servicio, quería hacerles salir sin armas, como si fuesen de paseo. Luego, para jus-



Miguel Fleta y Luana Alcañiz, en «Miguelón», de Adolfo Aznar.
(Colección de Angel Bayod.)

tificar más su intervención, creó unos personajes nuevos que vinieron a enmarañar más el ya de por sí liado guión. Este fue uno de mis fallos, aceptar la colaboración de tal elemento».

El costo de «Miguelón» no llegó a las cien mil pesetas, pues Miguel Fleta iba al tanto por ciento en la explotación del film. El rodaje duró unos cuarenta y cinco días y fueron localizados exteriores en el Alto Pirineo, en Hecho, Ansó, Embún, la Boca del Infierno... «Todavía, quien se acerque a Hecho —me dice Adolfo Aznar—, podrá ver la casa donde localicé ser la del protagonista; la conocen por la «casa de Miguelón». Al preguntarle al realizador si tuvo que luchar con el divismo de Fleta, dice que no; «fue un amigo y un caballero de gran corazón». De Luana Alcañiz —la actriz que triunfó en el Hollywood de los años treinta, y que intervino en uno de los papeles femeninos de «Miguelón»— dice

que «era simpática, educada y muy disciplinada. Yo quedé muy satisfecho de su intervención en el film». Sobre Hans Behrendt: «Era muy malo como director y, desconociendo el idioma, teníamos necesidad de Pepe Agüeras que conocía el alemán y traducía. Nadie sabe lo cómica que resultaba una bronca —como las solíamos tener—, con traductor en medio».

De «Miguelón», ha dicho Fernando Méndez-Leite: «Antonio Pérez Soriano, conocido autor teatral, escribió una vacilante y arbitraria obra escénica, no un relato en imágenes, sin admitir saludables variaciones que técnicos competentes apuntaban. El estreno de aquel film convencional se efectuó el 5 de febrero de 1934, en el Coliseum, de Madrid. La deficiencia del sonido impidió percibir muchas frases del profundo diálogo. Y la parte musical —confiada a Pablo Luna— hubiera podido ser aprovechada para dos zarzuelas grandes. Las romanzas y dúos fatigaron a los espectadores y auditores de aquella sensible equivocación, de la que no pudieron salvarse Miguel Fleta —exagerado y antifotogénico ya— y Matilde Revenga, totalmente impropia como actriz de cine. De aquel naufragio inevitable no pudieron salvarse tampoco la excelente fotografía de Tomás Duch, ni el concepto artístico de muchos planos, reveladores del temperamento dominante de Aznar».

CINE INFANTIL

Dos notables películas de Aznar están enfocadas hacia el público infantil: la primera, «Pupín y sus amigos», estaba concebida como un pasatiempo, una experiencia, como dice el realizador aragonés. Experiencia excelentemente acogida por la crítica. Jaime de Sort, decía en la revista «Sparta» del 22 de abril de 1933: «El inquieto temperamento de Adolfo Aznar, le hace pensar en crear un cine para los niños, y realiza «Pupín y sus amigos», tomada en sonoro directo y totalmente en exteriores. Pero hay más; no sé por qué tengo la esperanza de que la orientación seguida por Adolfo Aznar, que está intentando hacer una agrupación infantil para producir películas de niños, ha de lograr también un éxito extraordinario. Yo sé que ha conseguido formar, bajo los auspicios del A.S.E., una agrupación infantil, de más de cincuenta niños, de tres a diez años, entre los cuales hay algunos que, según mis noticias, son verdaderas revelaciones».

Su otra película infantil, más importante que la primera, es un film de muñecos animados titulado «Pipo y Pipa en busca de Cocolín». Su creador habla ampliamente de esta primera aportación española al cine de animación: «Pipo y Pipa en busca de Cocolín», fue una conjunción de mi profesión de escultor y del cine. Yo leía «Estampa», revista que editaba Rivadeneira, y en ella se publicaba una historieta de Salvador Bartolozzi, titulada «Aventuras de Pipo y Pipa». Pensé que si esto se llevase al cine con muñecos podía tener éxito y empecé a modelar todos los tipos que salían en la historieta. Como no se había hecho nada parecido en España, tuve que «inventar» la forma de articularlos, de fijarlos a los decorados, etc. Todo fue realizándose como lo tenía calculado, y cuando estaban a punto se los presenté a su

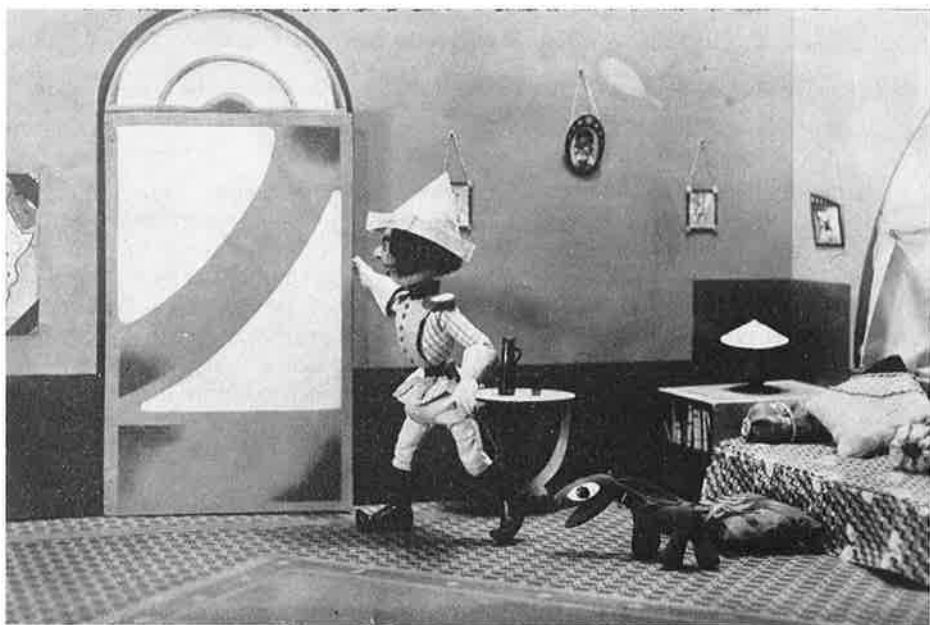


«Pupín y sus amigos», de Adolfo Aznar. (Colección de Adolfo Aznar.)

creador, el dibujante Salvador Bartolozzi, que se quedó entusiasmado y me escribió el primer guión para 300 metros de película, doce minutos aproximadamente.

«Fue la primera y única película que realicé de muñecos animados; pero lo de menos era su argumento, sino el movimiento de los muñecos fotograma a fotograma, parando después de hecho el movimiento de la figura, brazo, pierna, cabeza, ojos, o simultaneándolos todos. Y así, horas y horas, hasta llegar a cubrir los 15.600 fotogramas que suman los trescientos metros de celuloide. Terminada la película y supervisada por Bartolozzi, que estaba entusiasmado al ver moverse a sus creaciones y oírles hablar y cantar, nos propusimos mostrarla a los distribuidores para su explotación...»

Nuestra guerra impidió la explotación inmediata de tan sugestivo film y las gestiones se paralizaron. Aznar guardó su película para ocasión más propicia. «Cuando volvió la paz —dice el



«Pipo y Pipa en busca de Cocolín», de Adolfo Aznar. (Colección de Adolfo Aznar.)



El dragón de «Pipo y Pipa en busca de Cocolín», film de animación de Adolfo Aznar.
(Colección de Adolfo Aznar.)

realizador aragonés— intenté gestionar su distribución, pero tenía que pasar antes por Censura. Como era un tema tan ingenuo la llevé confiado en que la autorizarían. Pero cuál no sería mi sorpresa y disgusto al decirme que no se podía dar en público por llevar Pipo, el protagonista, un gorro de papel, de ésos que hacen los chicos con periódicos, y verse y leerse claramente el título del periódico con que estaba hecho, «Ahora». Como este periódico se había publicado en período republicano, no querían que apareciese en nada, prohibieron la película, salvo que borrarse el título del periódico, fotograma a fotograma».

Mala suerte tuvo Adolfo Aznar con un film que había realizado con tanto amor y arte. El realizador, confidencialmente, suelta el chorro de su amargura: «Este caso es uno más de los que en mi larga vida artística he sufrido, ya que la suerte me volvió siempre la espalda. Y ahí están mis obras, tanto en escultura como en cine, que están a la altura de cualquiera de los que se les considera y respeta como tales artistas».

DOCUMENTALES

En la filmografía de nuestro director encontramos cuatro documentales con una clara significación social. Fueron realizados durante los tiempos muertos que tenía el realizador aragonés entre sus obras escultóricas y su vocacional atracción por el cine. Los cuatro films cumplieron a la perfección su cometido y a todos dejó satisfechos su impacto popular. Adolfo Aznar poseía aguda pupila y un olfato fino para columbrar el éxito. Cuando se sintió atraído por el cine, desde el primer momento, sintió una especie de nervioso desasosiego. «Yo iba a dibujar del natural a las clases del Círculo de Bellas Artes —sigue diciéndome Aznar—. Compañero de caballete era nuestro malogrado paisano José María Beltrán, en pleno apogeo como operador tomavistas y hablando sobre cine —del que siempre fui un entusiasta—, prometió llevarme un día que hiciese sol, al estudio Atlántida, donde estaban rodando una película en la que él era el cámara. Pero ese día no llegó nunca; unas veces por estar nublado (pues los estudios eran de cristal y se rodaba con luz natural), y otras, porque él no acudía a las clases del Círculo...».

Pero Adolfo Aznar, no se arredra por este contratiempo, pues se propone realizar una película en su estudio de escultor, amplio y bien iluminado. Compró un tomavistas y empezó a hacer pruebas; ya más en serio pensó en un guión que fuese sencillo, humano, que reflejase la vida de los artistas en su propio ambiente. Así nació «Colorín», al que ya nos hemos referido.

En 1935, la Sociedad Matritense de Caridad quería hacer una campaña contra la mendicidad callejera para intentar canalizar las limosnas, a fin de que fuesen directamente a los verdaderos necesitados. Aznar cuenta que en el despacho del director de la citada Sociedad, señor García Molina, fueron haciendo desfilar a todos aquellos «mendigos» que en la vía pública le habían conmovido: cojos, que no eran cojos, mancos, ciegos, tullidos, todos ellos falsos; mujeres en «estado» que llevaban una almohada atada a la cintura y un niño alquilado en los brazos. En fin, una «corte de los milagros». Todos ellos fichados por la policía y por eso fueron desfilando y hablando con él para ambientarle y poder hacer un guión que abriese los ojos a los incautos que creían en ellos.

«Escribí el guión y gustó mucho. El resultado, al proyectarse el film, colmó de satisfacción a la Directiva de la Asociación y los

resultados fueron efectivos. El público captó la idea y la intención, y ante las muestras que se le ofrecían de las trampas en que les hacían caer los desaprensivos, los ingresos de la Asociación Matritense de Caridad fueron en aumento.»

«Castilla se liberta» fue realizado durante la guerra civil, en 1937. «Esta es una de las cosas en las que me he visto metido sin comerlo ni beberlo —me dice—. Sólo quedaba yo en Madrid como director de películas sin hacer cine, porque los temas que me ofrecían no los sentía yo. Un día llegó a mis manos un argumento sobre la revolución en el sistema de explotación de la tierra; sistema que ahora se implanta en muchas industrias, el cooperativismo, que entonces no lo llamaban así, pero era eso: trabajar todos para todos. Lo vi interesante e hice un guión en el que resaltaba la labor del campo y las distintas faenas que se llevan a la práctica, abogando por la implantación de la mecanización de los trabajos, anticipándonos a muchos progresos actuales.»

De 1944 es el documental «Los ferroviarios españoles» y de nuevo Adolfo Aznar pone en práctica el previo **baño** ambiental, introduciéndose en los problemas que ha de desarrollar en el cine. Un día se enteró de que la Junta Directiva del Colegio de Huérfanos de Ferroviarios pensaba hacer una película. El motivo de esta decisión trataba de demostrar a los escépticos ferroviarios que las cuotas que les cobraban eran para tener recogidos a los huérfanos y darles una carrera u oficio en sendos colegios o talleres. El film mostraría a dónde iba a parar el dinero que cotizaban. «Cuando llegué —explica Adolfo Aznar—, ya era tarde; había concluido el plazo de admisión de guiones y ya estaban a punto de concederlo a un renombrado director. Pero el presidente de la Junta propuso esperar a que yo hiciese un trabajo sobre el tema, pues le gustó la idea que le propuse de que me dejase convivir con los niños desde que se levantaban hasta la hora de acostarse. Esto, dijo, no se lo había propuesto nadie y le producía buena impresión. Fui al día siguiente a las seis y media de la mañana; entré y recorrí los pasillos, salas, dormitorios, etc., sin que se apercibiese nadie, más que el vigilante nocturno, quien a las siete en punto de la mañana recorrió los pasillos tocando el silbato. Asistí totalmente a todo lo que hacían, fui tomando notas y, más tarde, en casa, puse manos a la obra. Escribí un guión en una semana y lo entregué a la Junta del Colegio. A los dos días me llamaron y el director me dio la enhorabuena encargándome

la película». El rodaje fue también muy «movidito», pues Adolfo Aznar introdujo su cámara en cuantos ambientes fue preciso hacerlo; viajó en el tope de una máquina para filmar la entrada de un túnel; en el estribo, por fuera, atado con el cámara para hacer los planos de aquellos trenes que no tenían comunicación entre sí. Todo muy dificultoso; pero, gracias a su proyección a los ferroviarios de toda España, se levantaron cinco colegios más en distintas provincias y ya no regatearon su cuota para tan humanitaria obra.

«Suburbios», último documental del realizador aragonés, fue algo parecido al tema de «Mendicidad y Caridad», pero en esta ocasión fue filmado para evitar el «chabolismo», proporcionando hogares a gentes humildes. Adolfo Aznar dice satisfecho: «También cumplió su cometido».

OTROS FILMS

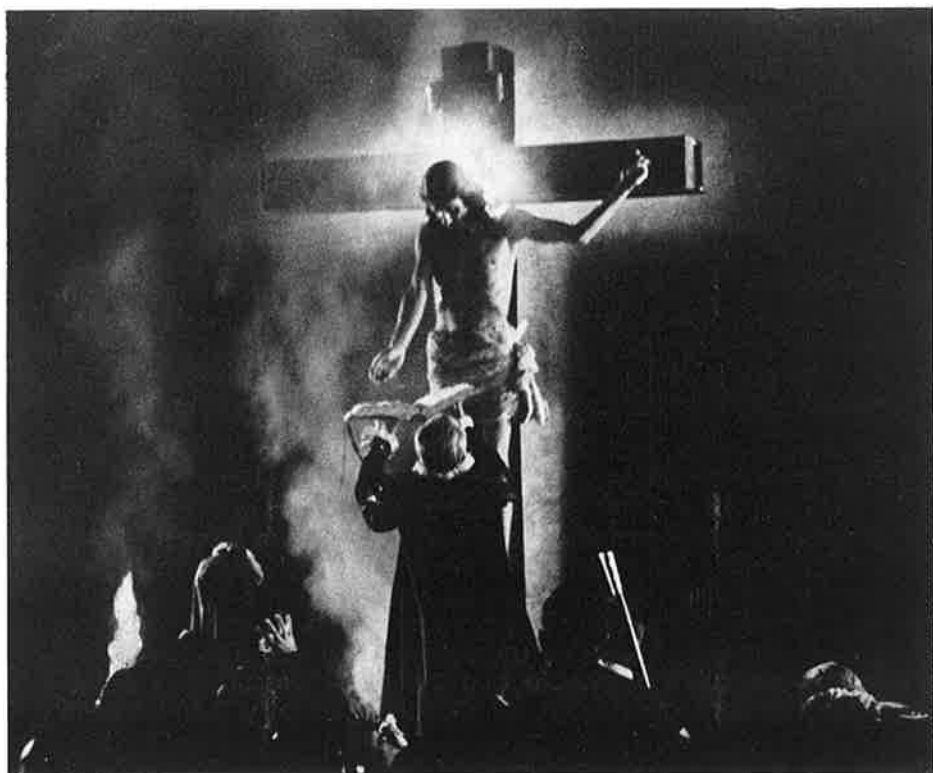
«El milagro del Cristo de la Vega», fue la película que Aznar hizo con más cariño, pues en ella pudo hacer destacar sus cualidades de escultor. «La escena del milagro —dice Méndez-Leite—, precisamente cuando la imagen del Crucificado desciende su mano, desclavándola lentamente del madero, produce una intensa emoción. Esa escena ha sido preparada y resuelta magistralmente con medios tan sencillos como ingeniosos. José Bruguera encarna en tal momento, de manera impresionante, al Jesucristo del Gólgota, y el efecto fotográfico de luces y sombras ha sido diestramente captado por la cámara de Pérez de Pedro... En fin: una aceptable demostración de Aznar como creador de temas de época».

Según Aznar, casi todas las películas que ha rodado le han producido satisfacciones de un orden o de otro. Por ejemplo, de «Todo por ellas» recuerda «la alegre camaradería que reinó entre todos, y también por los números musicales que interpretaba la genial Matilde Vázquez». En «Con los ojos del alma», se sentía muy a gusto con los «suyos»; no olvidemos que el argumento se desarrollaba en un pueblecito de Aragón, concretamente en Daroca. De «Dos mujeres y un rostro» opina que sólo fue un recurso para cubrir un hueco que tenía entre escultura y escultura: «Era un tema sencillo, de ambiente policial y salió bastante bien».

Con «El rey de Sierra Morena» es más explícito: «Todavía sigue dando dinero, pero no es el cine que a mí me gusta hacer.

Todas las circunstancias me fueron adversas: capital, reparto, todo. Sufrí mucho durante su realización, pues hasta el ayudante que llevaba me volvió la espalda, preparando mal el rodaje. Un desastre. A Rosario y Antonio, me costó quitarles sus amaneramientos de bailarines, pero, en general, fueron buenos chicos.

«¿Anécdotas durante el rodaje? Muchas. Una de ellas es muy graciosa. Llegamos a Hoyo de Manzanares, donde rodábamos secuencias de la Sierra, y como era temprano entramos a desayunar en un bar-taberna que había en el pueblo. Sentados había una pareja de novios tomando café, veraneantes seguramente. Antonio era muy dado a «arrancarse» zapateando como se le calentase un poco y, efectivamente, empiezan los actores a palmear y



«El milagro del Cristo de la Vega», de Adolfo Aznar. (Colección de Adolfo Aznar.)

de repente, de un salto, Antonio se sitúa en el centro del local y se pone a zapatear. Se anima Rosario y se une a él. Total, que se organizó un baile que costaba mucho dinero poderlo ver en los escenarios. Los novios se levantan indignados, pagan y salen refunfuñando. Al llegar a la calle, venía en dirección al bar la maquilladora que iba a proceder al maquillaje. Al ver a los novios, les aborda: «¿Saben si están en el bar Rosario y Antonio?» El muchacho asombrado exclama: «¡Mi madre, pero si eran ellos!», y vuelven corriendo al bar, pero en aquel momento se terminaba el baile para que la maquilladora empezase su obra.»

