


LAS ADAPTACIONES DE GIL DE LOS CLÁSICOS LITERARIOS EN LOS SETENTA: UN RETORNO A SUS ORÍGENES

Gil's adaptations of the classic literary ones in the seventies: A return to his origins

Juan Ignacio VALENZUELA MORENO  <http://orcid.org/0000-0001-9541-641X>
Doctorando. *Universidad de Córdoba*. España.
alleong75@hotmail.com

BIBLID [(2172-9077)11,2015,197-225]

Fecha de recepción del artículo: 07/05/2015

Fecha de aceptación definitiva: 08/09/2015

RESUMEN

La flexibilidad de la censura y la aspiración de realizar un cine de *qualité* llevaron a muchos de nuestros cineastas a adaptar diversas obras de prestigiosos escritores españoles en los primeros años de los setenta. Rafael Gil fue uno de los directores que se acogió a esta nueva ola, debido fundamentalmente a su pasión por la literatura y a su intención de volver a sus raíces como director, después de unos años dedicados a un cine más comercial en los que había perdido el favor de la crítica. De esta forma, de 1971 a 1974 dirige cuatro películas en las que dejará constancia de sus auténticas inquietudes como cineasta.

Palabras clave: Rafael Gil; cine español; literatura; escritores clásicos; adaptaciones; censura.

ABSTRACT

The flexibility of censorship and the desire to make a film *qualité* led many of our filmmakers to adapt various works of renowned Spanish writers in the early seventies. Rafael Gil was one of the directors who chose this new wave, mainly due to his passion for literature and his intention to return to its roots as a director, after a few years spent in a commercial cinema in which had lost the favour of the criticism. Thus, from 1971-1974 he directed four films in which he shall record their real inquisitiveness as a filmmaker.

Key words: Rafael Gil; Spanish Cinema; Literature; Classical writers; Adaptations; Censorship.

1. Introducción

El otrora estimado director Rafael Gil había sufrido en los años sesenta un paulatino desprestigio crítico. Su salida de la productora de Vicente Escrivá, Aspa Films, en 1957 para fundar su propia productora, Coral P. C., le hizo abordar en un primer momento proyectos de carácter más personal (aunque ello no significara que las producciones de Aspa fueran ajenas a su ideario e inquietudes), que retomaran la prometedora senda marcada en los años cuarenta, como su nuevo acercamiento al mundo de Miguel Mihura (*¡Viva lo imposible!*, 1957), la reivindicable *El Litri y su sombra* (1959) o su particular versión de Romeo y Julieta en las tierras del Valle de Arán, adaptación de la obra *Verd madur* de Josep Virós (*Siega verde*, 1960). Pero fue un espejismo que se iría disipando, salvo honrosas excepciones, a lo largo de la nueva década. Ni sus adaptaciones de escritores de cuyas obras había sacado partido tiempo atrás, como Enrique Jardiel Poncela (*Tú y yo somos tres*, 1963; *Un adulterio decente*, 1969), Wenceslao Fernández Flórez (*El hombre que se quiso matar*, 1970) o Carlos Arniches (*¡Es mi hombre!*, 1966), ni sus colaboraciones con Sara Montiel, una vez agotada la fórmula que Juan de Orduña había revitalizado con *El último cuplé* (1957), o su revisión de los folletines clásicos de Alejandro Pérez Lugín como *Currito de la Cruz* (1965) o *Camino del Rocío* (1966) habían causado una favorable impresión del director a las nuevas corrientes críticas, cuyo foco de atención se centraba en el Nuevo Cine Español auspiciado por la política del Director General de Cinematografía, José María Pérez Escudero (1962-1968).