Adolfo Aznar puso amor en su obra; también sensibilidad y buen gusto. Seguramente se anticipó a su tiempo, como en el caso de «Colorín», los cortometrajes de animación y en los documentales de fondo socializante. En aquellos trabajos de encargo siempre se siente incómodo, y entonces no rinde todo lo que su talento puede rendir. Gran individualista, como buen aragonés, se movía mejor en aquellos temas que le eran gratos y donde podía rendir plenamente como artista plástico. El mejor cine de Aznar es, esencialmente, visual. Mal conocido en su tiempo, es totalmente desconocido para las nuevas generaciones. Su obra, hecha con inteligente medida, con una gran inspiración cinematográfica, está pidiendo una revisión.

Es autor de una comedia en tres actos, titulada «La locura del cine».

FILMOGRAFIA

1928. **COLORIN.** P., G. y D.: Adolfo AZNAR. F.: Segismundo Pérez de Pedro. Títulos: Angel Antem. Electricidad: Guillén. Dec.: Paulino Méndez. Estudios La Atlántida y Omnium Cine. Int.: Dina Montero (Margarita), José Alejandro (Juan José), Consuelo Giménez, Ramón Meca, Angel Boué, Jaime Raynaud, Manolita Rodríguez, Javier Colmena Solís.

Sinopsis: La película toma el nombre del pajarito que tiene el escultor Juan José en su estudio, que a diario va a cuidarlo Margarita, la novia del artista. Pero las gentes dedicadas al arte están siempre en contacto con el peligro; unas veces, lo bordean y otras, les gusta resbalar por su suave pendiente. Juan José no iba a ser una excepción: despreciando los castos sentimientos de Margarita se deja seducir por otra mujer que sólo busca en el amor del escultor el torbellino de una vida bohemia. No tarda en cansarse de él y se aleja de su lado en busca de otras novedades. Margarita se entera de la ruptura por Alberto, un pintor compañero de estudio de Juan José. Ante el temor de una crisis que pudiera traer funestas consecuencias y dejándose impulsar por su amor, no duda un momento en correr a su lado para cuidarlo y darle aliento. La llegada de Margarita coincide con la cesión al escultor de la primera medalla a una escultura que Juan José había presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes. La paz renace y para celebrar ambos acontecimientos se reúnen en el estudio artistas y modistillas, amigos de Juan José y de Margarita. Y... «Colorín», colorado...

Estrenada en Madrid el 18 de marzo de 1929, en el cine Madrid.

«Admirablemente vista, con un exacto sentido de modernidad, constituye «Colorín» la revelación de un auténtico director.» (Luis Gómez Mesa, en «Popular Film», 23 de marzo de 1929.)

«Nuestra sorpresa no ha tenido límites: creíamos encontrarnos con una cinta sin pies ni cabeza, hecha por un puñado de jóvenes animosos pero a falta de profundos conocimientos de la técnica cinematográfica, y hemos visto una cinta buena, interesante, de argumento real,

vivido por ellos mismos, con lo cual no han necesitado fingir mucho.» (Juan Antonio Cabero, en «Heraldo de Madrid», 20 de marzo de 1929.)

1929. **GLORIA.** P.: Adolfo Aznar. A.: Emilio Sanz. D.: Adolfo AZNAR. F.: Tomás Duch. Int.: Dina Montero, José Montenegro, Leo de Córdoba, Pedro Gros, Antonio Suárez Guillén.

Sinopsis: Un caballero otoñal se enamora platónicamente de su secretaria. El enamorado tiene un sobrino que es un sinvergüenza y único pariente que le queda. Temeroso el sobrino de que su tío llegue a formalizar sus relaciones con la secretaria, casándose con ella y esfumándose las posibilidades de heredarlo, roba cierta cantidad que aparece en el bolso de la secretaria. El golpe que sufre el pobre enamorado es tremendo y decepcionado además de dolorido, la despide. El sobrino se las promete muy felices liquidado ya el temible obstáculo, pero el asunto se descubre por seguir faltando en la casa pequeñas cantidades. Persuadido el tío de que la buena mujer no fue la autora del robo aunque las apariencias lo confirmasen. Atrapado el verdadero ladrón, confiesa su delito. La chica vuelve al lado del viejo, que la prohija, haciendo testamento a su favor. Y aquí paz y después GLORIA.

Estrenada en Madrid, el 10 de marzo de 1930, en el cine Bilbao.

«Si Adolfo Aznar no tuviera acreditados sus méritos como director cinematográfico, esta escena bastaría para consagrarle. Maravilla de siluetas, maravilla de esa mirada de Dina Montero.» («Nuevo Mundo», 14-3-1930.)

1931. **PUPIN Y SUS AMIGOS.** P.: Index Film. A., G., dial., cantables y D.: Adolfo AZNAR. F.: Tomás Duch. M.: Carmen Garci-Nuño. Son.: Fernando Bernáldez y Alfonso Carvajal. Sistema de sonido: Eclair. Int.: Lupita Garci-Nuño (Pupín), Josecho Ezcurra (el «indio»).

Sinopsis: De dos barrios populares son cada una de las pandillas de chiquillos que juegan en un campo cercano. La más pacífica en sus juegos, la capitanea Pupín, chiquilla de cinco años, que hace de cantinera; sus compa-

ñeros son los soldados. La otra pandilla es muy belicosa; visten de indios y Furriñas es su jefe. Furriñas se presenta al «capitán» de los soldados para pedirle que les «preste» a Pupín para cantar en una fiesta que van a organizar en su campamento. El capitán se niega a ello y entonces Furriñas «desentierra el hacha de guerra», vuelve al campamento indio y organiza el asalto del campo enemigo. En la pelea subsiguiente, se utilizan pelotas de barro, huevos podridos que hacen de bombas asfixiantes. Atraviesa el campo de batalla un personaje caracterizado como aquellos vendedores de miel, queso y otros productos de pueblo; al temerario vendedor le estrellan un huevo podrido en un ojo; tartamudeando deja la mercancía en el suelo y con su garrota persigue a los chicos hasta su casa, logrando reducirlos y encerrar a todos. El último portazo lo da Pupín, al cerrar la puerta de su casa, apareciendo en la puerta la palabra FIN.

«Pupín y sus amigos», fue una experiencia por ver si lograba reunir un conjunto de artistas infantiles, pero a pesar del éxito de prensa que tuvo en la prueba privada, no encontré colaboración financiera para continuar la serie prevista.» (Adolfo Aznar.)

1933. **MIGUELON.** A.: Antonio P. Yuste y Manuel Soriano. D.: Adolfo AZNAR. F.: Juan Pacheco «Vandel» y Tomás Duch. M.: Pablo Luna. D.: Paulino Méndez. Son.: Felipe Fernández. Cantadores de jotas: Redondo, de Epila, y Royo, de Zaragoza. Int.: Miguel Fleta, Matilde Revenga, Luana Alcañiz, José María Linares Rivas, Angel Boué, Elsie Gummer, Ceferino Cancio (más tarde, Raúl Cancio), Filiberto Montagud, Manrique Gil, José Agüeras, Carranque de Ríos, Alejandro Navarro, Javier Rivera, Manuel Montenegro y, en un breve papel, Adolfo Aznar.

Sinopsis (Adolfo Aznar me envía esta breve nota sobre el argumento): «Era un crucigrama. Empezaba con una secuencia que era una promesa. Un soldado (teniente) liberal, se presenta de noche en casa de su padre, jefe carlista. Cena con la familia, se despide y ya no sabemos más de él. Seguidamente empezaba la vida de un contrabandista de armas para las tropas beligerantes, pero su dolor más íntimo es no haber tenido hijos, pues su mujer

no puede dárselos. Al quedarse viudo contrae nuevas nupcias y logra un «pequeñarra» (según el autor), niño que colma la felicidad de Miguelón, que, al final, deja su arriesgada profesión de contrabandista para consagrarse a la familia.»

1935. **MENDICIDAD Y CARIDAD.** P.: Sociedad Matritense de Caridad. G., D. y F.: Adolfo AZNAR.

Síntesis: «Escribí el guión que gustó mucho, y que empezaba con el plano de una mesa donde iban cayendo monedas (la limosna desperdigada). Cuando había ya una cantidad considerable, las monedas se agrupaban «ellas solas», formando a la vista del espectador cuatro altas columnas que sostenían una especie de frontispicio con un rótulo que decía, ASOCIACION MATRITENSE DE CARIDAD.»

1936. **PIPO Y PIPA EN BUSCA DE COCOLIN.** P.: Film España. Basada en los dibujos creados por Salvador Bartolozzi. G.: Salvador Bartolozzi. D.: Adolfo AZNAR. F.: Tomás Duch. M.: Pedro Braña. Muñecos modelados por Adolfo Aznar. Animación: Elsy Gumier y Salvador Gijón. Metros: 300.

Síntesis: Pipó en su casa está limpiando su espada, cuando escucha en la radio una proclama del rey que anuncia que aquel que le devuelva a la princesita Cocolín, que ha sido raptada por la bruja Pirulí en complicidad con el malvado Gurriato que por arte de hechicería la ha transformado en un fiero dragón al que no osa ningún caballero acercarse ni en diez leguas a la redonda... Quien la desencante, dice la radio, se casará con ella. Pipó, que sigue escuchando, se entera que para hacer desaparecer el maleficio y Cocolín vuelva a su forma humana, ha de pinchar un caballero con su espada en el ojo del dragón, sacarlo de su órbita, y ese ojo dejará de serlo para transformarse en la gentil princesita Cocolín. Pipó no duda. Ensilla su caballo Trompetilla y seguido de su fiel perrita Pipa, parte hacia lejanas tierras en busca del terrible y falso dragón. Llegan a un paraje tenebroso donde se encuentra la cueva del monstruo. Desmonta Pipó y con su espada de madera se planta frente a la boca de la gruta, gritando al dragón que salga. Primero sale una nube de humo y vapores y se escucha un rugido que hace que

Pipa se esconda tras de su amo. Asoma a poco el terrible dragón, de un tamaño descomunal, y comienza una lucha a muerte. Pipo busca ensartar en la punta de su espada el ojo del dragón; Pipa le muerde el morro y Trompetilla le cocea. Acierta por fin Pipo en su propósito y el ojo salta al suelo; rueda unos metros y se transforma en Cololín que, de contenta, se pone a bailar; Pipo, Pipa y Trompetilla la imitan. Luego montan a caballo y parten camino de palacio.

1937. **CASTILLA SE LIBERTA.** P.: F.R.I.E.P., Madrid. A. y G.: Criado. D.: Adolfo AZNAR. F.: Segismundo Pérez de Pedro. Dec.: Fernando Mignoni. M.: Pedro Braña. Duración: 80 minutos. Int.: Cipriano Mera, Félix Briones.

Sinopsis: Documental de largometraje sobre la labor desarrollada por los campesinos en las tareas de colectivización. Trata de exaltar la necesidad del trabajo de todos para cada uno y de cada uno para todos, glosando premisas anarcosindicalistas. Hay algunas incisivas secuencias de lucha contra el caciquismo.

- 1936-1939. **LA CASA DE LA TROYA.** P.: J. Vilá Vilamala. N.: Alejandro Pérez Lugín. Adap. Carlos Primelles. D.: Adolfo AZNAR y Juan Vilá Vilamala. Dec.: Antonio Sánchez. F.: Agustín Macasoli y Segismundo Pérez de Pedro. M.: Pedro Braña. Int.: Choni Unceta, Tony D'Algy, José Agüeras, Paulino Casado, Francisco René, José Cordero, Santiago Barat, Antonio Soto, Luis Berraquero, Luis Galán, Luis Murot, Luis Echaide, Jesús Casado, José Mosquera, Emilio Portes, Antonio de la Mata, Félix Alda, Luis Avila, J. Vázquez, Paz Fuentes Collado, Lía Erno, Dora Sánchez, Carmen Tierra, Mimí Alcázar, L. Lis.

Estreno en Madrid, el 27 de noviembre de 1939, en el cine Rialto.

1940. **EL MILAGRO DEL CRISTO DE LA VEGA.** P.: Producciones Cinematográficas Castilla. A.: Leyenda de José Zorrilla. G. y D.: Adolfo AZNAR. F.: Segismundo Pérez de Pedro. M.: Pedro Braña. Dec.: Francisco Escriñá. Maq.: Julián Ruiz. Vest.: Manuel Comba. Metros: 2.700. Int.: Niní Monttán (doña Leonor de Silva), Luis de Arnedillo (don Félix Mendoza), Mariano Azaña (Zapirón), José Bruguera (don Enrique Aroca), José Balaguer Blat.

Estreno en Madrid, el 3 de febrero de 1941, en cine Palacio de la Música.

Sinopsis: En Toledo, durante el reinado de Felipe II. Valiéndose de un ardid, el espadachín y galanteador don Félix de Mendoza hace creer a sus amigos que ha conseguido los favores de doña Leonor de Silva, dama honesta y bella. Doña Leonor obliga al causante de la calumnia a jurar, ante el Cristo de la Vega, que se casará con ella en cuanto regrese de Flandes, a donde marcha como capitán de los Tercios. A su vuelta, don Félix finge no acordarse del juramento, y doña Leonor le emplaza ante Cristo, como único testigo. El juez, a instancia de la dama, pide declaración a la imagen, y ante el asombro de todos, se produce el milagro: el Cristo desclava de la cruz una mano y la posa sobre el Evangelio que sostiene un escribano.

1942. **TODO POR ELLAS.** P.: Ediciones Cinematográficas Iberia. A. y dial.: Santiago Aguilar y Jaime G. Herranz. G. y D.: Adolfo AZNAR. F.: Segismundo Pérez de Pedro. M.: M. Santander y A. Wegener. Dec.: Francisco Escriñá. Metros: 2.500. Int.: Matilde Vázquez, Amilia Ardany, María Molina, Tony D'Algy, Mariano Azaña, Luis de Arnedillo, Federico Quevedo.

Estreno en Madrid el 23 de agosto de 1943, en el cine Bellas Artes.

Sinopsis: Jaime, periodista de gran prestigio, asiste una noche a un café cantante de variedades mediocres, acompañado de varios amigos. Entre las artistas figura Dora, que por no cantar el género a propósito para el auditorio, aburre al grosero público que asiste. Compadecido de la muchacha, va a visitarla en el camerino, dispuesto a ayudarla desde el periódico, como ha hecho con otras, por lo que sus compañeros de periodismo le llaman con el nombre de «Todo por ellas». Consigue que triunfe, y cuando Dora marcha a América, Jaime se da cuenta de que está enamorado de ella. Mientras tanto, ha prestado ayuda, nuevamente, a una bailarina que alcanza triunfos y fama. Dora, que viaja por todo el mundo en compañía de un joven millonario, sufre un accidente, en el que muere el

amigo y ella pierde sus facultades de cantante. Regresa a Madrid en el momento en que Jaime se casa con su nueva protegida, los cuales recogen en su hogar a la gran cantante, que ha vuelto abatida por el infortunio.

1943. **CON LOS OJOS DEL ALMA.** P.: Producciones Juan Montesinos. A. y G.: Valero de Bernabé y Santiago Aguilar. D.: Adolfo AZNAR. M.: Pablo Luna y maestro Azagra. F.: Segismundo Pérez de Pedro. Dec.: Tedy Villalba. Metros: 2.418. Int.: Matilde Vázquez, Pilar Molina, María Saco, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel Luna, J. Román Giner, Antonio Ceballos.

Estreno en Madrid el 4 de noviembre de 1943, en el Palacio del Cine.

Sinopsis: Ocurre la acción en Aragón. El minero Román es novio de la huérfana Lorenza, que vive en Daroca. El capataz de la mina, Luciano, va unos días al pueblo, y saluda a Lorenza en nombre de su novio, pidiéndole un retrato de su parte. Lorenza se lo da, y el capataz, enamorado de ella, empieza a cortejarla, sin el agrado de la chica. Vuelve a la mina Luciano, y propala la especie de que Lorenza le corresponde y le ha dado un retrato. Otro minero, Pacho, se lo cuenta a Román, teniendo una riña con éste. Aquel mismo día Román ha de poner un barrero y Pacho, por instigación de Luciano, aumenta la carga, muriendo Pacho en la explosión y quedando ciego Román, que además es detenido por recaer sobre él la muerte de Pacho. Luciano marcha a consolar a Lorenza, dándoselas de hombre bueno, mas ella sigue sin prestarle oídos. Luciano sufre un accidente al caer de un caballo, y sintiéndose muy grave, entrega al cura del lugar un escrito haciendo constar la inocencia de Román, pero logra restablecerse más tarde, y pide al sacerdote el documento que le entregó. Este así lo hace, pero el juez, que ha escuchado la conversación, manda detener a Luciano. Román recupera la vista y al ser puesto en libertad, marcha a dar gracias a la Virgen del Pilar, y al encontrar a Lorenza ante la verja de la capilla, son los dos quienes dan las gracias a la Virgen por la felicidad que vuelve a alegrar sus vidas.

1944. **LOS FERROVIARIOS ESPAÑOLES.** P.: Colegio de Huérfanos Ferroviarios. G., D. y F.: Adolfo AZNAR.

Sinopsis: Dos ferroviarios, maquinista y fogonero, en uno de sus recorridos, comentan la dureza del servicio; sobre todo, los fogoneros al alimentar de combustible constantemente la caldera para no perder la presión de vapor. Están expuestos a perder la vida en cualquier fallo que se produzca dejando desamparada a la familia, y a los hijos privados de los estudios. Discuten también de que a pesar de la mucha falta que hacen los colegios para hijos de ferroviarios, solamente funcionan dos en España: Madrid y Torremolinos. Por esa causa se muestran reacios a la cuota fijada, aunque reconocen que sin esa ayuda obligatoria no pueden prosperar los proyectos de la Junta Directiva. Quedaba en suspenso la decisión de los dos ferroviarios, en pro o en contra de la satisfacción de la cuota...

1946. **DOS MUJERES Y UN ROSTRO.** P.: Cinematografistas Españoles Unidos. A.: Valero de Bernabé y Santiago Aguilar. G. y D.: Adolfo AZNAR. F.: César Benítez. M.: José María de Azagra. Dec.: Canet. Int.: Matilde Santibáñez, Manuel Luna, Carmen Rodríguez, Manuel Arbó, Rufino Inglés, Manuel Guitián, Felipe Fernansuar, Pablo Alvarez Rubio. Metros: 2.619.