Tras el fracaso que había supuesto su visión de la revista con *El sobre verde* (1971), que había cosechado algunas de las críticas más desfavorables de su carrera, Rafael Gil estima que ha de revertir el rumbo que ha tomado su errática carrera y para ello fija su atención en los clásicos de la literatura hispánica. Desde mediados de los sesenta, estaba siendo sometida a revisión por el cine español la literatura de escritores de acusada tendencia liberal que hasta la fecha habían conocido de escasas adaptaciones a la gran pantalla, como Miguel de Unamuno (*La tía Tula*, Miguel Picazo, 1964) o Pío Baroja (*La busca*, Angelino Fons, 1966). Durante los primeros años del franquismo otros autores, caros al régimen por su conservadurismo, habían servido de base a

muchas de las producciones filmadas en ese período: Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, Jacinto Benavente o el Padre Coloma son solo algunos de esos nombres cuyas obras conocieron versión cinematográfica. Sin embargo, un cierto aperturismo, unido al desarrollismo que experimentaba a la sazón España, así como una mayor relajación de la censura, al socaire de la evolución social, posibilitaron la mencionada atención a escritores canónicos de nuestra literatura, de finales del siglo XIX y principios del XX. Casual o no, el cincuenta aniversario de la muerte de Benito Pérez Galdós proporciona la coartada perfecta para llevar al cine dos de sus obras más emblemáticas: *Tristana* (1970), hito indiscutible de nuestro cine que filma el genio de Calanda Luis Buñuel, que tendrá el honor de abrir el período de adaptaciones decimonónicas¹, y *Fortunata y Jacinta* (1970), una coproducción italiana auspiciada por Emiliano Piedra y que Angelino Fons había estrenado con notable éxito². A la vista de este panorama, Rafael Gil retoma el género dramático –al que no acudía desde *La mujer de otro* (1967, basada en la obra de Torcuato Luca de Tena)– y, favorecido por sus acuerdos de distribución con Paramount, centrará sus miras en los siguientes años en tres obras de principios del siglo XX de escritores canónicos (Unamuno, el propio Galdós y Azorín), y, desmarcándose de las anteriores, pero con el foco puesto en la literatura clásica, en el teatro del siglo XVII (Lope de Vega); todo ello en línea coherente con el apego que tenía a la literatura como fuente inagotable de creaciones cinematográficas. Para el cineasta madrileño, el cine era “una novela en imágenes; una película interesa cuando está bien contada, y contar un asunto es privativo de la novela”³. Una relación entre cine y literatura que siempre ha sido objeto de agrias discusiones en los distintos foros; en este sentido, Gil era proclive a la opinión manifestada por Alberto Moravia en el Congreso de la Comunidad Europea de Escritores celebrado en Florencia del 11 al 15 de marzo de 1962, que aludía a una vecindad cada vez mayor entre cine y literatura. No obstante lo anterior, Moravia también subrayaba las

¹ Como acertadamente expone María del Mar Mañas Martínez en el capítulo “Regreso a *Tormento*, de Galdós y Olea, con una justificación” (págs. 15 a 38). En *El cine. Una mirada interdisciplinar* (Coord. Fernando Diéguez Rodríguez-Montero). Centro de Profesores de Cuenca. Espacios 17. Cuenca, 2008.

² Según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), la película fue vista en salas cinematográficas por 1.467.250 espectadores.

³ Declaraciones de Rafael Gil a *Cámara* – N° 143 – 15 de diciembre de 1948.

enormes diferencias entre el cine y la literatura, si se considera la dificultad para poner de acuerdo las exigencias artísticas y las comerciales que rigen el mundo cinematográfico, como puede apreciarse en la confusión entre arte y espectáculo y en la extendida idea de que el éxito de un film se debe siempre a los actores, corriente en los ámbitos del cine⁴.

Después de esos años de páramo fílmico, con pequeños oasis que mantenían encendida la llama de la esperanza de obras más dignas y una aproximación a años pretéritos en los que el nivel de calidad y autoexigencia de Gil había sido superior, el director madrileño entiende que es hora de cambiar de tercio y, sin dejar de lado su visión clásica de cineasta, abordar unos trabajos más ambiciosos. Como era habitual en él, se apoya de nuevo en la literatura, pero esta vez, en vez de acudir a autores coetáneos como Luca de Tena o Sánchez Mazas, pone el ojo en los grandes autores que le proveerán del material necesario para filmar algunas de sus mejores películas de los años setenta. La intención del director iba más bien dirigida a volver a filmar el tipo de cine que amaba, aquel que partía de su fervorosa pasión por la Literatura clásica, que descubrió en sus años de infancia, cuando su padre era administrador del Instituto Cervantes –a la sazón residencia para escritores y artistas ancianos–, y el ambiente humanista era común en su hogar; y, más tarde, cuando comenzó su carrera como director, al adaptar a escritores como Pedro Antonio de Alarcón –*El clavo* (1944), *La pródiga* (1946)–, Wenceslao Fernández Flórez –*El hombre que se quiso matar* (1942), *Huella de luz* (1943)–, Jacinto Benavente –*Lecciones de buen amor* (1944), *La noche del sábado* (1950)–, Miguel de Cervantes –*Don Quijote de la Mancha* (1947)– o Vicente Blasco Ibáñez –*Mare Nostrum* (1948)–.

Filma, pues, cuatro películas que tienen como punto de unión la adaptación de grandes clásicos de nuestra literatura, que Gil entiende que son susceptibles de una adecuada traslación a la gran pantalla. Este políptico cinematográfico está constituido por las adaptaciones de obras de Miguel de Unamuno (*Nada menos que todo un hombre*, 1971), Benito Pérez Galdós (*La duda*, 1972), José Martínez Ruiz “Azorín” (*La guerrilla*, 1973) y Lope de Vega (*El mejor alcalde, el*

⁴ *Cinema Universitario*. Nº 16 – marzo 1962.

rey, 1973). Incluso dos de ellas, *El abuelo* y *El mejor alcalde, el rey*, habían conocido recientemente una adaptación televisiva en el mítico *Estudio 1* de TVE y que, inevitablemente, estaban en la mente del cineasta en el momento de acometer tales proyectos.

Asimismo, excepto para la obra de Lope, Gil acudió a intérpretes consagrados, de cuyas aptitudes era plenamente consciente por tantos trabajos en colaboración, para que hicieran creíbles personajes de tan complejas características. Así, Francisco Rabal y Analía Gadé llevan el peso de la adaptación de Unamuno con gran entereza; Fernando Rey se erige en el eje de la trama en *La duda*, mientras que Francisco Rabal vuelve a encabezar el reparto de *La guerrilla*.

2. Nada menos que todo un hombre (1971)

La extensa obra de Miguel de Unamuno había conocido pocas adaptaciones cinematográficas, de las cuales solo *Abel Sánchez* (Carlos Serrano de Osma, 1947) y la libre y celebrada adaptación de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) habían despertado el interés de la crítica. Ya fuera por la dificultad de traducir su teatro y novelas en imágenes o por la visión negativa que el régimen franquista había dado de él, el hecho indudable era que Unamuno no atraía al cine español. Por ello puede sorprender en cierta forma la elección de Rafael Gil de escoger la novela breve *Nada menos que todo un hombre*⁵ como base para su siguiente película, una vez culminado el fracaso, de público y crítica, de la revisión de la revista *El sobre verde* (1971). Rafael Gil justificaba su elección por la desaparición de las dificultades de la censura y “como una especie de compensación de mis últimas películas más comerciales, más populares, en las que busqué el éxito de público y solo lo encontré a medias”⁶.

⁵ La obra de Unamuno, que junto a *Dos madres* y *El marqués de Lumbria*, integran una colección que el escritor vasco publicó en 1920 bajo el título *Tres Novelas Ejemplares y un prólogo*, ya había sido objeto de una adaptación argentina de la mano de Pierre Chenal, bajo el título de *Todo un hombre* (1943) y otra versión mexicana de título más equívoco, *La entrega* (Julián Soler, 1954).

⁶ Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres Editor. Pág. 201.

Se autorizó su rodaje el 18 de mayo de 1971, tras instancia presentada el 17 de marzo, solo con la advertencia general de que Rafael Gil cuidara en su realización los excesos de exhibicionismo y de intimidad erótica.