Estreno en Madrid el 13 de octubre de 1947, en el Palacio del Cine.

Sinopsis: Flora Vélez, famosa artista de la pantalla española, tiene que rodar unas escenas subida a un trapezio; pero sufre un mareo y se hace preciso una «doble» que la sustituya. Esta es Lupe Sanz, de enorme parecido con la «estrella», hasta el punto de confundir a las personas más amigas de Flora. Este parecido de sus rostros sirve a Lupe, que es una aventurera, para estafar, en unión de sus cómplices Luis y Julio, ciento cincuenta mil pesetas a un banquero prometido de Flora. El parecido con la estrella cinematográfica, que ha valido a Lupe para cometer la estafa, es también lo que la descubre, pues al disponerse para embarcar para América acompañada de sus cómplices, la radio difunde la noticia creyéndola la

actriz de la pantalla, y la estafadora es detenida. Flora Vélez y el banquero terminan casándose, dispuestos a no dejarse engañar por otra doble.

1947. **SUBURBIOS.** Documental. G., D. y F.: Adolfo AZNAR. Int.: Padre Venancio Ramos.

Sinopsis: Un sacerdote, el padre Venancio Marcos (popular comentarista religioso de la radio, en la época que se filmó la película), va visitando chabolas y llevándoles algunos alimentos y ropas a los allí refugiados. Una campaña radiofónica sobre lo que ha visto, tratando de interesar a «quienes corresponda» para la construcción de casas modestas, pero dignas del ser humano, con que albergar a tanta gente necesitada.

«Un asunto sencillo pero eficaz» (Adolfo Aznar).

1949. **EL REY DE SIERRA MORENA (José María «El Tempranillo»).** P.: Cine Español. G. y D.: Adolfo AZNAR. F.: Carlos Pahisa. M.: Juan Alvarez García y Emilio Carrascosa. Duración: 90 minutos. Int.: Antonio (José María «El Tempranillo»), Rosario (María Jesús), Rafael Calvo (El Corregidor), Aníbal Vela (Jefe de la secta «La mano negra»), Ena Sedeño (Madre de José María), Rafael Arcos (Teniente Veneno), Manuel Arbó (Cura).

PROYECTOS

Entre las películas que naufragaron, destaca Adolfo Aznar «Los millones de Luana», producción Index Films, 1935, con argumento y diálogos del escritor Julio Escobar; guión y dirección de Adolfo Aznar, y fotografía de Tomás Duch. El reparto lo integraban Luana Alcañiz, José María Linares Rivas, Angel Boué y Elsy Gumier.

Su argumento narraba una sencilla historia de una bella veraneante en La Granja de San Ildefonso y un estudiante. Ambos se aman, pero un mal amigo avisa a la familia de que el pretendiente sólo busca los millones de Luana. Separan a los novios, porque se aclara de que la denuncia es verdadera y el amor era

dictado por el interés. Pero el muchacho se regenera por efecto de la vergüenza sufrida y Luana perdona. El próximo verano, todos felices, en un encuentro definitivo...

Según me comunica Adolfo Aznar en carta fechada en Madrid el 8 de septiembre de 1972, «Los millones de Luana» no se terminó porque «quedó aplazada hasta que terminase «Miguelón», que se metió en medio, con muchas prisas, por aprovechar las fechas que tenía libres Miguel Fleta». Ante las dificultades de distribución que tuvo «Miguelón» y el nuevo montaje y cambio de título por el de «El último contrabandista», los productores no volvieron a acordarse de reanudar el rodaje de «Los millones de Luana».

Otro de los proyectos frustrados fue el de «Aquí, Madrid», primer premio del concurso de guiones cinematográficos de 1963, que Adolfo Aznar ganó en limpia competencia con más de cien participantes. Nuestro paisano cuenta en la misma carta, las incidencias de este rodaje, interrumpido cuando ya estaba todo a punto para dar el primer golpe de manivela:

«Un buen día, a raíz de concedérseme el premio, me presentaron a una señora joven, guapa, autora, según ella, de un guión que había escrito en Méjico, que deseaba interpretar también ella; había oído hablar de mí y quería entrar en trato para llevarlo a la pantalla. Estudié el guión, que me pareció muy insignificante, pero como no era caro, su autora quería hacer sus primeras armas interpretativas en él. Cuando todo estaba preparado, cae enferma y tienen que llevarla rápidamente a un sanatorio para operarla. La acompañamos varios que íbamos a intervenir en la película y regresamos cuando la sacaron del quirófano. Al día siguiente, muy recuperada, me pidió el guión premiado para entretenerse leyéndolo, ya que tenía cama para rato. Al día siguiente me dijo que lo había leído y que le gustaba mucho, que pensaba empezar por mi película, en la que ella intervendría sólo como financiera. Empezó a contratar el equipo técnico, a tratar con actores, entre los que estaba Javier Escrivá, y cuando el médico le dio de alta, marchó a descansar unos días y se fue... ¡a Estados Unidos! Volvió sin dinero y todo quedó en proyecto.»

Goya en el cine

Con el título de «Venturas y desventuras de Goya en el cine», publicaba José-F. Pérez Gállego, en «Heraldo de Aragón» (12 de octubre de 1968), un interesante estudio sobre el paso por la pantalla cinematográfica de la figura del gran pintor aragonés. «Don Francisco de Goya y Lucientes, el gran pintor de estirpe provinciana, domicilio cortesano e ilustradas ideas extranjeras —empezaba diciendo el prestigioso crítico zaragozano—, no es una excepción, ni mucho menos, en la desgracia general que los grandes artistas han tenido al pasar su vida a los dominios del Séptimo Arte. Preciso «su vida» porque, en el caso de Goya, la escasa o nula calidad de las películas directa o indirectamente «biográficas» sobre la vida o la época del pintor queda compensada —y aunque sea adelantar acontecimientos, tal es la idea que preside este repaso de Goya y lo goyesco en el cine— con la alta calificación que casi siempre han logrado las películas cortas sobre algún aspecto de la obra del genio.»

En cuatro años poco tenemos que modificar la intención crítica del admirable trabajo de Pérez Gállego. De su filmografía hemos partido también para ordenar la nuestra, destacando aquellos aspectos temáticos que más nos llamaron la atención. Goya, como bien se apunta en el mencionado estudio, está aún virgen para el cine, salvo en aquellos documentales que recogían su trasmundo. Nino Quevedo, un joven director novel, se aproximaba bastante al concepto goyesco que todos hemos echado en falta en cuantas películas intentaron rastrar la andadura del pintor por la vida y por el arte. Refiriéndose al film de Nino Quevedo, Pedro Crespo dice lo siguiente: «Enfrentarse con la figura gigantesca de don Francisco de Goya, con su mundo, con su entorno vital, es una tarea para asustar al más pintado. Goya no es



Francisco Rabal, en «Goya» (Historia de una soledad), de Nino Quevedo.
(Colección de Alberto Sánchez.)

solamente el creador más original y sugestivo de su tiempo: es el símbolo de toda una época. Entendiéndolo así, un realizador casi debutante —a vuelapluma recordamos su cortometraje «Crónica en negro»— como Nino Quevedo ha intentado abarcar a Goya y a lo goyesco, sin olvidar —capítulo comercial— el episodio de sus pretendidos amores con la duquesa de Alba... Con todo, «Goya» es una obra aceptable, una película menor dentro de su extrema ambición. Nino Quevedo no ha logrado hacer «la» película de Goya, pero sí ha hecho «una» película sobre Goya, demostrando sus condiciones para continuar haciendo un cine para todas las exigencias artísticas, dirigido hacia unas metas muy respetables».

Nino Quevedo se enfrenta con la gigantesca figura del pintor aragonés en esta su ópera prima. Su doble personalidad como

guionista y realizador nos hace ser exigentes, puesto que las dos partes más importantes del film son de su exclusiva responsabilidad. El cine biográfico debe doblegarse casi siempre a unas constantes superficiales, las más atractivas para el público, sean las sentimentales o las pintorescas. La figura del gran pintor aragonés está, por ahora, poco menos que inédita para el cine, aunque Henry Koster la tomara para su inefable «La maja desnuda», con Ava Gardner y Tony Franciosa, o fuese el pintor testimonio episódico de algún añejo film español.

El ambiente y los tipos que aparecen en el film de Nino Quevedo, son más un pretexto que una necesidad. La parte que mejor corresponde a la idiosincrasia de Goya se diluye en una serie de secuencias que apenas nos interesan. Las mejores acaso sean las de los episodios de la guerra con los sucesos madrileños y las recias estampas que luego inmortalizaría el pintor. El realizador se sirve con frecuencia del color para una experiencia cinematográfica que perjudica el interés dramático del relato, pero no refleja críticamente los aspectos históricos o políticos de aquel tiempo, no bastando las insinuaciones para que el personaje encaje en ese telón de fondo ante el que se le ha colocado para que actúe.

«Goya» (Historia de una soledad), rehúye también una dramaticidad desbordante, con una apasionada sucesión de motivos afectivos que hicieran más asequible la figura del pintor. Con sus limitaciones, el film interesa porque advertimos en el realizador buenas posibilidades como profesional del cine. Hay gusto en el encuadre y existe una interesante subjetivización del color, rehuyendo, cuando puede hacerlo, la animación de cuadros, recurso plástico muy visto y propenso para acartonar el resto del film. Encomiable la labor de Francisco Rabal para dar vida auténtica a la figura de Goya.

Documentales de sus pinturas o la figura del pintor como personaje ambiental en los llamados temas «goyescos», con los argumentos más o menos bien perfilados, han dado una abundante filmografía, de la que he seleccionado más de treinta películas con su correspondiente comentario.

GOYA (Ensayo de filmografía)

1927. **EL CONDE DE MARAVILLAS** (española). P.: Ediciones Forns-Buchs. A. y G.: José Forns y José Buchs, inspirado en Dumas, padre («El caballero Harmental»). D.: José Buchs. F.: Agustín Macasoli. Dec.: José María Torres. Int.: Pedro Larrañaga, José Montenegro, Carmen de Toledo, Consuelo Portela «Chelito», Modesto Ribas, María J. Sánchez.

«Un tema sugerido por una novela francesa, trasladado al Madrid goyesco y con intervención imaginaria de personajes históricos, marca en «El conde de Maravillas» la iniciación de una nueva tendencia en la obra de Buchs: la mezcla de la Historia y de la fantasía, un poco a la manera clásica del folletín literario.» (Carlos Fernández Cuenca.)

1927. **EL DOS DE MAYO** (española). P.: Ediciones Forns-Buchs. A.: Federico de Oliván. G. y D.: José Buchs. F.: Enrique Blanco. Int.: Amelia Muñoz, Manuel Soriano, Aurora García Alonso, Fernando Díaz de Mendoza y Serrano, Antonio Mata (don Francisco de Goya), Maximiliano Alaña. Con «cuadros» animados, inspirados en las escenas del 2 de mayo pintadas por Goya. El gran pintor era también uno de los destacados personajes del argumento.

1928. **PEPE-HILLO** (española). P., Ediciones Forns-Buchs. A., G. y D.: José Buchs. F.: Agustín Macasoli. Dec.: José María Torres. Int.: Angel Alcaraz, María Caballé, Blanquita Rodríguez, María Antonieta Monterreal, Emilio Santiago.

Ambiente goyesco en la fiesta de los toros. «Se usaron contratipos de recientes corridas goyescas.» (C. F. C.)

1928. **GOYA QUE VUELVE** (española). P.: Guzmán-Alonso. G.: Antonio García Guzmán. D.: Modesto Alonso. F.: Lorenzo Gazapo (exteriores) y Domingo Blanco (interiores). Intérpretes: Antonio Mata (Goya), Aurea Azcárraga, Adolfo Bernáldez, Manuel Ruiz de Velasco.

«Para conmemorar el centenario de la muerte del glorioso pintor Francisco de Goya —falleció en Burdeos el 16 de abril de 1828—, que habría de celebrarse en 1928, el escritor Antonio García Guzmán y el pintor Modesto Alonso

so, unidos en estrecho abrazo de fervor goyesco, decidieron aportar a la serie de actos y festejos que tuvieran lugar el homenaje original de una producción cinematográfica. Para ello idearon una sencilla humorada alrededor de la biografía del genial pintor. Una entretenida fábula amorosa, llena de vigor y gracia, por la que desfilaban numerosos episodios del levantamiento de 1808 y en la que se reflejaba la más destacada labor pictórica del sordo inmortal. Para realizar aquel film, el director artístico, Modesto Alonso, llevó a cabo tarea tan ímproba y prolija como era reproducir más de cuarenta cuadros, escogiendo los títulos más importantes del artista de Fuentodotos. Desatendiendo sus ocupaciones privadas, entregóse en cuerpo entero a tal obra, viéndosele por espacio de algunos meses, todas las mañanas, sacando copias del Museo del Prado.» (José Altabella.)

El actor Antonio Mata encarnaba, por segunda vez en el cine, la figura de Goya.

1942. **GOYESCAS** (española). P.: Universal Ibero-Americana de Cinematografía. N.: Fernando Periquet. G. y D.: Benito Perojo. F.: Michel Kelber. M.: Enrique Granados y José Muñoz Molleda. Int. Imperio Argentina, Marta Flores, María Vera, Armando Calvo, Rafael Rivelles, Manuel Morán, Juan Calvo.

Sinopsis: El Madrid de Francisco de Goya, tema polícromo de inspiración para cuadros y tapices inmortales. Lucha entre el tipismo madrileño y el extranjerismo importado. Manolas que son duquesas y chisperos que encubren grandes señores. Confusionismo que se presta a las más audaces aventuras. En este ambiente, pleno de calor y donaire, dos mujeres aman, aunque de distinta forma: una, la condesa de Gualda, por simple espejismo; otra, la maja Petrilla, tonadillera famosa, por necesidad de su corazón apasionado. El corazón de ambas mujeres late por el mismo caballero: don Luis Alfonso de Nuévalos, produciéndose con este motivo apasionadas rivalidades de amor y celos.

«Goya sigue siendo, en definitiva, coartada propicia para encubrir grotescos espectáculos.» (José-F. Pérez Gállego.)

1943. **LA MAJA DEL CAPOTE** (española). P.: Mercurio Film. A.: J. Gutiérrez Corcuera (Joaquín Dicenta). G. y D.: Fernando Delgado. F.: Enzo Riccioni. M.: Jesús García Leoz. Int.: Estrellita Castro, Manuel del Pozo «Rayito», Bartolomé Soler, Juan Calvo (don Francisco de Goya), Faustino Bretaña.

Sinopsis: Mari-Blanca, hija de los dueños de un mesón madrileño, al salir de la ermita de San Antonio, donde se refugió huyendo de unos borrachos, se encuentra con el torero Pepe-Hillo, que, deslumbrado por su belleza, le pone un capote en el brazo. Ambos se enamoran; pero se interpone una marquesa, también enamorada del torero, y turba la felicidad de Mari-Blanca. Los padres de la muchacha están en difícil situación económica, y un indiano se ofrece a salvarles si obligan a su hija a casarse con él. Se celebra el matrimonio; pero Mari-Blanca sigue queriendo a Pepe-Hillo. Pasado algún tiempo, y no pudiendo Mari-Blanca sufrir a su esposo, huye de él; pero éste, al perseguirla a caballo, cae al suelo, produciéndose la muerte. Mientras tanto, Pepe-Hillo, toreando, es cogido por el toro. Antes de morir, en la enfermería de la plaza, encarga a un picador que entregue a Mari-Blanca una cadenilla y una cruz que guarda para ella. Mari-Blanca, deshechas sus ilusiones, se refugia para siempre en el cariño maternal.

«Es un film ambicioso en la técnica y en los medios que evoca en forma deliciosa el ambiente ochocentista, la época de Goya en todos sus sugestivos matices.» (Fernando Méndez-Leite.)

1944. **AQUEL MADRID DE GOYA** (española). P.: Ermic Films. F.: Manuel Hernández Sanjuán.
1948. **GOYA** (española). P.: Universitas. G.: Antonio Palacios y J. M. Elorrieta. D.: José María Elorrieta. F.: Tomás Duch. Duración: 10 minutos.

Documental sobre la obra del pintor, a través de los cuadros más destacados existentes en el Museo del Prado.

1950. **MARIA ANTONIA LA CARAMBA** (española). P.: Hércules Films. A.: Antonio Guzmán Merino. G. y D.: Arturo Ruíz Castillo. F.: Ricardo Torres y César Benítez. M.: Jesús

G. Leoz. Int.: Antoñita Colomé (María Antonia), Alfredo Mayo, Rafael Albaicín, Mary Lamar, Guillermo Marín (Goya), Francisco Rabal, Manuel Dicenta, Francisco Pie-rá, María Dolores Pradera.

Sinopsis: La acción, en el último tercio del siglo XVIII. Se trata de la vida azarosa de María Antonia «La Caramba», famosa y bella tonadillera que, ansiosa de mundo, huye de las duras faenas de la corta de caña de azúcar y llega a alcanzar la fama, el dinero y la admiración del Madrid de Goya, Pedro Romero, Moratín, Rita Luna. Amada por muchos hombres, da lugar a diversas rivalidades amorosas, que terminan con la muerte de dos de ellos: Rafael, el titiritero, y «Pepe-Hillo», el torero de fama, y con la prisión de un inocente, Pedro Romero. Mujer frívola, pero española hasta la raíz del alma, María Antonia «La Caramba», busca refugio final en una iglesia, arrepentida de su vida anterior.

«Estampa costumbrista, en la que entran en juego, muy inteligentemente combinados, todos los elementos sociales que caracterizan la vida madrileña de entonces...» (Carlos Fernández Cuenca.)

1951. **LES DESASTRES DE LA GUERRE** (francesa). P.: Argos Films. G. y D.: Pierre Kast. F.: Arcady y Antonio Harispe. Com. y adap. musical: Jean Grémillon. Longitud: 600 metros. Documental sobre los grabados de Goya.

1953. **LOS DESASTRES DE LA GUERRA** (española). P.: Studio Films. G. y D.: José López Clemente. F.: Manuel Hernández Sanjuán. Recitadora: María Dolores Pradera. M.: Alvarez García. Duración: 10 minutos.

«Se valen solamente de la serie de los «Desastres», de Goya, sin mezclar en ella cuadros ni láminas de «Los Caprichos» o de otras series, como hicieron los documentalistas franceses Pierre Kast y Grémillon en su película sobre este mismo tema.» (José López Clemente.)

1953. **TOREO A CABALLO** (española). P.: España Actualidades. G.: Santos Núñez. D. y F. (blanco y negro): José H. Gan. Duración: 15 minutos.

«Dedicado este documental al «toreo a caballo», comienza con una evocación del viejo estilo de alancear toros,

según los grabados de Goya, para pasar a la imagen real con la doma y preparación, que ha de ser cuidadísima para el rejoneo.»