El 15 de septiembre de 1971, la comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas propuso que se le concediera el Interés Especial por el Apartado 1º del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección económica equivalente a un punto. Disconforme con esta decisión, Rafael Gil interpuso recurso el 18 de septiembre para que reconsideraran la protección económica concedida, alegando que

se ha cuidado literaria y artísticamente el tema de Don Miguel de Unamuno, a la par que intervienen actores de prestigio y un equipo técnico competente, habiéndose cuidado meticulosamente las ambientaciones que, a lo largo de toda la película, resaltan para que le den una mayor espectacularidad, lo que expone el esfuerzo económico realizado por esta productora para llevar a feliz término una película de cualidades superiores a las normales⁷.

Así, el 10 de febrero de 1972 se revisó el anterior dictamen, concediéndosele de esta forma a la película una protección de dos puntos. Sin embargo, el 12 de febrero se reunió nuevamente la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas para estudiar con detenimiento la resolución dictada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos de 2 de noviembre de 1971, que hablaba de la concesión de los beneficios de Interés especial (ap.5º - valoración de 1 a 5). La experiencia adquirida en las actuaciones de esa comisión aconsejaba modificar el sistema de puntuación y hacerlo más flexible de forma que permitiera otorgar beneficios mínimos o subvención económica a algunas películas que en otro caso la Comisión se vería obligada a calificar con mayor tolerancia, con la subsiguiente y excesiva repercusión económica, o a denegar la calificación de interés especial con el

⁷ A.G.A.M.C. 36/05075 (Exp. 61-71).

subsiguiente perjuicio de privar también de los beneficios de doble cuota de pantalla y de inhabilitarlas para sus exhibición en salas especiales. Con lo que de conformidad con la Dirección, cambiaron el baremo de 1 a 10 y le otorgaron a *Nada menos que todo un hombre* 4 puntos.

El 15 de septiembre de 1971 se autoriza su exhibición únicamente para mayores de dieciocho años. En los informes de la comisión de apreciación, Francisco Mateu se opuso a la concesión del interés especial por tratarse de “cine antiguo, casi teatral”. Incluso Marcelo Arroita Jáuregui habló de “acreditado pestiño, que destroza un tema” (13 de septiembre de 1971). En posterior reunión de 5 de febrero de 1972, reunido el pleno, el padre Eugenio Benito calificó la película de Gil como un “film discreto, confuso a nivel de análisis interno, mejor conseguido en cuanto a ambientación e interpretación, narración fiel a Unamuno, pero rebajada en su profundo tema”⁸.

Nada menos que todo un hombre fue muy bien recibida, logrando, incluso, el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. La crítica fue, en general, bastante condescendiente con la adaptación de Gil, incluso alguna que usualmente le había sido contraria. Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*⁹, señaló que “Gil nos ha dado una versión vigorosa y cabal de la novela (...) [El cineasta] no sólo ha vitalizado las recias figuras del protagonista y de su antagonista, sino que ha recreado, magníficamente, el ambiente moral y social de la época, desde sus más pequeños perfiles ornamentales a sus más expresivos rasgos de carácter. Porque toda la cinta está impregnada de este fuerte sabor «característico», y que, como en la *Tristana* de Buñuel, cuenta más que la trama”. En *Dicen*¹⁰ subrayaron que era “una película que, junto al interés temático propio de su origen literario y de su autor, tiene vigor cinematográfico ya que ha sido trasladada la novela a la pantalla con la habilidad suficiente para evitar el exceso literario y conferirle el ritmo cinematográfico que precisaba”. Por su parte, José María Carreño, en *Fotogramas*¹¹, anota, tras otorgar una calificación de interés (3 sobre 5) y gran interés comercial, que “hay que felicitar a Rafael Gil por la lógica con la que ha procedido a un retorno a los expedientes de los años cuarenta, cuando la única

⁸ Todos los informes de censura contenidos en A.G.A.M.C. Caja 36/05075.

⁹ 16 de febrero de 1972.

¹⁰ 24 de febrero de 1972.

¹¹ Nº 1220 – 3 de marzo de 1972.

forma de salir adelante en el cine español consistió en la adaptación a la pantalla de los «clásicos» decimonónicos, con obras como *El escándalo*, *El clavo*, *Pequeñeces*, etcétera, o de «neoclásicos» de nada dudosa filiación como *Mariona Rebull*, de Ignacio Agustí”.