1954. **LA TAUROMAQUIA** (española). P.: Studio Films. G., D. y Com.: José López Clemente. F. (blanco y negro): Manuel Hernández Sanjuán. M a la guitarra: Angel Barrios. L.: Antonio García Quijada. Mont.: Luis Torreblanca.

1954. **GOYA** (norteamericana). D.: I. A. Block y B. Berg. Documental en color.

1957. **SAN ANTONIO DE LA FLORIDA** (española). P.: Ministerio de Información y Turismo, para NO-DO. G., comentario y D.: Santos Núñez. F. (Eastmancolor): Manuel Hernández Sanjuán. M.: A. Dúo Vital. Mont.: L. Torreblanca. Con la colaboración del actor Adriano Domínguez.

«Las escenas que la componen están tomadas de los famosos frescos que Goya pintó en la cúpula de la ermita madrileña, donde reposan los restos del genial pintor aragonés. Goya nos relata en trozos, de pintura sorprendente, un milagro popular de San Antonio, cantando en coplas y coplillas por el pueblo. La reproducción fotográfica conseguida en esta película es excelente.» (J. L. C.)

1958. **LA TIRANA** (española). P.: Orduña, P. C. G.: Antonio Mas-Guindal. D.: Juan de Orduña. F. (Eastmancolor): Cecilio Paniagua. M.: Juan Solano. Int.: Paquita Rico, Gustavo Rojo, José Moreno, Pedro López Lagar, Nuria Espert, Luz Márquez, Virgilio Teixeira (Goya).

«El Goya que compone Virgilio Teixeira en "La Tirana" es un simple personaje secundario que para demostrar su auténtica raza aragonesa hasta habla con acento de pardiño de revista.» (José-F. Pérez Gállego.)

1958. **GOYA (UNA VIDA APASIONADA)** (española). P.: Urania Film. G. y comentario: Agustín de Foxá. D.: José Ochoa. Música: Andrés. Productor: Alejandro Martín Gelabert.

«La película de Ochoa es una charla ilustrada, no siempre felizmente. Apenas tiene tiempo Agustín de Foxá de recitar su propio y abundoso comentario, lleno de frases y metáforas más literarias que cinematográficas.» (J. L. C.)

1958. **THE NAKED MAJA** (italo - norteamericana). P.: Titanus. G.: Corwin y Prosperi. D.: Henry Koster. F. (Technicolor): Giuseppe Rotunno. Int.: Ava Gardner (Duquesa de Alba), Anthony Franciosa (Francisco de Goya), Amadeo Nazzari (Godoy), Gino Cervi (Carlos IV), Lea Padovani, Carlo Rizzo, Massimo Serato.

Sinopsis: Por una calle de Madrid pasa el cortejo fúnebre de los condenados de la Inquisición, y del edificio del tribunal van saliendo los nobles que han asistido al proceso; entre ellos hay una dama que parece profundamente turbada. Nos hallamos a finales del siglo XVIII, ante una España decrepita y agitada por temblores de revuelta. La mirada de la dama se cruza con la de un joven que ha llegado de Zaragoza, y que ha seguido con nerviosismo el triste espectáculo. Por la noche, en una taberna donde la aristocracia busca evasión con disfraces de toreros, bailarinas o contrabandistas, el joven aragonés vuelve a ver a la dama. Y se bate en duelo por ella, cuando un torero la insulta con una grosería. La mujer es la duquesa María Teresa de Alba, y pertenece a una de las familias españolas de más prosapia. El hombre es un pintor: Francisco de Goya. Goya vuelve a cruzarse con la duquesa cuando, en el séquito de Carlos IV, que quiere ver los frescos que el pintor está pintando en San Antonio de la Florida, aparece en aquella iglesia madrileña. Pero en seguida son separados por los cortesanos que envidian el favor que el pintor obtiene del soberano y de la gran dama; sobre todo, Godoy, el potente e intrigante primer ministro. A pesar de ello, el ardiente joven aragonés y la hermosísima señora se encontrarán de nuevo una noche de carnaval. Las intrigas de la corte, los celos de la reina María Luisa, las confabulaciones de Godoy, los angustian hasta separarlos... La terrible condena de la Inquisición se abate sobre un cuadro de Goya, en el cual aparece una hermosísima mujer desnuda, «La Maja», inspirada al pintor por María Teresa de Alba, según dicen. Finalmente, la duquesa muere a causa de un mal misterioso. Tal vez envenenada. Y también Goya siente un presagio de muerte. En torno suyo arrecia la revuelta contra el invasor francés, y pinta angustiado los horrores de la guerra, la tragedia de la sangrienta represión...

1959. **ESPAÑA 1800** (española). P.: Tarfe Film. G. y D.: Jesús Fernández Santos. F. (Eastmancolor): Francisco Sánchez, Casenave. M.: Alberto Blancaflor. D. de orquesta: Vicente Spiteri.
«Fernández Santos nos da aquí el Goya periodista de mirada inquisitiva y taladradora. El bisturí goyesco hace la disección española como un cirujano a quien la firmeza de su mano da razón a toda virulencia.» (José Castro Arines.)
1959. **GOYA (TIEMPO Y RECUERDO DE UNA EPOCA)** (española). P.: NODO. G. y D.: Jesús Fernández Santos. F. (Eastmancolor): Manuel Rojas. M.; Mario Medina. Narrador: Francisco Valladares. Mont.: Rafael Simancas. Son.: Juan Justo.
1959. **LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA** (española). P.: NO-DO. G. literario y supervisión artística: José Camón Aznar. D.: Christian Anwander. Foto fija: Enrique Verdugo. M.: Alberto Blancafort. F. (Agfacolor): Christian Anwander. Locutor: Teófilo Martínez. Mont.: Rafael Simancas. Son.: Juan Justo.
1960. **CORRIDA GOYESCA** (española). P.: Julián de la Flor. G., D. y F. (Eastmancolor): Julián de la Flor. Com.: Manuel Martínez Remis. L.: Matías Prats. Mont.: José Antonio Rojo. Duración: 10 minutos.
1961. **THE OLDEST CONFESSION** (El último chantaje) (inglesa). P.: Hillworth Productions. N.: de Richard Condon. G.: John Gay. D.: George Marshall. F. (blanco y negro): Paul Bee-son. M.: Mario Nascimbene. Int.: Rita Hayworth, Rex Harrison, Joseph Wiseman, Alida Valli, Gregoire Aslan, Virgilio Teixeira, Gerard Tichy, Julio Peña.
Sinopsis: Cuenta este mediano film inglés, realizado totalmente en España, las andanzas de una banda de traficantes de obras de arte robadas, que tratan de apoderarse, por un sistema muy ingenioso, del gran cuadro de Goya «Los fusilamientos del 3 de mayo», en el Museo del Prado...
1962. **EN SERIO Y EN BROMA** (española). P.: Julián de la Flor. G., D. y F. (Eastmancolor): Manuel Martínez Remis. Locutor: Francisco Canalejo. Mont.: José Antonio Rojo. Duración: 11 minutos.

Componen este curioso documental de toros tres tipos de corrida: una goyesca, celebrada en Madrid y en la que intervino el diestro Pedrés; otra de estilo moderno, con Luis Miguel Dominguín; otra cómica, a cargo del «Bombero Torero» con su cuadrilla de enanitos.

1963. **TOROS TRES** (española). P.: Procusa. G. y D.: Javier Aguirre. F. (blanco y negro): Antonio Pérez Olea. Metros: 300. Rodaje en truca de las tauromaquias de Goya y Picasso, con imagen real de los toros de Guisando.

1960. **CONCIERTO EN EL PRADO** (española). A., G. y D.: Vicente Lluch. F. (Eastmancolor): Mario Bistagne. M.: Rimsky Korsakoff, Beethoven, Schubert, Tomás Luis de Victoria, Bach, Wagner y Haendel. Recitado de poemas de Lope de Vega, San Juan de la Cruz y anónimo valenciano. Duración: 1'30 horas.

«A cada uno de estos pintores (Goya, Tiziano, Rubens, Murillo, El Bosco, Velázquez y El Greco), con criterio discutible, se le ha asignado un trozo musical. A la parte de Goya, con la que se inicia la película, para el Goya de la pradera de San Isidro y de los tapices, se ha elegido el "Capricho español", de Rimsky Korsakoff, y para el de la guerra y la pintura negra, la "Sinfonía heroica", de Beethoven.» (J. L. C.)

1964. **PINTURA ESPAÑOLA** (española). P.: Hermic Films. Director: Luis Torreblanca. F. (Eastmancolor): Manuel Hernández Sanjuán. Metros: 290.

Breve historia de la pintura española (incluido Goya), desde los artistas prehistóricos hasta Salvador Dalí.

1970. **LA ESPAÑA DE GOYA** (española). P.: Marina Films. G. y D.: Jesús Fernández Marcos. F. (Eastmancolor): Andrés Berenguer. Mont.: Javier Morán. Metros: 705.

La vida en la corte, Madrid y la España histórico-social y humana de aquel entonces, tal como la reflejara en sus apuntes, óleos y cartones para tapices el maestro Francisco de Goya.

1970. **MILAGRO** (española). P.: Estudios Lapeña. G. y D.: Alberto Lapeña. F. (Eastmancolor): Roberto Gómez. Montaje: Juan Antonio Villar. Metros: 300.

Representación del milagro de San Antonio de Padua, según las escenas pintadas por Goya en la madrileña ermita de San Antonio de la Florida y visualizando el segundo movimiento de la Novena Sinfonía de Bethoven.

1970. **GOYA, HISTORIA DE UNA SOLEDAD** (española). P.: Surco Films. A.: Nino Quevedo y Juan Cesarabea. G.: Nino Quevedo. Dial.: Alfonso Grosso, Nino Quevedo y Juan Cesarabea. D.: Nino Quevedo.: F. (Eastmancolor): Luis Cuadrado. M.: Luis de Pablo. Mont.: Pablo G. del Amo. Intérpretes: Francisco Rabal (Goya), Irina Demick, Jacques Perrin, José María Prada, Hugo Blanco, Teresa del Río, María Asquerino, Ricardo Merino, Barta Barry, Manuel de Blas.

Sinopsis argumental: Goya es el pintor de moda en la corte, donde conoce a la duquesa de Alba, de la que se enamora. En Cádiz sufre la enfermedad que marcará su vida y su pintura genial. Está a punto de morir y queda sordo. Nace en él un concepto revolucionario de la pintura, cuyas premisas tradicionales quebranta violentamente. La relación con Cayetana es cada vez más intensa, y al quedar viuda pasan juntos una temporada de amor y plenitud. Después, Goya debe regresar a la corte. Parece que todo ha terminado entre los dos. En seguida surgen sus «Caprichos»; es el primer grito genial. Luego, los frescos de la Florida y retratos de la familia real, pero la duquesa de Alba sigue constante en su pensamiento. Ella muere súbitamente y Goya entra en una etapa de depresión, pero el estallido de la guerra de la Independencia vuelve a darle toda su enorme fuerza creadora, como testigo excepcional de los horrores de la lucha. Tras la contienda y la represión de los afrancesados, el rey le da licencia para un viaje a Francia.

Una productora zaragozana: Moncayo Films

PEQUEÑA HISTORIA

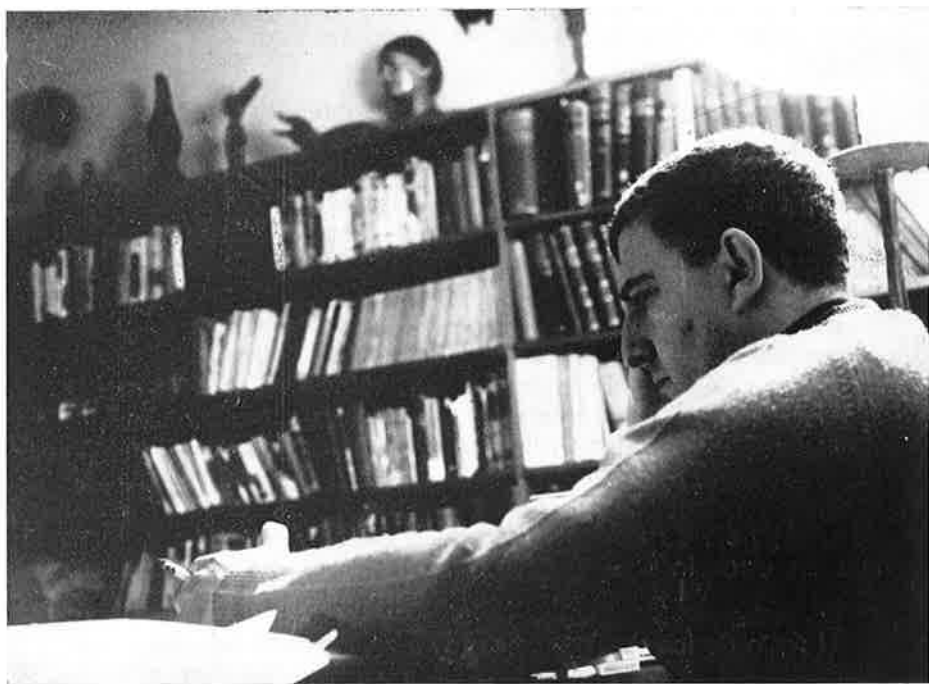
El día 10 de marzo de 1963, la productora zaragozana Moncayo Films dio señales de vida con la proyección pública de sus primeras películas: cuatro cortometrajes que ofrecía como un ambicioso anticipo de su futuro cinematográfico. Los títulos, «Teruel, la ciudad de los Amantes», «Zaragoza, 1962», «El Duero nace en Soria» y «Balón de playa». Tres documentales y un corto argumentado. Gran afluencia de público y caras satisfechas al final de la proyección en el cine Rex, con un vino español en el Club de Radio Zaragoza. El programa de mano repartido anticipaba los proyectos de la jovencísima productora: «La ambición de Moncayo Films es llegar a constituir en nuestra ciudad, Zaragoza, una productora cinematográfica con todas sus consecuencias. Esta primera proyección de cortometrajes y documentales es tan sólo el primer paso hacia adelante. Así, pues, queda un largo camino a recorrer. Esperamos el estímulo y el apoyo de nuestros conciudadanos.»

¿Tuvo el estímulo que solicitaba la productora novel de sus conciudadanos? En los días siguientes, la prensa daba noticia del acontecimiento. «Heraldo de Aragón», del día 12, se expresaba así: «El domingo por la mañana, en el cine Rex, tuvo lugar ante un grupo de autoridades, periodistas e invitados la primera proyección de cortometrajes realizados últimamente por la productora zaragozana Moncayo Films, constituida por los señores Muro, Pomarón, Monreal, Duce, Alfaro, Rotellar, Serrano y Aznar.

Antes de comenzar la sesión, don Julián Muro Navarro, como presidente de Moncayo Films, dirigió unas palabras al público para explicar cuáles son los proyectos de la entidad. En Zaragoza, dijo, existe una gran afición hacia el cine. La mayor ambición de Moncayo Films sería precisamente llegar a formar en nuestra ciudad una productora de largometrajes. Damos ahora el primer paso hacia esa meta, con esta primera proyección de cortometrajes y documentales. Queda un largo camino a recorrer, pero esperamos el apoyo y el aliento de todos nuestros conciudadanos.

Tras la intervención del señor Muro, fueron proyectadas las siguientes películas: "Teruel, la ciudad de los Amantes", "Zaragoza, 1962", "El Duero nace en Soria" y "Balón de playa".

"Teruel, la ciudad de los Amantes", muestra en bella fotografía en color los lugares y monumentos más interesantes de la



Emilio Alfaro, guionista.

ciudad del popular torico, sin que falten las incomparables torres mudéjares y la visita al sepulcro de Diego e Isabel. "Zaragoza, 1962" recoge unas clásicas estampas de nuestra ciudad, que culminan con la apoteosis de la ofrenda de flores mariana del 12 de octubre. "El Duero nace en Soria", de gran limpieza cinematográfica y conseguido clima poético, la obra más afortunada de Moncayo Films. "Balón de playa" tiene una graciosa presentación, festiva idea argumental y también cuidada fotografía.

Las cuatro películas han sido producidas por don Julián Muro, que ha tenido a sus órdenes un equipo formado por los señores Pomarón y Rotellar (director y ayudante de dirección), Alfaro (guión y comentario) y Monreal y Duce (fotografía). Todos ellos demuestran, en sus diversos cometidos, una sólida e inteligente preparación para este tipo de empresas.

Al terminar la sesión hubo muchos aplausos para las películas, primer fruto de la entusiasta y simpática productora Moncayo Films, cuyos planes de ampliación deben ser apoyados con todo cariño.»

Emilio Alfaro pormenoriza detalles sobre el nacimiento de Moncayo Films, ante nuestro requerimiento. Para él es significativo el auge que por aquellos años tuvo el cine amateur zaragozano y un primer intento de producción de Muro con el documental «Los sitiados», realizado por José Grañena. Del entusiasmo de unos y otros, previas conversaciones, nació la idea de una productora de cine profesional. El plan de trabajo del primer grupo fueron los documentales realizados para conjuntar el equipo, de forma que estuviera formado por: escritores, Julián Muro y Emilio Alfaro; dirección de fotografía, Víctor Monreal, con la posible sustitución de José Antonio Duce; y director-realizador, José Luis Pomarón. Se hicieron los primeros ensayos en «Teruel, la ciudad de los Amantes», con una idea bastante vaga, según Emilio Alfaro, para rodar el documental en la ciudad mudéjar con el nexo de una pareja de novios que recalán en el parador de turismo. Fue un error incorporar a la acción al cantante griego Aleco Pandas.

El resto de los documentales tuvieron mayores aciertos, especialmente «El Duero nace en Soria» y «Cualquiera tiempo pasado...», este último sobre los tapices góticos de La Seo, con el fondo poético de los cantos de Jorge Manrique.

MARIO CAMUS

El éxito internacional en el Festival de Mar del Plata de «Young Sánchez», realización de Mario Camus, con fotografía de Monreal, influyó bastante, aparte el apoyo de Víctor Monreal, a favor de que Camus dirigiese el primer largometraje de Moncayo. Previas conversaciones en Madrid con el «nueva ola» español, se convino en que se rodaría el guión de Camus y Carlos Saura «Cuando muere una mujer». Gustó muy poco o nada el tema y su desarrollo, pero previas algunas modificaciones, entre ellas el título (quedó reducido a «Muere una mujer»), fue aprobado su rodaje. El primer largometraje originó una valiosa deserción, la de José Luis Pomarón, ante el vacío que le hacía uno de los componentes del grupo de producción.

«Muere una mujer» fue un film desigual, del que hicimos en su día el siguiente comentario: Para un esquema policíaco clásico, Mario Camus intentó una planificación moderna, eludiendo el circunloquio narrativo y tratando el problema mediante la intrusión de posibles sospechosos del homicidio. Dio a las secuencias clave un toque especial que afectaba tanto a los encuadres como a las luces ambiente. Pero el guión no tiene garra suficiente para mantener una intriga prieta y angustiable. El desenlace es blando, gratuito. Importa destacar la ambiciosa superación que advertimos en la labor de Mario Camus en su deseo de dar al relato, a la construcción toda del film, un tono europeísta de última hora: corte de las secuencias, sesgados de planos, con un interrogante iniciado suavemente y decidido al final, para acumular sospechas insistentes, que proporcionan a «Muere una mujer» un ritmo ejemplar.

El resumen del argumento queda establecido así: Javier Masana es un hombre importante. Una noche conoce en un cabaret a una chica misteriosa. Al volver a su casa, su mujer, Marisa, delicada y dejada un poco de lado por su marido, le recuerda que al día siguiente han de ir de excursión a la playa. En esta excursión, Marisa pierde la vida, sin que se lleguen a saber las causas. Pasada una semana, Javier averigua la causa de la muerte de Marisa. En la maleta de su coche tiene metido un cadáver. Temeroso de que la policía investigue, decide tirar el cadáver en un descampado. Antes llama a Elena, la hermana pequeña de Marisa, y le explica todo lo que le pasa. Elena le promete ayuda. Javier le explica quién es el muerto que reposa en la maleta. Es Víctor, un

ayudante de decorador que vive con su jefe, Juan de la Peña, en el piso justo frente al de Marisa y Javier. Desde el primer momento, Javier piensa que el culpable de la muerte de Víctor es Juan. La torpeza con que se desprende del cadáver hace que la policía le busque. Cuando se sincera, la policía le hace saber que Juan de la Peña está en Madrid hace dos semanas y que no pudo ser el culpable de una muerte ocurrida en Barcelona. La policía le requiere continuamente. Escarban en la vida del muerto y dan con su antigua novia. En la fotografía de ésta, Javier reconoce a la chica del cabaret. Se ratifica en su primera sospecha. El culpable es Juan de la Peña. Javier desarrolla una actividad continua y su investigación da un resultado práctico. Ayudado por Elena, tiende una trampa a De la Peña. Es un truco ingenioso, sencillo, que la policía aprueba...

OTROS FILMS POLICIACOS

El segundo film de Moncayo es también de corte policíaco. Emilio Alfaro es el autor del argumento y guión. Se rueda en el fabuloso marco del Monasterio de Piedra y dirige el film Pedro Lazaga. Un film policíaco ofrece dificultades por los variados elementos que han de conjugarse en la acción, para que su intriga tenga eficacia y llevar una inquietud al público. Existen diversos caminos para ello, muy caros al cine de intriga: la tormenta, el viaje interrumpido por haberse cortado las comunicaciones, el caserón solitario donde hay que pernoctar y, a la noche, el crimen. Un planteo así obliga a muchas cosas: lógica en el comportamiento de los personajes, un escenario idóneo y la acumulación de culpabilidad en cada uno de los reunidos. Es una fórmula que no puede fallar, aunque sea objetable por otros motivos. Pero Emilio Alfaro es un guionista que estudió seriamente la técnica de la novela policial, calibrando sus aspectos positivos y negativos; aquello que llevan de positivo o de negativo para que el interés del espectador no sufra decepciones. Pedro Lazaga hizo un buen trabajo. Compenetrado con el asunto, dejaba la acción en suspenso o dilataba las situaciones, procurando apartar la atención del espectador de un determinado personaje. El juego con el tiempo y con los elementos hacían que el sonido fuese un personaje más; y el paisaje ambiental creaba la adecuada atmósfera del crimen. En la apresurada acción, las miradas subrepticias, la planificación corta, las frases arrastradas o el mínimo motivo de sospecha, quedaban como matices acumulados a la posible culpabili-



Hans Meyer y Yelena Samarina, en «Culpable para un delito», de Moncayo Films.
(Colección del autor.)

dad de los encartados. Un elemento decisivo en el film era la bella fotografía de Víctor Monreal.

«Culpable para un delito» es el tercer largometraje con tema de intriga que realiza la productora Moncayo Films. Tema y guión fueron escritos por Emilio Alfaro, pensando para el personaje central en un actor idóneo: el también zaragozano Fernando Sancho, que había intervenido en «El rostro del asesino» con gran éxito. Pero Sancho no tiene las fechas libres a la hora del rodaje y Alfaro propone un nombre popularizado a través de la publicidad hecha para un coñac. Este hombre es Hans Meyer, un sudafricano

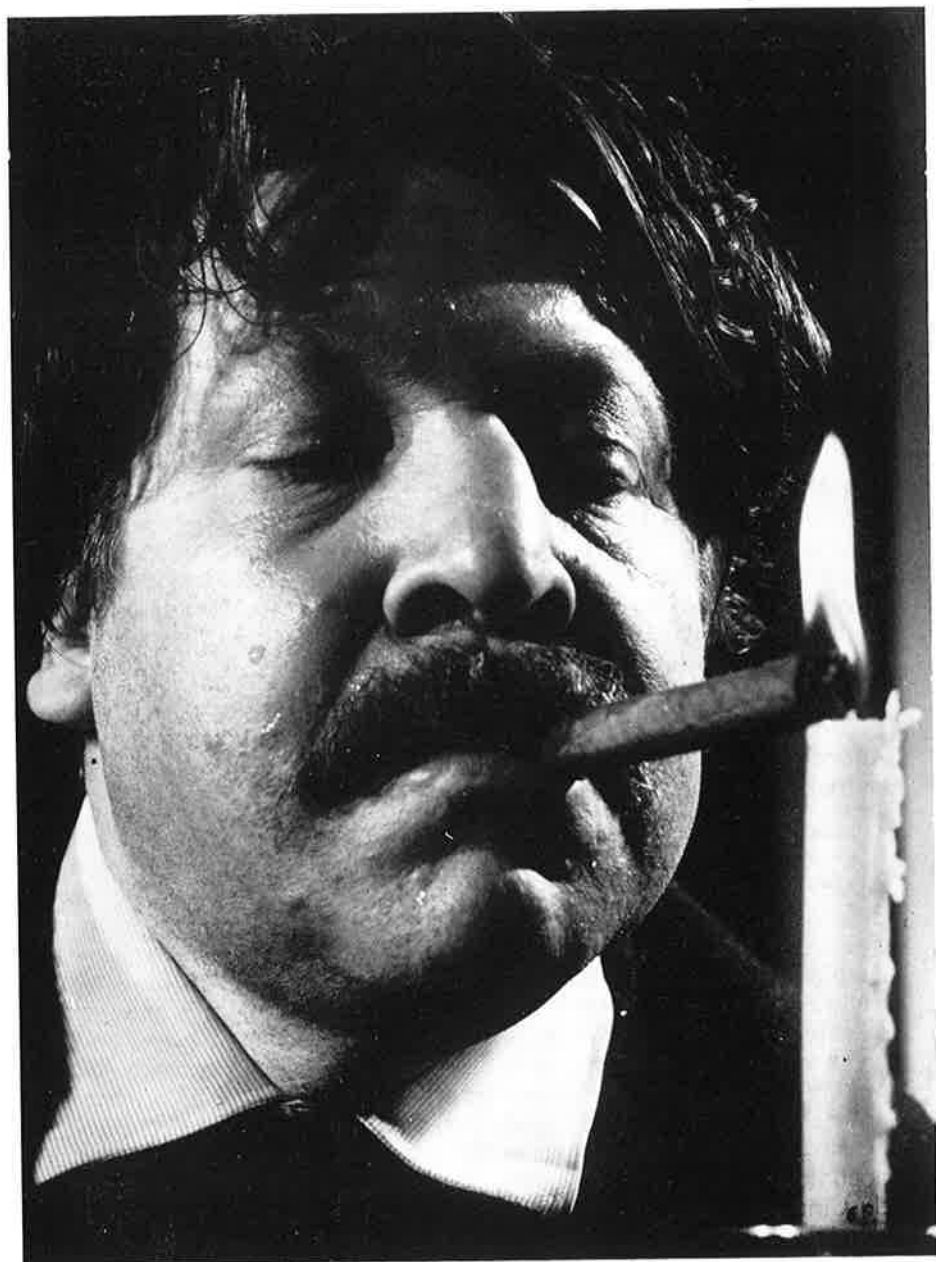
de origen germano, que se incorpora con «Culpable para un delito» al cine profesional.

El tema decía que un centenar de personas juran que Martín Baumer, antiguo boxeador caído en el olvido, ha asesinado a su viejo amigo Horacio Ridakis de una puñalada por la espalda en las escaleras del metro. Martín sostiene que es inocente y, durante su conducción al juzgado, se evade. Una gran ciudad engulle al fugado. La policía inicia la caza del hombre. Tan sólo Patricia, la esposa del asesinado Horacio, parece creer en la inocencia de Martín. Martín, perseguido por la justicia y por una diabólica personalidad oculta, investiga entre las personas relacionadas con Horacio. De nuevo es acusado de un segundo crimen. Una tras otra, las personas a quienes pide ayuda le abandonan, incluso le traicionan. Maltrecho, hambriento, solo, Martín piensa en abandonar la lucha y entregarse. Pero su ansia de justicia y de libertad le empujan a descubrir al verdadero culpable. Y cuando su resistencia ha llegado al límite, la sobrecogedora y sorprendente verdad surge como un aullido en la noche.

Creo que, por entonces, era la primera vez, en la historia del cine español, que una ciudad servía como escenario total en el rodaje de una película. Zaragoza fue esa ciudad. Pero como el argumento de «Culpable para un delito» exigía una ciudad portuaria, con su clima tenso, accidentado y encanallado, hubieron de buscarse aquellos ambientes que requiriesen las características adecuadas, con viejas callejas de luz débil que recordase los alrededores de los puertos. No hubo dificultades ambientales y el rodaje se hizo rápido, con la participación de numerosos actores ocasionales de nuestra ciudad, aparte del reparto profesional. Fue dirigido el film por José Antonio Duce, con la colaboración de Emilio Alfaro, que supervisaba los diálogos. Víctor Monreal logró una bella fotografía, dura de luz y agresiva, por cuanto se enduycieron las zonas sombrías que se dieron a ciertos ambientes.

«El magnífico Tony Carreras» es la última aportación —por ahora— de Moncayo Films a la producción. Realizada por José Antonio de la Loma, con fotografía de Víctor Monreal, fueron localizados los exteriores en Amsterdam. El corte argumental del film, que corresponde al género de agentes superhombres, es el siguiente:

Tony Carrera, antiguo ladrón retirado, está a punto de casarse, cuando una joven, Ursula, descubre su identidad y le obliga a marchar con ella a Amsterdam para robar un maletín, diciéndo-



Fernando Sancho, en «El rostro del asesino», de Pedro Lazaga, para Moncayo Films.
(Colección del autor.)

le que contiene documentos comprometedores para una persona influyente. El maletín se encuentra en una fortaleza custodiada por el ejército, y Tony tiene que poner en práctica un plan audaz, que se ve constantemente en peligro por la insistencia con que su novia le persigue, poco resignada a perder la boda. Tony Carrera entrega el maletín y se libra de que le maten los mismos a quienes ha ayudado. Antes de regresar, sin embargo, se da cuenta de que su identidad ha sido descubierta por una cámara oculta, y que lo que ha robado es un prototipo de incalculable valor estratégico, que ha ido a parar a manos poco escrupulosas y asesinas. Todo lo que se ve obligado a hacer para recuperar intacto ese prototipo, perseguido por la policía, el ejército, su novia y una nube de periodistas, compone el bloque de las secuencias finales.

Hay un par de secuencias que son modélicas: una espectacular y brillante persecución de Tony Carrera por las calles de Amsterdam y el encierro del ex ladrón en una caja metálica transportada en un cajón. El nexo que une estas secuencias es la indecisión de la banda, los preparativos, la inoperancia de la policía y la seguridad que inspira la fortaleza que guarda el curioso maletín que debe robar Tony. De la Loma ofrece un mundo burlesco, donde todos viven su pequeña pirueta perturbadora, intentando engañar a los otros.

Este film llevó su nota triste. Fue el último que rodó Víctor Monreal, que no pudo ver proyectado, puesto que moría en aparatoso accidente de carretera en octubre de 1968, poco después de haber finalizado el rodaje en Holanda.

Desde entonces, Moncayo ha paralizado sus actividades, aunque no definitivamente, según nos informa nuestro amigo Emilio Alfaro. De esta corta pero intensa actividad en la producción, se desprenden unas saludables consecuencias: Moncayo Films no anduvo con mezquindades presupuestarias en su producción; contrató a los realizadores que más sonaban por entonces y a los actores más taquilleros o de mayor calidad. Creemos, sinceramente, que nunca se dieron en nuestra ciudad tan altos vuelos a una empresa cinematográfica, en el noble intento de crear una industria del cine en el seno de nuestra comunidad. El balance es óptimo: en tres años, seis documentales, cuatro largometrajes de argumento; una participación en el Festival de San Sebastián, con el documental «Cualquiera tiempo pasado...», y otra en la Semana de Cine en Color, de Barcelona, con «Muere una mujer», con la consiguiente estatuilla de la «Dama del Paraguas» como trofeo.

MONCAYO FILMS (FILMOGRAFIA)

1962. **ZARAGOZA, CIUDAD INMORTAL** (documental). Producción: Leda Films, para Moncayo Films. Guión: Emilio Alfaro Gracia. D.: José Antonio Duce. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal. Música: Manuel Alejandro. Metros: 360.
1963. **EL DUERO NACE EN SORIA** (documental). P.: Moncayo Films. G.: Emilio Alfaro Gracia. D.: José Luis Pomarón. F. (Eastmancolor): José Antonio Duce. Int.: Cecilio Almenara (El pintor). Metros: 300.
1963. **TERUEL, LA CIUDAD DE LOS AMANTES** (documental). P.: Moncayo Films. G.: Emilio Alfaro Gracia. D.: José Luis Pomarón. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal y José Antonio Duce. Intérprete de las canciones: Aleco Pandas. Metros: 300.
1963. **ZARAGOZA** (documental). P.: Moncayo Films. G.: Emilio Alfaro Gracia. D.: José Luis Pomarón. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal y José Antonio Duce. Metros: 300.
1963. **CUALQUIERA TIEMPO PASADO...** (documental). P.: Moncayo Films. G.: Emilio Alfaro, sobre las coplas de Jorge Manrique. D.: José Luis Pomarón. Ay. D.: José Miguel Candial. F. (Eastmancolor): José Antonio Duce. Recitador: Manuel Dicenta.
1963. **BALON DE PLAYA** (cortometraje argumentado). P.: Moncayo Films. A. y G.: Julián Muro. D.: José Luis Pomarón. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal y José Antonio Duce. Metros: 450.
1964. **MUERE UNA MUJER** (largometraje). P.: Moncayo Films. Distr.: IFI-Iquino. A. y G.: Marios Camus y Carlos Saura. D.: Mario Camus. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal. Música: A. Pérez Olea. Dec.: Luis Argüello. Int.: Alberto Closas, Gisía Paradís, Mabel Karr, Tomás Blanco, José María Ovies, Mara Goyanes, Roberto Rey, Cecilio Almenara, Guillermo Fatás, José María Ferrer. Duración: 1'35 horas.
1965. **EL ROSTRO DEL ASESINO** (largometraje). P.: Moncayo Films. Distr.: IFISA. A. y G.: Emilio Alfaro. Adap. y diálogos: Emilio Alfaro, Pedro Lazaga y José María Palacio. D.: Pedro Lazaga. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal.

Dec.: Tedy Villalba. M.: Antón García Abril. Int.: Germán Cobos, Paloma Valdés, Katia Loritz, Perla Cristal, Fernando Sancho, Jorge Rigaud, Agustín González, José María Caffarel, Marcelo Arroita-Jáuregui, Adriano Domínguez, José María Ferrer. Duración: 1'26 horas.

1966. **CULPABLE PARA UN DELITO** (largometraje). P.: Moncayo Films. A.: Emilio Alfaro Gracia. G.: Emilio Alfaro Gracia y José Antonio Duce. D.: José Antonio Duce. F. (blanco y negro): Víctor Monreal. Decorados: Teddy Villalba. Música: Antón García Abril. Int.: Hans Meyer, Yelena Samarina, Perla Cristal, Dina Loy, Marcelo Arroita-Jáuregui, Adriano Domínguez, Antonio Molino Rojo, José Luis Lespe, Cecilio Almenara, María Jesús G. Arellano, Pedro Avellaneda, Pilar Delgado, Jesús Casamián, Manuel Rotellar.

1968. **EL MAGNIFICO TONY CARRERA** (largometraje). P.: Moncayo Films - Hape Films - Cineproduzione Associate. G. y D.: José Antonio de la Loma. F. (Eastmancolor): Víctor Monreal. M.: Gianni Marchetti. Dec.: Juan Alberto Soler. Int.: Thomas Hunter, Gila Von Weitershausen, Erika Blanc, Fernando Sancho, Alberto Farnese, Gerard Tichy, Walter Barnes, Antonio Casas.