En la adaptación de José López Rubio y Rafael J. Salvia, Alejandro Gómez es presentado de esta forma a los espectadores:

Por un sendero entre tierras de sembradura se acerca Alejandro, a caballo. No es un jinete de estampa clásica, con traje corto y gallarda apostura sino un hombre de ciudad que recorre así el rústico camino porque es más cómodo. Alejandro es rudo y hermético. Viste con sencillez, casi con descuido. Cubre su cabeza un sombrero flexible de alas un poco anchas. Avanza al paso de su cabalgadura y mira a su alrededor con ojos vivaces que no contemplan el paisaje, se limitan a justipreciarlo. Puede ser cualquier cosa menos un soñador. Travelling siguiendo la acción¹².

Rafael Gil previó que el fondo musical de los títulos de crédito iniciales, de corte a la vez clásico y vigoroso, que pudiera encontrarse en los dos primeros “tiempos” de la *Sinfonía Júpiter* (en Do Mayor), de Mozart, acompañara y subrayara estas primeras secuencias. Finalmente, Manuel Parada compondrá un tema musical de aires clásicos para Alejandro.

En el filme, Francisco Rabal es Alejandro Gómez, un hombre que ha forjado su vida desde la pobreza y que, después de hacer fortuna en América, vuelve a sus raíces, a la tierra que le vio partir, distinto, seguro de sí mismo, con la convicción de que puede realizar cualquier empeño que se le antoje. Analía Gadé desempeña el papel de Julia, la mujer con quien Alejandro contraerá matrimonio seducida por su poderoso influjo y quien se pliega dócilmente a los designios de su marido, en una interpretación de la actriz argentina de una fuerza y vigor encomiables, aunque un tanto teatralizada.

¹² *Nada menos que todo un hombre* (texto impreso), guion depositado en la Biblioteca Nacional (signatura T/43919).

Alejandro es un tipo solitario, convencido de su propio valor y que se estima superior a cualquiera, *a self-made-man*. No necesita estar con una mujer – “cuando necesito una mujer, la alquilo y después...” como sostiene cuando le proponen tener relación con Julia Yáñez–. Todo ello rodeado de un ambiente de inmoralidad en el que no solo se desenvuelve Alejandro sino los propios padres de Julia que, para salvar su desastrosa situación económica, están muy interesados en “vender” a su hija. Enrique (Ricardo Tundidor), su antiguo novio, cuando es inquirido por esta para huir juntos del pueblo, la acaba abandonando. En estas, Alejandro aprovecha una coyuntura que le es favorable para comprar todas las deudas de Víctor Yáñez (Tomás Blanco), padre de Julia, que se vende, de esta forma, al indiano de por vida. Todas las relaciones, pues, están viciadas de origen y regidas por la superficialidad más absoluta: Alejandro y Julia, esta con su padre... En las altas esferas nobiliarias en que empiezan a moverse no faltan las intrigas, las envidias, el adulterio... Por ejemplo, Gabriel (Ángel del Pozo) está casado con Berta (Mabel Karr) y corteja a Julia nada más conocerla... El dinero se erige en la vara de medir por antonomasia, constituyendo también la máxima de Alejandro: todo se puede conseguir con dinero, llegando a comprar, no solo a su mujer, sino también la casa de sus antiguos señores con tal de pisar unas dependencias que, cuando niño, le eran vedadas.

En el ambiente recargado de su hogar, tan profusamente decorado, Julia está permanentemente sola. Gil plantea, pues, la puesta en escena desde una óptica psicológica, desde el acusado contraste entre el decorado y la soledad de Julia. Con ánimo de atraer la atención de su marido, la desdichada esposa inventa un amante, pero ello acabará produciendo un efecto contraproducente: Alejandro hace creer a los médicos que su esposa ha perdido el juicio y estos, compelidos para evitar un supuesto mal mayor y en oposición a un correcto comportamiento deontológico, diagnostican su locura y la internan en un sanatorio. El propio Gabriel reniega de ella y de su relación amorosa. En una secuencia de fuerte carga melodramática, cuando Alejandro va a recogerla al sanatorio, ella se vuelca con él e implora su perdón, asumiendo una supuesta locura. Ella ha perdido toda su personalidad por la fuerza de la de Alejandro. Cuando este le dice finalmente que la quiere, algo que ha ido rehuyendo toda la película, ella se desmaya y será el principio de su desgraciado final. Es una

relación que cuando se humaniza, cuando el amor entra en ella, la muerte también lo hará.