El cine mejicano de Luis Buñuel

AUTOCRITICA

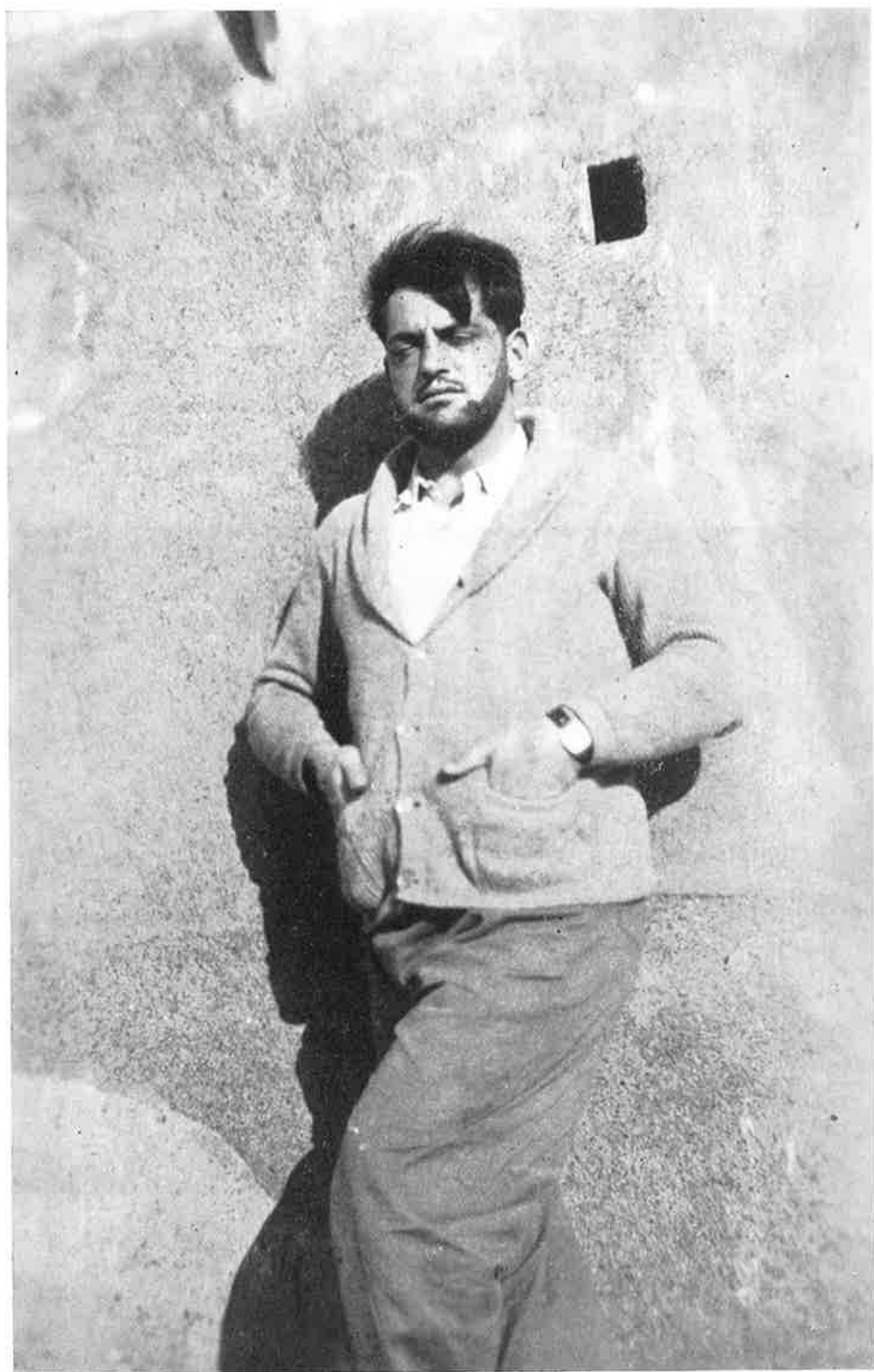
Veinte películas ha realizado hasta ahora Luis Buñuel en Méjico. La primera fue «Gran Casino», filmada en 1947, después de andar sin trabajo por cierto tiempo al afincar en la nación azteca procedente de Estados Unidos; el último film, de 1965, es «Simón del desierto», por cierto inacabado, aunque se exhibe como medimetro. Pero Buñuel es un director tan personal que el ambiente apenas ha dejado surco en él, en cuanto a su estilo y manera de entender el cine. Para Max Aub, Buñuel era un burgués regionalista, de **ligaduras indestructibles con su «patria chica»**. Y en esta aguda observación puede residir el impacto de su obra, la fuerza incontenible de sus argumentos y estilo. Max Aub añadía además: «Buñuel es, sobre todo, un realizador genial, un artista completo, un amigo como no hay dos, desde el que me es dado contemplar la historia de mi generación, la de este siglo». Así es, en efecto, y todo aquél que estudie atentamente la trayectoria de su obra, podrá apreciar la singular agudeza de Buñuel como atento observador, cronista de su tiempo. Eduardo Lizalde, notable crítico mejicano, pone el dedo en la llaga cuando dice: «Claro está que Buñuel no siempre consigue expresar lo que quiere con la forma adecuada. A veces, por economía, por decir lo importante, pasa con descuido por encima de los detalles y emplea un montaje manido y elemental para cubrir el **baché**».

Lo bueno es que Luis Buñuel se percata de estos baches, pues de muy pocas de sus películas está satisfecho. Su autocrítica, a veces, se nos antoja demasiado masoquista. Incluso se aventuró una vez a dar un juicio extremado de toda su obra. Sus juicios del cine realizado en Méjico acaso sean los más severos: Para

Buñuel, «Gran Casino» «es una película idiota, pero limpia, con algunas escenas interesantes, trucos... Hay una escena de amor en el barro verdaderamente rodada en el barro...» El siguiente film, «El gran calavera», le merece la opinión de ser una «película limpia, pero sin escena digna de interés». Sobre «Los olvidados» era más explícito: «Para mí es, efectivamente, un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo, debía hacer una obra de tipo social. Sé que voy por esta dirección. Aparte de esto, no he querido hacer un film de tesis». Pasa casi por alto sobre «Susana», «La hija del engaño», «Subida al cielo», «Una mujer sin amor» y «El bruto»; de esta última dice: «Habría podido estar bien, pero me obligaron a cambiar el guión de arriba abajo». Buñuel quedó algo más satisfecho de «El»: «El héroe es un tipo que me interesa lo mismo que un escarabajo o un anofeles; siempre me he interesado por los insectos, pues tengo una vertiente de entomólogo. El examen de la realidad me interesa mucho. No había pensado en "La edad de oro". He querido hacer, conscientemente, el film del amor y de los celos. Pero reconozco que siempre se siente uno atraído por las mismas aspiraciones, por los mismos sueños, y que he podido hacer cosas que se parecen a "La edad de oro"».

«Cumbres borrascosas» fue uno de los libros de cabecera de los surrealistas y su traducción al cine era uno de los sueños dorados de siempre de Luis Buñuel. Este sueño para Buñuel se haría realidad en 1953, en un film que llevaría como título «Abismos de pasión». «Es una película que había querido rodar en la época de "La edad de oro"». Para los surrealistas era un libro formidable. Creo que fue Georges Sadoul quien lo tradujo. Les gustaba la vertiente de "amour fou", amor por encima de todo y, naturalmente, como yo formaba parte del grupo, tenía las mismas ideas sobre el amor. Se trata, pues, del film tal como lo había imaginado en 1930, es decir, de un film con veinticuatro años de edad (estas declaraciones las hizo en 1964, a «Nuestro Cine»), pero creo que es fiel al espíritu de Emily Brönte».

Sobre «Nazarín», decía que «cada uno es libre de encontrar en mi film lo que le gusta o lo que le sirve. Personalmente, quedé confundido cuando leí ciertos comentarios: ¿Dónde va a buscar la gente lo que escribe? Me gusta "Nazarín" porque es una película que me ha permitido expresar ciertas cosas que me interesan profundamente. Pero no creo haber renegado o abjurado de nada». A propósito de «El ángel exterminador», advierte: «Si el film les



Luis Buñuel en la época de «l'age d'or» (1930). (Colección del autor.)

parece enigmático o incongruente, también lo es la vida. Se repite, como la vida, y, como ella, está sujeto a muchas interpretaciones. El autor declara que no ha querido jugar con los símbolos, al menos conscientemente. Quizá la mejor explicación para «El ángel exterminador» es que no tiene ninguna».

«LOS OLVIDADOS»

Sin dejar de ser un film realista —dice César Santos Fontela—, o precisamente porque es un film realista, «Los olvidados» no se limita a la apariencia, al naturalismo, sino que, en un afán de abarcar la totalidad de los elementos que componen la vida de los personajes, va, en lo interior, al mundo onírico —la fabu-



Jorge Mistral e Irasema Dilian, en «Abismos de pasión», de Buñuel.
(Colección del autor.)

losa secuencia de la madre con el trozo de carne— y, en lo exterior, hace jugar, encarnarse en los ojos del espectador al destino. En este momento hay que dejar la palabra a Octavio Paz, uno de los hombres que más inteligentemente han hablado de Buñuel: «La presencia continua del azar confiere a "Los olvidados" una significación especial que hace imposible confundirle con la suerte. El azar que rige los actos de los héroes de la historia se presenta como una necesidad absoluta y que, sin embargo, habría podido ser **evitada**. (¿Por qué no llamarla por su verdadero nombre, como en la tragedia: destino?) Despojada de sus atributos sobrenaturales, la vieja fatalidad vuelve a ponerse en marcha. La fatalidad de hoy es una fatalidad social y psicológica o, para emplear la palabra mágica de nuestra época, histórica. Pero no basta con que la sociedad, la historia o las circunstancias se declaren hostiles al héroe para que se produzca la catástrofe; es necesario que sus determinantes coincidan con las voluntades de los seres humanos puestos en juego. Pedro lucha contra el azar, contra la mala suerte, contra **la mala vida**, encarnados en Jaibo. Cuando, investido, acaba por aceptarlos y mirarlos de frente, ha transformado el azar en destino. Muere, pero hace suya su propia muerte. Del choque entre la conciencia humana y la fatalidad exterior surge la tragedia. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana, el destino no se cumple totalmente y la tragedia es imposible. La fatalidad lleva la máscara de la libertad; la libertad, la del destino».

«EL»

Luis Buñuel realiza «El» en 1952. Debemos situarlo cronológicamente entre «Robinson Crusoe» y «Abismos de pasión» («Cumbres borrascosas»). Es decir, entre la aventura y el amor, un amor loco, desesperado, hasta caer en la necrofilia. Para el realizador aragonés, «El» es la versión moderna de «L'âge d'or». Con un tema violento, irónico; descubriendo la hipocresía de una sociedad fundamentada tanto en el disimulo como en la intransigencia a la hora de mantener prerrogativas. La historia, dentro de un contexto dramático destructivo, salpica ironía y humor, al par de ofrecer un retrato psicopático rigurosamente exacto de Francisco, un burgués católico y célibe, que se desposa con Gloria, a la que atormenta con sus celos, sometiéndola a mil experiencias eróticas en la escala de fetichismo, sadismo y masoquismo.



«Ensayo de un crimen», de Luis Buñuel. (Colección del autor.)

En torno a Francisco, sus creencias y represiones, su frustrado mundo de pureza y vicios, construye Buñuel una historia llena de humor; con el mundo que lo ha formado, sus amigos que forjaron el carácter. Su deseo de saltar las conveniencias sociales, han hecho de él un enfermo y tal circunstancia la desarrolla Buñuel con rigurosa crueldad. La primera secuencia se inicia en el interior de una iglesia. Es Jueves Santo. El sacerdote procede a la cristiana ceremonia del lavatorio de pies. Francisco ayuda al clérigo, sin apartar los ojos de los pies del niño, que son secados por el cura con un blanco lienzo. Inconscientemente, Francisco fija sus ojos en unos pies de mujer calzados con elegantes zapatos. Su vista asciende por la pantorrilla hasta detenerse en el rostro de una mujer joven y hermosa. Es Gloria. Una desconocida para él, que, desde este momento, le interesa vivamente. La ceremonia sagrada ha

perdido ya interés. Ve salir de la iglesia a la joven y corre para alcanzarla. Pero la pierde al doblar la mujer una esquina...

Para Buñuel este arranque apenas tiene importancia, pues en alguna ocasión ha dicho que por su gusto suprimiría todas las escenas del romance. Creemos exagerado tal rigor, pues las vemos



Francisco Rabal, en «Nazarín», de Luis Buñuel. (Colección del autor.)

necesarias como traducción de las inhibiciones de este burgués indeciso que es Francisco. Su interés por Gloria, el sigilo con que se acerca a ella y la marginación del novio oficial —el arquitecto Raúl—, nos lo ofrecen como un ser sinuoso, absorbente, calculador y maestro en las artes del disimulo. Una verdadera joya. La

propia Gloria, en un encuentro con su antiguo novio, hará el retrato fidedigno de Francisco y su extraña conducta en el viaje de bodas.

La confesión de Gloria sirve a Buñuel de contrapunto narrativo que, al par de reflejar una situación narrada en primera persona, muestra la consecuencia que originó. Todo el film es prodigioso en la descripción ambiental, condicionada a la andadura de los personajes, a su doblegamiento socio-cristiano, cuyos objetivos precisan el apoyo en las conveniencias morales inspiradas en la rigidez de las conductas y, como contraste, en la hipocresía como válvula de escape. Por eso, cuando Gloria intenta confiar al sacerdote las vejaciones y sufrimientos que le infiere su marido, rechaza incrédulo la confesión de la mujer. Para él, Francisco es un caballero católico, un hombre digno, que fue al matrimonio sin haber conocido antes a otra mujer.

Fijadas estas premisas, se justifica la conducta erótico-masoquista de Francisco —muy cercana a la paranoia—, siendo sencillo deslindar las ventajas de este marido —casi ibérico— sobre su mujer. En cierta ocasión que su esposa lo ha rechazado, asciende la escalinata zigzagueando los escalones, y arrancando una de las barras metálicas que fijan la alfombra, en el paroxismo de su ira, empieza a golpear los barrotes de la barandilla con igual percusión rítmica que los tambores calandinos en la Semana Santa. Esta imagen se repetirá al final de «El», cuando Francisco se aleja humilde por el jardín del convento en el que fuera recluido después de su ataque de locura. Y aunque el padre superior afirme que Francisco encontró la paz en su tranquilo retiro, su actitud descarta tal hipótesis, pues se aleja de ellos trazando iguales zigzags que cuando, inconscientemente, iniciaba sus más exacerbados momentos de furor.

Buñuel y su mundo, Buñuel y su concepto de la moral burguesa; Buñuel humano, satírico y mordiente; más surrealista que nunca, se nos ofrece en un film duro y documental que tiene los fragmentos más notables del cine que el dio fama universal.

«EL ANGEL EXTERMINADOR»

Manuel Villegas López, nuestro gran crítico y ensayista, dice: «"El ángel exterminador" es una película fundamental, cumbre y resumen de la obra de Buñuel. En ella utiliza los grandes recursos surrealistas, clásicos y típicos de Buñuel, puestos al día, como

hombre que ha sabido evolucionar. En ella, el realismo se lleva al límite, hasta lo grotesco, lo trágico y lo horripilante. Y en ella se aborda directamente, manifiestamente, lo misterioso, lo maravilloso, lo inexplicable, lo inconcebible. Pero, sobre todo, es la gran palabra de Buñuel, porque aquí se trata directamente su secreto: ese umbral invisible, pero infranqueable. Es la enciclopedia, la "Summa Buñuel", donde su sistema, su terminología y su estilo están recogidos, expuestos, resumidos de una vez para siempre. Pero, más que nada, constituye las memorias íntimas, en profundidad y esencia. De lo que el creador lleva en sí, expone fragmentariamente a lo largo de su obra, y un día tiene que decir del todo, para explicarla y explicarse a sí mismo. Para coger directamente entre sus manos, trémulas de emoción y de recuerdos, la raíz de su personalidad y de su arte».

«Los **enriquecimientos** del film —dice por su parte José Francisco Aranda, notable biógrafo de Buñuel— son innumerables: escenas o planos que vuelven a aparecer íntegros y exactos en posterior (o anterior) momento del montaje del film, la irrupción de la manada de ovejas en el salón, donde los comensales comprueban, angustiados, que no pueden salir; la aparición de un oso, haciendo estragos entre las ovejas; el fabuloso retrete improvisado en el salón, detrás de un biombo: un jarrón chino al que no tienen más remedio que recurrir los reclusos, y en el fondo del cual, si se mira, se verá un hermoso paisaje, como sucede en los retretes de la ciudad de Cuenca. La destrucción bestial, realizada entre todos, de los instrumentos musicales del salón... Y, sobre todo, la secuencia final».

Luis Buñuel, con su desconcertante personalidad, sabe interesar siempre. «El ángel exterminador» es un film donde los símbolos juegan un papel destacado. El tema, ceñido a una sola situación, ofrece la faz psicológica de un grupo de personajes a los que una fuerza extraña y misteriosa hace que convivan durante varios días dentro de una casa, confinados en la misma habitación. Este grupo, genuino representante de una sociedad corrompida, va a vivir los momentos más angustiosos de su existencia. El ángel, que anula por cierto tiempo el barniz hipócrita de los elegidos, pondrá al descubierto el aspecto verdadero de sus pensamientos, de sus sentidos, su falsa moralidad. Y han de definir su lado perverso, sus vicios y sus violencias.

Alguien ha dicho que es una película oscura; a nosotros, por el contrario, nos parece diáfana. Ciertamente que Buñuel usa subter-

fugios para sembrar de pistas falsas la corta andadura de los invitados, remarcando la situación con la repetición de planos. Mas lo cierto es que el film sólo pretende decir lo que estamos viendo: la autosugestión de un grupo, su conducta falsa; puesto que su impotencia obedece a un subconsciente que no quiere doblegarse a la realidad: la ausencia de barreras que le impidan salir. Y, así, encerrados, aislados, atraen sobre sí **la venganza del ángel exterminador, último avatar de las furias mitológicas.**



«El ángel exterminador», de Luis Buñuel. (Colección del autor.)

Se habló muchas veces de la ambigüedad de Buñuel, pero «la ambigüedad en Buñuel —dice el crítico mejicano Emilio García Riera— no supone un eclecticismo cómodo, sino la aspiración de provocar a los espectadores las más diferentes y opuestas sensaciones, siempre con vistas a inquietarnos, a estimular nuestra capacidad de duda y a provocar en nosotros una insatisfacción cons-



Luis Buñuel tras la cámara. (Colección del autor.)

tante con nuestra propia idea de la realidad, de acuerdo con la misión que Engels daba al artista en una frase que Buñuel gusta citar: **el novelista (o el cineísta, v. g.) habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue al lector (o al espectador, v. g.) a dudar de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente».**

FILMOGRAFIA AZTECA

1947. **GRAN CASINO (En el viejo Tampico).** P.: Anahuac (Oscar Dancigers). N.: Michel Weber. G.: Mauricio Magdaleno. Diál.: Javier Mateos. D.: Luis BUÑUEL. F.: Jack Draper. M.: Manuel Esperón. Int.: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Julio Villarreal.
1949. **EL GRAN CALAVERA.** P.: Ultramar Films (Oscar Dancigers). T.: Adolfo Torrado. G.: Raquel Rojas y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: Ezequiel Carrasco. M.: Manuel Esperón. Int.: Fernando Soler, Charito Granados, Rubén Rojo, Andrés Soler, Gustavo Rojo, Luis Alcoriza, Maruja Grifell.
1950. **LOS OLVIDADOS.** P.: Ultramar Films (Oscar Dancigers). G.: Luis BUÑUEL y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. Fotografía: Gabriel Figueroa. M.: Rodolfo Halffter, sobre temas de Gustavo Pittaluga. Int.: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclán.
1951. **SUSANA (Demonio y Carne).** P.: Internacional Cinematográfica (Oscar Dancigers). N.: Manuel Reachí. G.: Jaime Salvador. D.: Luis BUÑUEL. F.: José Ortiz Ramos. Música: Raúl Lavista. Int.: Rosita Quintana, Fernando Soler, Víctor Manuel Mendoza.
1951. **LA HIJA DEL ENGAÑO (Don Quintín el Amargao).** Productora: Ultramar Films (Oscar Dancigers). T.: Carlos Arniches. G.: Raquel Rojas y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: José Ortiz Ramos. M.: Raúl Lavista. Int.: Rosita Quintana, Fernando Soler, Víctor Manuel Mendoza.
1951. **UNA MUJER SIN AMOR.** P.: Internacional Cinematográfica. N.: Guy de Maupassant, «Pierre et Jean». G.: Jaime Salvador. D.: Luis BUÑUEL. F.: Raúl Martínez Solares. Música: Raúl Lavista. Int.: Rosario Granados, Julio Villarreal, Tito Junco.
1951. **SUBIDA AL CIELO.** P.: Isla Producción. G.: Manuel Altamirre. D.: Luis BUÑUEL. F.: Alex Phillips. M.: Gustavo Pittaluga. Int.: Lilia Prado, Carmelita González, Esteban Márquez.

1952. **EL BRUTO**. P.: Internacional Cinematográfica (Oscar Dancigers). G.: Luis BUÑUEL y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: Agustín Jiménez. M.: Raúl Lavista. Int.: Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas.
1952. **ROBINSON CRUSOE**. P.: Ultramar Films (Oscar Dancigers y Henry F. Ehrlich). N.: Daniel Defoe. G.: L. BUÑUEL y Philip Roll. D.: Luis BUÑUEL. F.: Alex Phillips (Pathé-color). M.: Anthony Collins. Int.: Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López.
1952. **EL**. P.: National Film (Oscar Dancigers). N.: Mercedes Pinto. G.: L. BUÑUEL y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: Gabriel Figueroa. M.: Luis Hernández Bretón. Int.: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristein, Aurora Walker.
1953. **ABISMOS DE PASION (Cumbres borrascosas)**. P.: Tepeyac (Oscar Dancigers). N.: Emily Brönte («Wuthering Heights»). G.: L. BUÑUEL. D.: Luis BUÑUEL. F.: Agustín Jiménez. M.: Wagner y Raúl Lavista. Int.: Irasema Dilian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso.
1953. **LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA**. P.: Clasa Films Mundiales (Armando Ozive Alba). G.: Mauricio de la Serna y José Revueltas. D.: Luis BUÑUEL. F.: Raúl Martínez Solares. M.: Luis Hernández Bretón. Int.: Lilia Prado, Carlos Navarro, Domingo Soler, Fernando Soto.
1954. **EL RIO Y LA MUERTE**. P.: Clasa Films Mundiales (Armando Ozive Alba). N.: Miguel Alvarez Acosta. G.: L. BUÑUEL y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: Raúl Martínez Solares. M.: Raúl Lavista. Int.: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero.
1955. **ENSAYO DE UN CRIMEN (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)**. P.: Alianza Cinematográfica (Alfonso Patino Gómez). A.: Rodolfo Usigli. G.: L. BUÑUEL y Eduardo Ugarte. D.: Luis BUÑUEL. F.: Agustín Jiménez. M.: Jesús Bracho y José Pérez. Int.: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, Ariadna Walter, J. María Linares Rivas.
1956. **LA MUERTE EN ESTE JARDIN (La mort en ce jardin)**. P.: Dismage (París)-Teperac (Oscar Dancigers). G.: Luis BUÑUEL, Luis Alcoriza, Raymond Queneau y Gabriel

- Arout, D.: Luis BUÑUEL. F.: Jorge Stahl, Jr. M.: Paúl Misraki. Int.: Simone Signoret, Georges Marchal, Michel Piccoli, Michèle Girardon, Tito Junco, Luis Aceves Castañeda.
1958. **NAZARIN**. P.: Manuel Barbachano Ponce. N.: Benito Pérez Galdós. G.: L. BUÑUEL y Julio Alejandro. F.: Gabriel Figueroa. Superv.: Carlos Velo. Int.: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández, Ignacio López-Tarso.
1959. **LOS AMBICIOSOS (La fiebre monte a El Pao)**. P.: C.I.C.C., Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films (París) y Cinematográfica Filmex. N.: Henri Castillou. G.: L. BUÑUEL, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat. D.: Luis BUÑUEL. F.: Gabriel Figueroa. M.: Paúl Misraki. Int.: Gérard Philippe, María Félix, M. A. Ferres, Raoul Dantes, Domingo Soler, Víctor Junco, Roberto Cañedo.
1960. **LA JOVEN (The Young One)**. P.: Olmeca (George P. Werker). N.: Peter Matthiesen («Travellin Man»). G.: Luis BUÑUEL y H. B. Addis (Hugo Butler). D.: Luis BUÑUEL. F.: Gabriel Figueroa. M.: Jesús Zarzosa. Int.: Zachary Scott, Key Meersman, Bernie Hamilton.
1962. **EL ANGEL EXTERMINADOR**. P.: Uninci-Films 59 (Gustavo Alatraste). A.: José Bergamín. G.: L. BUÑUEL y Luis Alcoriza. D.: Luis BUÑUEL. F.: Gabriel Figueroa. Int.: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedico, Luis Beristein, Antonio Bravo, Claudio Brook, César del Campo, Lucy Gallardo.
1965. **SIMON DEL DESIERTO**. P.: Gustavo Alatraste. G. y D.: Luis BUÑUEL. F.: Gabriel Figueroa. M.: Raúl Lavista. Intérpretes: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santoneva, Jesús Fernández, Luis Aceves Castañeda.

Un músico: Antón García Abril

Antón García Abril, uno de los mejores compositores de la llamada «generación del 51», nace en Teruel en 1933. Realiza sus primeros estudios en el Conservatorio de Valencia, pasando posteriormente al Real Conservatorio de Madrid, donde finaliza sus estudios oficiales obteniendo las máximas calificaciones. Asistió durante tres años consecutivos a los cursos de perfeccionamiento de Siena, en donde estudió composición con Vito Frazzi, dirección de orquesta con Paul von Kempen y música cinematográfica con Francesco Lavagnino.

Con motivo de la conmemoración del XXV aniversario de la fundación de la Accademia Chigiana, se convocó un concurso internacional de composición y fue galardonado con dicho premio con su obra «Cantata a Siena», para coro y orquesta. En el año 1964 fue pensionado por la Fundación «Juan March» para realizar estudios de nuevas técnicas en la composición, en la Academia Santa Cecilia de Roma, con el maestro Goffredo Petrassi. Actualmente desempeña la cátedra de composición en el Real Conservatorio de Madrid.

Su música se interpreta frecuentemente en los conciertos y festivales internacionales como los de la S.I.M.C., festival de América y España, bienal de música contemporánea, festival de Washington, etc.

RELACION DE SUS OBRAS

«Sonatina», para piano; «Ciclo de canciones infantiles», sobre poemas de Federico Muelas; «Sonata para violín y piano»; «Já-cara», sobre textos de Góngora, para barítono y pequeña orquesta; «Dos canciones sobre "El alba del alhelí"», poemas de

Rafael Alberti; «Preludio y Toccata», para piano; «Concierto para instrumentos de cuerda»; «Concierto para piano y orquesta»; «Homenaje a Miguel Hernández», para bajo, quinteto de viento y dos pianos (primer premio de composición otorgado por el Servicio Nacional de Educación y Cultura).

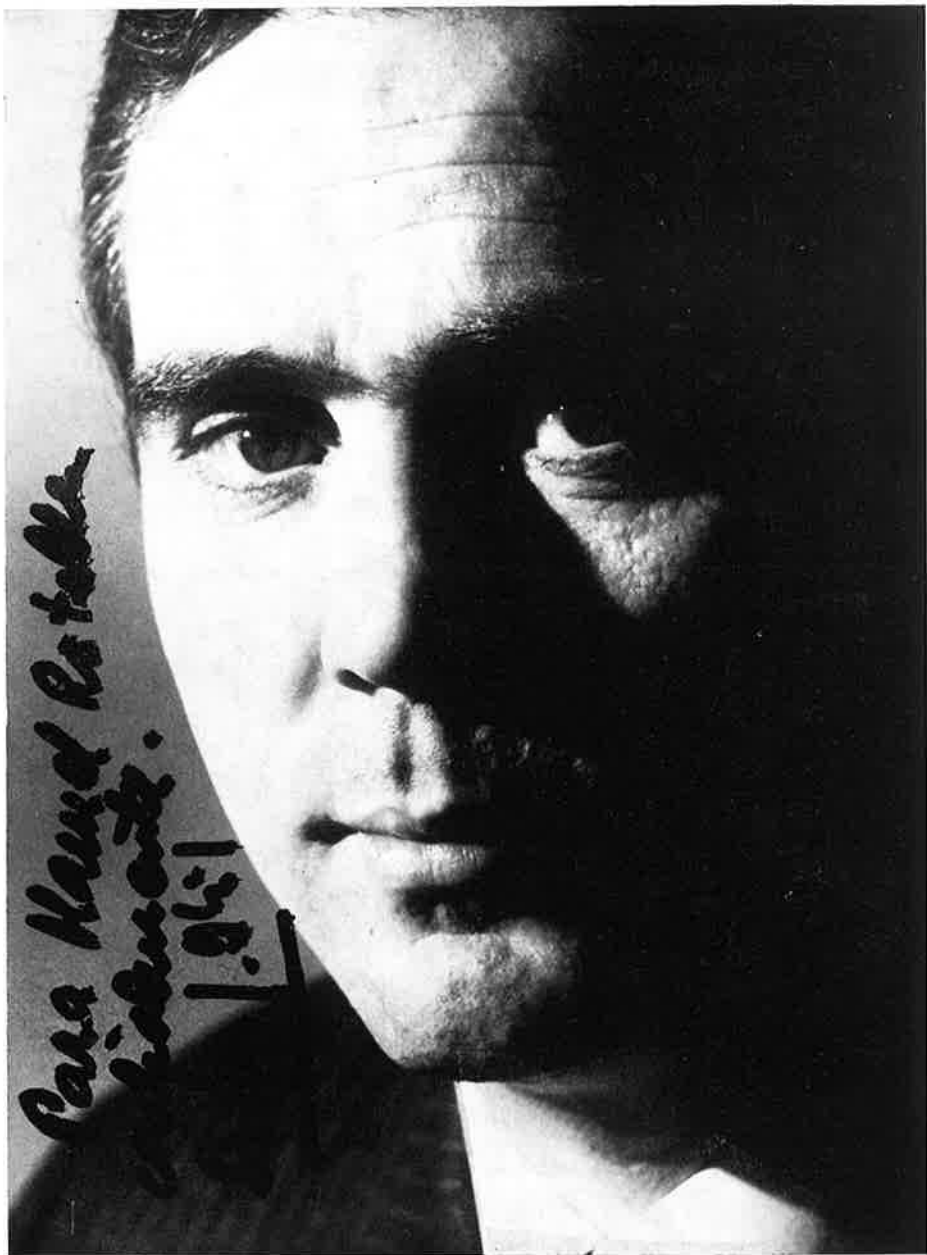
«Piezas para flauta y piano»; «Pater Noster y Ave María», para coro mixto; «Suite para guitarra»; «Ciclo de canciones gallegas», sobre poemas de Rosalía de Castro y Alvaro de las Casas; «Aunque vivas en Costera» (canción aragonesa); «Tres canciones españolas», sobre textos de Federico García Lorca, para voz y orquesta; «Don Juan», tragicomedia musical en colaboración con Alfredo Mañas, estrenada en Madrid por el bailarín Antonio Gades; «Villancetes», sobre poemas de Gil Vicente, para coro mixto (premio de polifonía del Ministerio de Información y Turismo).

«Ciclo de canciones», sobre textos de Rafael Alberti; «Cantico delle Creature», sobre textos de Francisco de Asís, para cuarteto solista, coro y orquesta (Tomo de plata de la IV Semana de Música Religiosa de Cuenca en 1964); «Tres piezas para doble quinteto y percusión» (estrenada en el IV Inter-American Music Festival celebrado en Washington en junio de 1968); «Hemeroscopium», suite para orquesta; «Cadencias», concierto para violín y orquesta.

Ha escrito gran número de partituras para teatro: «Divinas palabras», «Los intereses creados», «Calígula», «Mariana Pineda», «Luces de Bohemia», etc.; y la comedia musical «Un millón de rosas», con libro de Joaquín Calvo Sotelo.

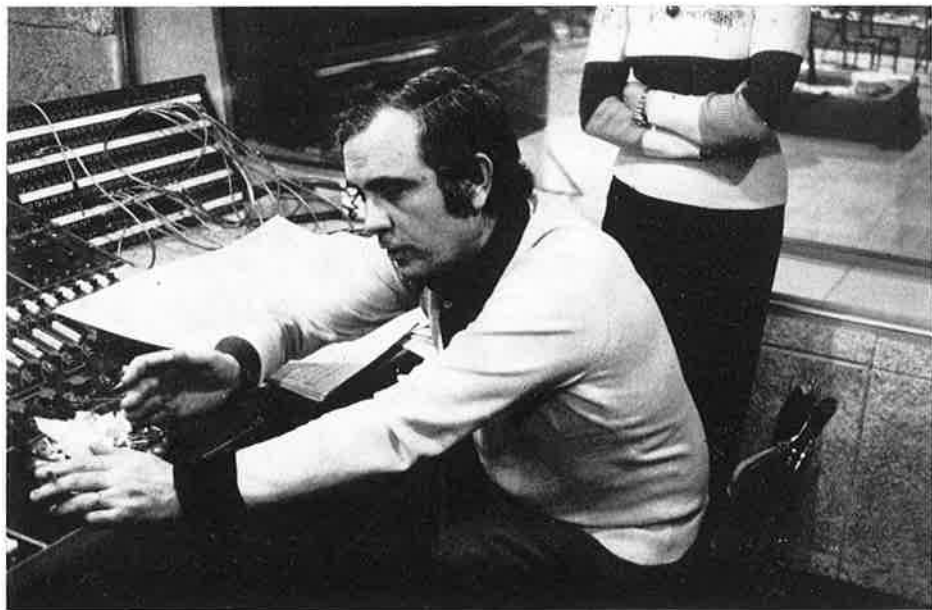
Tiene en su haber numerosas partituras cinematográficas, y en los años 1959 y 1969 se le concede el premio a la mejor partitura de cine por las películas «La fiel infantería» y «No le busques tres pies...». Está en posesión de la medalla del C.E.C. (Círculo de Escritores Cinematográficos).

Sobre la personalidad musical de Antón García Abril, se ha escrito mucho. Para Tomás Marco es uno de los más brillantes de la «generación del 51» **que conserva un entronque con la tradición nacionalista española en sus canciones y obras de cámara, evolucionando luego hacia una música más compleja.** Con motivo del reciente estreno de «Hemeroscopium», se ha hecho el siguiente comentario: «El estilo de las obras de García Abril se ca-



ANTON GARCIA ABRIL

racterizaba últimamente por una búsqueda de sintetizar su melodismo innato y la línea heredada del nacionalismo con una música que incorpora los avances musicales de las últimas décadas en España y fuera de ella. Sin embargo, al plantearse la composición de **Hemeroscopium**, el propio autor confiesa que en esta obra ha querido dejarse llevar por lo que de verdad él siente para crearse una música de tipo melódico y colorista. **Hemeroscopium** se llama así por el nombre griego de Jávea, localidad levantina donde la obra fue comenzada. Y evidentemente hay una relación con el título y la música, puesto que la obra toma un claro color levantínista... La composición se desarrolla como un concierto para orquesta en tres movimientos encadenados. El primero de ellos es de carácter melódico, descubriendo la facilidad que para la canción tiene el autor, ya que no emplea melodías amplias de vuelo instrumental, sino diseños melódicos de carácter vocal. El segundo movimiento muestra un cierto puntillismo de colores y el tercero se basa en un diseño rítmico.»



Antón García Abril en los estudios de grabación realizando la mezcla de su última película.

ANTON GARCIA ABRIL

HABLA DE LA MUSICA CINEMATOGRAFICA

Hemos entrevistado al ilustre compositor, para que nos hablase de la música de sus películas y de sus primeros contactos con el cine. A nuestras preguntas ha contestado ampliamente:

M. R. — ¿COMO TUVO CONTACTO CON EL CINE?

A. G. A. — Siendo estudiante todavía del Conservatorio de Madrid, me encontraba pasando unas vacaciones en Teruel y apareció el equipo de rodaje de la película «Torrepartida» —la película estaba producida por otro aragonés, Santos Alcocer— que dirigía Pedro Lazaga. A través del guionista de aquella película, José María Belloch, amigo mío, tuve la oportunidad de conocer a Lazaga, quien desde el primer momento me distinguió con su confianza y me dio la oportunidad de conocer este mundo atraente que es el cine.

Mi primera película fue «Torrepartida», y a partir de este momento, afortunadamente, no he cesado de escribir música para cine.

M. R. — ¿FUE FACIL PARA VD. AMOLDARSE A LAS EXIGENCIAS «NARRATIVAS» DE LA MUSICA EN EL CINE?

A. G. A. — En principio, como realmente desconocía por completo el mundo del cine, me costó amoldarme a la forma cinematográfica. Poco a poco, con las experiencias que fui adquiriendo en cada nueva película, logré la técnica necesaria para resolver los problemas que podríamos llamar habituales del lenguaje cinematográfico.

M. R. — ¿ESTUDIA DE ANTEMANO UN GUION?

A. G. A. — Al tomar contacto con la película lo primero que hago es leer el guión. Esto suelo hacerlo en la mayoría de los casos cuando se empieza a rodar. A partir de este momento yo ya tengo una idea de lo que puede ser la película, conozco la línea argumental, el porcentaje de acción que puede haber, las situaciones dramáticas, etc., y durante el tiempo de rodaje veo proyección del material que se va rodando y me sirve para ir centrándome en la línea estética elegida por el director. Durante este período de tiempo voy haciendo temas musicales y bocetos

que voy guardando para que cuando vea la proyección definitiva pueda desarrollar y darles forma ajustándome a las diversas situaciones de la película.

De todas formas lo que para mí tiene el máximo valor es el momento que veo la película totalmente terminada y puedo ver la línea general con sus tiempos cinematográficos que se han de convertir en tiempos musicales.

M. R. — ¿COMO ESCRIBE LA MUSICA DE UNA PELICULA IMPORTANTE? POR EJEMPLO: «LOLA, ESPEJO OSCURO».

A. G. A. — Exactamente igual que la que no son importantes. La mecánica compositiva es la misma. Ahora bien, cuando la película es importante al compositor se le brindan infinidad de oportunidades para desarrollar su talento musical.

M. R. — USTED ES UNO DE LOS COMPOSITORES MAS FECUNDOS DEL CINE ESPAÑOL, CON UNA MEDIA DE DIEZ PELICULAS ANUALES. ¿COMO DISTRIBUYE SU TIEMPO PARA DESARROLLAR UNA INSPIRACION TAN DIVERSA COMO FECUNDA?