Cuando Alejandro cae en la cuenta de que su dinero, que hasta el amor ha conseguido, no puede comprar la vida, se sume en la desesperación. Solo en el paroxismo se acordará de Dios, del que había renegado al asumir que las riendas de su vida solo las había llevado él.

En la misma habitación donde nace su hijo, origen de la vida, muere Julia y, en un desenlace desgarrador, Alejandro se suicida, con su imagen en primer plano, con los ojos llorosos, dirigiéndose a la habitación donde yace inerte su esposa, en busca de la confirmación de un triste final, de un fracaso, de una actitud ante la vida que le ha hecho incapaz de salvar aquello que más quería, algo que ha entendido demasiado tarde. La muerte se produce fuera de campo, con un plano del salón y el sonido de la pistola que acabará con la vida del indiano. Ante un final tan descorazonador, que podría no haber pasado el corte de censura, el Padre Benito, miembro de la Comisión de Censura de Guiones, justificaba la muerte de esta forma el 31 de marzo de 1971¹³:

Alejandro es un personaje prototipo de la filosofía voluntarista unamuniana. El hombre, a través de su voluntad, crea su propia realidad, la de su vida y aún la de sus circunstancias. Él fuerza, puede forzar, las cosas para que éstas sean no lo que son, sino lo que el hombre quiera que sean. Esa aspiración ególatra de sobresalir por encima de todo y de todos lleva a Alejandro a suplantar a Dios por él mismo.

Pero a Dios le basta arrebatarse al ser más querido, más suyo –su esposa– y Alejandro se encuentra impotente, inútil, incapaz de hacer nada, no obstante su filosofía, por ese ser. Incapaz de soportar no sólo la muerte de su mujer, sino la muerte de sus ateadas seguridades, se suicida.

La muerte es, pues, efecto de su locura, de su megalomanía, la afirmación de que estaba equivocado, de que el hombre no es Dios.

¹³ A.G.A.M.C. 36/05075 (Exp. 61-71).

Años más tarde, Rafael Gil preparó un nuevo proyecto sobre otra obra de Miguel de Unamuno, según la documentación encontrada en su archivo personal¹⁴. Con un presupuesto estimado de 21.000.000 pesetas, la película se iba a llamar *Falta un hombre* y se basaría en la novela *El marqués de Lumbria*, integrante igualmente de *Tres Novelas Ejemplares y un prólogo*. El 9 de mayo de 1978, Gil terminó un primer tratamiento de la película de 19 páginas, cuyo reparto previsto iba a ser:

- Carolina: Amparo Muñoz o Charo López.
- Luisa: Victoria Abril o María José Cantudo.
- Don Rodrigo: Francisco Rabal o Fernando Rey.
- Tristán: José Sancho o Máximo Valverde.

No obstante, el proyecto no pudo ver la luz y Rafael Gil orientaría desde entonces sus esfuerzos a llevar adelante las adaptaciones de las obras de Fernando Vizcaíno Casas¹⁵.

3. La duda (1972)

Muchas de las grandes obras del insigne literato Benito Pérez Galdós han sido trasladadas a la gran pantalla, convirtiéndose en iconos cinematográficos. Interesaban al Séptimo Arte sus tipos humanos, que deambulaban en las distintas clases sociales y que eran signo de su permanente observación de la realidad circundante, la cual retenía con increíble veracidad, especialmente en Madrid, donde tenía fijada su residencia y por donde andaba escuchando conversaciones ajenas y espionando a los lugareños, a fin de anotar aquello que le fuera útil para su próximo proyecto. Sin embargo, sus ideas liberales y su acendrado anticlericalismo serían dos condicionantes para que su obra fuera radicalmente postergada en España como inspiradora de producciones cinematográficas –todo lo contrario a México y Argentina, que en ese período realizaron varias películas basadas en obras del escritor canario–. Efectivamente, habrían de transcurrir veintiún años, desde *Marianela* (1940, Benito Perojo), para que el cine español volviera a adaptar una obra de Galdós

¹⁴ Documentación contenida en el archivo personal del cineasta, gestionado por su hijo, Rafael Gil Álvarez.