A. G. A. — Dedicándome de lleno a mi trabajo. Todo es cuestión de orden. Así como en general soy un desorganizado para muchas cosas, concerniente a mi trabajo me someto a un orden riguroso.

M. R. — ¿HA COLABORADO EN ALGUN FILM EXPERIMENTAL AL ESTILO DE LUIS DE PABLO EN «UTS CERO», REALIZADO POR JAVIER AGUIRRE?

A. G. A. — No, no he colaborado en ninguna película de este tipo. Lo que sí he hecho es música experimental e incluso electrónica en algunas películas. El cine de terror me ha servido para hacer experiencias de música aleatoria, sirviéndome de la técnica moderna de grabación, que te posibilita, por el sistema de ocho o dieciséis pistas, a crear nuevos mundos sonoros, que sin estos procedimientos técnicos no se podrían lograr.

M. R. — ¿HA COLABORADO EN FILMS DOCUMENTALES O DE CORTO METRAJE?

A. G. A. — No. Todas mis partituras han sido siempre para películas de largo metraje. En todo caso podíamos encajar en este apartado de película-documental a «Franco, ese hombre», que, aunque de duración larga, es un gran documental.

"EL VIKINGO"

Bl. 27

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score includes parts for Trumpet (TR), Trombone (Tb), Clarinet (CL), Flute (Fl), Bassoon (Bsn), Piano (Piano), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (VCLAS), and Violoncello (V.C.). The music is written in 2/4 time. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including a large "back from piano" instruction with a double slash and a right-pointing arrow. Above the score, there are handwritten measurements: "0''", "1''", "2''", "3''", "4''", "5''", "6''", "7''", "8''", "9''", "10''", "11''", "12''". The score is written on a grid of staves, with the piano part at the bottom and the other instruments above it. The piano part includes a large "Piano" marking and a "Piano" marking. The score is written in a handwritten style, with many notes and markings that are difficult to read. The score is written on a grid of staves, with the piano part at the bottom and the other instruments above it. The piano part includes a large "Piano" marking and a "Piano" marking. The score is written in a handwritten style, with many notes and markings that are difficult to read.

M. R. — ¿QUE REQUISITOS DEBE TENER UNA BUENA PARTITURA DE CINE?

A. G. A. — El primero, ser música cinematográfica. Es decir, puede haber una música que, desprendida de la imagen, tenga, analizada bajo un punto de vista musical, escasos valores y que, por el contrario, como música cinematográfica sea extraordinaria, porque haya captado ese mundo mágico de las imágenes y haya convertido la imagen en música. Puede ocurrir también que escuchemos una música que analizada con rigor musical esté llena de cualidades y, sin embargo, sometida a la imagen no cumpla su función primordial. Por lo tanto, una buena partitura será aquella que, sin dejar de tener valor musical, cumpla a su vez su función cinematográfica.

M. R. — USTED HA COMPUESTO MUSICA PARA LOS GENEROS MAS VARIADOS: COMICOS, COMEDIAS, AVENTURAS, TERROR, ETC. ¿QUE GENERO DE LOS CITADOS OFRECE MAS DIFICULTADES?

A. G. A. — Para mí no hay ningún género que tenga unas dificultades específicas. Cualquier película, sea cómica, de terror, de aventuras, etc., puede ofrecer dificultades. Las dificultades provienen de la textura del film.

M. R. — ¿LE SOLICITAN LOS PRODUCTORES, DE ANTEMANO, UN TIPO DETERMINADO DE MUSICA?

A. G. A. — En general, los productores suelen pedirte que hagas una música «muy buena y que la grabación no sea costosa». Petición razonable, pues no podemos olvidar que el cine es una industria en la que participa el arte y la economía. Es, por el contrario, con el director con quien se suele tener largas conversaciones en un trabajo concienzudo sobre la moviola, y de este intercambio de ideas surge la línea por la que se ha de conducir la estructura musical.

M. R. — ¿DE QUE PELICULAS HA QUEDADO MAS SATISFECHO COMO MUSICO?

A. G. A. — En cada nueva película que hago vuelco todo mi entusiasmo. Esto hace que aun con sus posibles defectos me sienta satisfecho de todas. De cada una de ellas he aprendido algo y cada película para mí es una experiencia interesante con una nueva problemática que resolver.

Para citar algunas diré: «Torrepartida», «La fiel Infantería», «Roberto el diablo», «No le busques tres pies», «Al ponerse el sol», «Cómo sois las mujeres», «Texas, addio», «Manos Torpes», «Pancho Villa», «El vikingo»...

M. R. — ¿TUVO DIFICULTADES EN UN FILM COMO «DIGAN LO QUE DIGAN», DE MARIO CAMUS?

A. G. A. — «Digan lo que digan» fue una película casi musical que estaba llena de situaciones en donde la música se convertía en el hilo conductor de la comedia. Aquí, el tema musical tenía una importancia vital, porque a través de una melodía escrita para piano el personaje central descubría a su hermano desaparecido. Este tema lo desarrollé a través de toda la película, dándole en cada secuencia un tratamiento psicológico distinto.

M. R. — EN SU FILMOGRAFIA VEO CINCUENTA Y CINCO FILMS DE PEDRO LAZAGA; ¿ESCRIBE ESTA MUSICA CON UNA ESPECIE DE RECETARIO, PUESTO QUE LOS TEMAS SON MUY SIMILARES? (ME REFIERO AL TEMA ARGUMENTAL.)

A. G. A. — Como he dicho antes, cada película lleva consigo una serie de problemas personalísimos y que nada tienen que ver con otras películas aparentemente iguales.

M. R. — ¿QUIERE CITARME LOS QUE, A SU GUSTO, SON LOS MEJORES COMPOSITORES DEL CINE EXTRANJERO?

A. G. A. — Hay muchos; podía citar a Henry Mancini, Francis Lai, Francesco Lavagnino, Max Steiner.

M. R. — ¿CONCEDEN IMPORTANCIA LOS PRODUCTORES DE CINE A LA MUSICA?

A. G. A. — Cada vez más. Hubo una época en que la música de cine era un elemento que aparecía con una tarjeta de presentación muy débil, la tan mal llamada «música de fondo». Hoy, afortunadamente, se ha eliminado casi en su totalidad este trato a la música dentro del cine. Los productores se sienten mucho más interesados por el acontecer musical y saben muy bien su importancia, pues no ignoran que una obra cinematográfica está basada en dos elementos inseparables: imagen y sonido.

M. R. — ¿CUANTO TIEMPO LE LLEVA ESCRIBIR LA MUSICA DE UNA PELICULA?

A. G. A. — Lo más difícil, para mí, en encontrar el «sonido» de la película. Durante muchos días me dedico a pensar la forma musical a emplear, el lenguaje, el carácter de los temas, el color instrumental. Una vez encontrado todo este material, la realización de la partitura lleva de veinte a cuarenta días, depende de la duración de la música.

M. R. — EN EL FILM DE TERROR (USTED HA ESCRITO MUSICA PARA «UN VAMPIRO PARA DOS», «LA NOCHE DE WALPURGIS»), ¿QUE TANTO POR CIENTO SE LLEVAN LOS EFECTOS?

A. G. A. — En el cine de terror, la música tiene un valor insustituible, porque todo el clima de tensión, inquietud o miedo lo sugiere la música, e incluso el compositor juega con los elementos sonoros que la imagen le proporciona, convirtiéndolos en música.

FILMOGRAFIA DE ANTON GARCIA ABRIL

1956. **TORREPARTIDA**, de Pedro Lazaga.
1956. **ROBERTO, EL DIABLO**, de Guzmán Merino.
1957. **MUCHACHAS DE AZUL**, de Pedro Lazaga.
1957. **UN INDIANO EN MORATILLA**, de León Klimovsky.
1957. **LA FRONTERA DEL MIEDO**, de Pedro Lazaga.
1957. **EL FOTOGENICO**, de Pedro Lazaga.
1958. **ANA DICE SI**, de Pedro Lazaga.
1958. **LUNA DE VERANO**, de Pedro Lazaga.
1959. **LOS TRAMPOSOS**, de Pedro Lazaga.
1959. **LA FIEL INFANTERIA**, de Pedro Lazaga.
1959. **DON JOSE, PEPE Y PEPITO**, de Clemente Pamplona.
1959. **UN ANGEL TUVO LA CULPA**, de Luis Lucía.
1960. **SOLO PARA HOMBRES**, de Fernando Fernán Gómez.
1960. **TRIO DE DAMAS**, de Pedro Lazaga.
1960. **LOS ECONOMICAMENTE DEBILES**, de Pedro Lazaga.
1961. **TIERRA BRUTAL**, de Michael Carreras.
1961. **LA PANDILLA DE LOS ONCE**, de Pedro Lazaga.
1961. **FIN DE SEMANA**, de Pedro Lazaga.
1961. **MARTES Y TRECE**, de Pedro Lazaga.
1961. **TRAMPA PARA CATALINA**, de Pedro Lazaga.
1962. **SABIAN DEMASIADO**, de Pedro Lazaga.
1962. **APRENDIENDO A MORIR**, de Pedro Lazaga.
1963. **EL APRENDIZ DE MALO**, de Pedro Lazaga.
1963. **LA CHICA DEL TREBOL**, de Sergio Grieco.
1963. **EVA 63**, de Pedro Lazaga.
1964. **EL CALIDO VERANO DEL SEÑOR RODRIGUEZ**, de Pedro Lazaga.
1964. **EL TIMIDO**, de Pedro Lazaga.
1964. **FRANCO, ESE HOMBRE**, de J. L. Sáenz de Heredia.
1964. **UN HOMBRE SOLO**, de Harald Philipp.
1965. **EL ROSTRO DEL ASESINO**, de Pedro Lazaga.
1965. **LA CIUDAD NO ES PARA MI**, de Pedro Lazaga.
1965. **LOLA, ESPEJO OSCURO**, de Fernando Merino.
1965. **POSICION AVANZADA**, de Pedro Lazaga.
1965. **UN VAMPIRO PARA DOS**, de Pedro Lazaga.
1966. **CULPABLE PARA UN DELITO**, de José Antonio Duce y Emilio Alfaro.
1966. **FRAY TORERO**, de J. L. Sáenz de Heredia.
1966. **LA ISLA DE LA MUERTE**, de Mel Welles.
1966. **LOS GUARDIAMARINAS**, de Pedro Lazaga.

- 1966. **LOS OJOS PERDIDOS**, de García Serrano.
- 1966. **NUEVO EN ESTA PLAZA**, de Pedro Lazaga.
- 1966. **OPERACION «PLUS ULTRA»**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **ADIOS, TEXAS**, de Ferdinando Baldi.
- 1967. **PASTO DE FIERAS**, de A. de Osorio.
- 1967. **UN MILLON EN LA BASURA**, de José María Forqué.
- 1967. **¿QUE HACEMOS CON LOS HIJOS?**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **LOS CHICOS DEL PREU**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **NOVIOS 68**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **LAS QUE TIENEN QUE SERVIR**, de José María Forqué.
- 1967. **AL PONERSE EL SOL**, de Mario Camus.
- 1967. **SOR CITROEN**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **LAS CICATRICES**, de Pedro Lazaga.
- 1967. **EL COBRA**, de Mario Sequi.
- 1968. **EL TURISMO ES UN GRAN INVENTO**, de Pedro Lazaga.
- 1968. **NO DESEARAS LA MUJER DE TU PROJIMO**, de Pedro Lazaga.
- 1968. **LOS SUBDESARROLLADOS**, de Fernando Merino.
- 1968. **ORBITA MORTAL**, de Primo Zeglio.
- 1968. **COMO SOIS LAS MUJERES**, de Pedro Lazaga.
- 1968. **NO LE BUSQUES TRES PIES...**, de Pedro Lazaga.
- 1968. **LA CHICA DE LOS ANUNCIOS**, de Pedro Lazaga.
- 1968. **LA DINAMITA ESTA SERVIDA**, de Fernando Merino.
- 1968. **DIGAN LO QUE DIGAN**, de Mario Camus.
- 1969. **LAS SECRETARIAS**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **ABUELO «MADE IN SPAIN»**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **LAS AMIGAS**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **LA QUE ARMAN LAS MUJERES**, de Fernando Merino.
- 1969. **EL ABOMINABLE HOMBRE DE LA COSTA DEL SOL**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **LAS NENAS DEL MINI-MINI**, de Germán Lorente.
- 1969. **TURISTAS Y BRIBONES**, de Fernando Merino.
- 1969. **VERANO 70**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **EL OTRO ARBOL DE GUERNICA**, de Pedro Lazaga.
- 1969. **MANOS TORPES**, de Rafael Romero-Marchent.
- 1970. **CUANDO EL DINERO TIENE ALAS**, de Pedro Lazaga.
- 1970. **LOS TRAMPOSOS**, de Pedro Lazaga.
- 1970. **POR QUE PECAMOS A LOS CUARENTA**, de Pedro Lazaga.
- 1970. **EL SEÑORITO Y LAS SEDUCTORAS**, de Tito Fernández.
- 1970. **DE PROFESION, SUS LABORES**, de Javier Aguirre.
- 1970. **CATETO A BABOR**, de Ramón Fernández.
- 1970. **CRIMEN IMPERFECTO**, de Fernando Fernán Gómez.

- 1970. **LAS SIETE VIDAS DEL GATO**, de Pedro Lazaga.
- 1970. **COQUELUCHE**, de Germán Lorente.
- 1970. **EL DINERO TIENE MIEDO**, de Pedro Lazaga.
- 1970. **LA DECENTE**, de J. L. Sáenz de Heredia.
- 1970. **EL ASTRONAUTA**, de Javier Aguirre.
- 1971. **¡VENTE A ALEMANIA, PEPE!**, de Pedro Lazaga.
- 1971. **LA GRADUADA**, de Mariano Ozores.
- 1971. **LA NOCHE DE WALPURGIS**, de León Klimovsky.
- 1971. **BLANCA POR FUERA, ROSA POR DENTRO**, de Pedro Lazaga.
- 1971. **BLACK STORY (LA HISTORIA NEGRA DE PETER PETER)**, de Pedro Lazaga.
- 1971. **AUNQUE LA HORMONA SE VISTA DE SEDA...**, de Vicente Escrivá.
- 1971. **HAY QUE EDUCAR A PAPA**, de Pedro Lazaga.
- 1971. **LAS IBERICAS, F. C.**, de Pedro Masó.
- 1971. **LAS COLOCADAS**, de Pedro Masó.
- 1972. **LA NOCHE DEL TERROR CIEGO**, de Amando de Ossorio.
- 1972. **DR. JEKYLL Y EL HOMBRE LOBO**, de León Klimovsky.
- 1972. **PANCHO VILLA**, de Eugenio Martín.
- 1972. **EL VIKINGO**, de Pedro Lazaga.
- 1972. **DISCO ROJO**, de Rafael Romero Marchent.
- 1972. **PARIS BIEN VALE UNA MOZA**, de Pedro Lazaga.
- 1972. **EL ALCALDE DE ZALAMEA**, de Mario Camus.

Bibliografía

- Bessy, Maurice, y Chandars, Jean-Louis.** — DICTIONNAIRE DU CINEMA ET DE LA TELEVISION. Tomo I. Jean-Jacques Pauvert, Editeur, Paris, 1965.
- Cabero, Juan Antonio.** — HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFIA ESPAÑOLA (1896-1949). Gráficas Cinema, Madrid, 1949.
- Fernández Cuenca, Carlos.** — LA OBRA DE JOSE BUCHS. Círculo de Escritores Cinematográficos, Madrid, 1949.
- Fernández Cuenca, Carlos.** — LA OBRA DE FERNANDO DELGADO. Círculo de Escritores Cinematográficos, Madrid, 1949.
- Fernández Cuenca, Carlos.** — SEGUNDO DE CHOMON (Maestro de la fantasía y de la técnica). Editora Nacional, 1972.
- Fernández Cuenca, Carlos.** — LA GUERRA DE ESPAÑA Y EL CINE. Dos tomos. Editora Nacional, Madrid, 1972.
- Méndez-Leite, Fernando.** — HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL. Ediciones Rialp, Madrid, 1965.
- García Riera, Emilio.** — EL CINE MEXICANO. Cine Club Era, México, 1963.
- Lizalde, Eduardo.** — LUIS BUÑUEL, ODISEA DEL DEMOLEADOR. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962.
- Rotellar, Manuel.** — CINE ARAGONES. Cineclub «Saracosta». I Jornadas Culturales, Zaragoza, 1970.
- Rotellar, Manuel.** — ARAGONESES EN EL CINE ESPAÑOL. Ayuntamiento de Zaragoza, II Jornadas Culturales, Zaragoza, 1971.
- Villegas López, Manuel.** — Prólogo al guión de EL ANGEL EXTERMINADOR. Aymá, Barcelona, 1964.
- Vizcaíno Casas.** — DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL (1896-1965). Editora Nacional, 1966.
- FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, tomo I. Edizione di Bianco e Nero, Roma, 1958.

AGRADECIMIENTO

El autor se complace en testimoniar su gratitud a las personas que hicieron posible este libro, bien por las noticias de primera mano, como por los documentos, fotos y noticias que figuran en el texto. En especial a los hermanos Alberto y Julio Sánchez Millán, Adolfo Aznar, Angel Bayod, Dr. Enrique Beltrán Ausejo, José Francisco Aranda, Emilio Alfaro, Julián Muro, Dr. Casiano Sierra, José María Fustero, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gasca, Angel y Vicente P. Rodrigo, José F. Pérez Gállego, Ricardo Moreno Duarte, Florentino Soria, José Antonio Duce y Raúl Tartaj.

Proyecciones

Septiembre de 1972, a las once de la noche, en el Cine Arlequín.

Día 25. — HOMENAJE A CHOMON.

«El hotel eléctrico» (1905), «Les Ki-Ri-Ki» (Juegos chinos) (1908), «Visita a Júpiter» (1908), «La cocina magnética» (1909), «Une poursuite mouvementée» (1909), «Alarde equilibrista» (1910), «Cabiria» (1912). «Almadrabas», de Carlos Velo y F. G. Mantilla. Fotografía, J. M. Beltrán.

Día 26. — HOMENAJE A MONCAYO FILMS.

«Cualquiera tiempo pasado...», de José Luis Pomarón.
«Culpable para un delito», de J. A. Duce.

Día 27. — HOMENAJE A JOSE MARIA BELTRAN Y ADOLFO AZNAR.

«El sexto sentido».
«El milagro del Cristo de la Vega».

Día 28. — HOMENAJE A LUIS BUÑUEL.

«Un chien andalou».
«El ángel exterminador».

Día 29. — HOMENAJE A GOYA.

«Documentales de arte».
«Goya (Historia de una soledad)».

Cubierta de Angel y Vicente P. Rodrigo,



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
III JORNADAS CULTURALES
SEPTIEMBRE 1972