¹⁵ *La boda del señor cura* (1979), ... *Y al tercer año resucitó* (1980), *Hijos de papá* (1980), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), *Las autonomías* (1983). También fueron escritos por Vizcaíno Casas el argumento y los diálogos de *Las alegres chicas de Colsada* (1983).

con *Viridiana* (1961), basada en la novela *Halma* (1895), que supuso el retorno profesional de Luis Buñuel a su país de origen, lo que se publicitó ampliamente por el régimen franquista –aunque, en realidad, la película era una coproducción hispano-mexicana–. La agria polémica que generó el filme y, particularmente, varias de sus secuencias, como la surrealista presentación de unos mendigos imitando *La Última Cena*, de Leonardo Da Vinci, o el final, en el que Viridiana entra en la habitación de su primo Jorge para jugar al tute con la criada Ramona y con él, sugiriéndose un velado *menage-a-trois* –que pasaría desapercibido a la censura–, terminó con el cese del Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, y la pérdida de la nacionalidad española de la película, tras haber ganado la Palma de Oro en Cannes y el subsiguiente escándalo formado por el diario vaticano *L'Osservatore Romano*.

Todo ello imposibilitó que Luis Buñuel pudiera desarrollar un nuevo proyecto basado en otra obra de Galdós, *Tristana*, hasta varios años más tarde, en 1970, cuando, gracias a una ligera permisividad de la censura española, pudo ponerse en marcha la película como una coproducción entre España, Francia e Italia. Sería clave en la revitalización galdosiana, sobre todo a raíz de su nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Como una suerte de penitencia, el cine español desarrolló, por fin, varios proyectos fílmicos de otras tantas obras de Galdós durante los setenta: *Fortunata y Jacinta* (1970, Angelino Fons), *Marianela* (1972, Angelino Fons), *Tormento* (1974, Pedro Olea) o *Doña Perfecta* (1977, César Fernández Ardavín), hasta llegar a la mítica serie de TVE *Fortunata y Jacinta* (1980).

La evolución de la sociedad española y el supuesto aperturismo pregonado desde las altas esferas del Régimen había desempolvado la obra galdosiana y llamado la atención del cine español. El propio Rafael Gil, después del relativo éxito que le había supuesto *Nada menos que todo un hombre*, fija su interés en el escritor canario. En tan alta estima lo tenía que lo consideraba, después de Cervantes, el máximo exponente de las letras hispanas, admirándole por su humanidad y su huida de toda polémica. Este interés no era nuevo pues ya dispuso en su día de una opción para adaptar *Fortunata y Jacinta*, que caducó en 1946, así como de *Juan Martín, el Empecinado*, *Gerona* y *Zaragoza*, integrantes de su mastodóntica serie *Los Episodios Nacionales*. Para su nuevo

proyecto, escoge *El abuelo*, que había conocido varias versiones, datando la última española de 1925¹⁶. No obstante, la obra había tenido otro intento serio de adaptación a la gran pantalla en 1942. El 12 de marzo de ese año, CIFESA había presentado a censura un guion para rodar la primera versión sonora de la obra de Galdós, pero fue prohibido desde la Vicesecretaría de Educación Popular. Aunque la productora valenciana hizo todo lo posible por revertir el veto, ciertamente no era posible modificar hasta tal punto el guion sin que se desnaturalizara la obra, pues el adulterio (femenino) se erigía en elemento clave que justificaba las acciones del personaje del Conde de Albrit, el abuelo del título, que arribaba a Jerusa después de la muerte de su hijo y, tras conocer por una carta póstuma que una de sus dos nietas era ilegítima, centra su esfuerzo en descubrir cuál es la auténtica¹⁷. Treinta años después, el contexto social (y en cierta forma político, aunque se mantuviera el régimen del General Franco) en que se hallaba Gil era muy distinto; incluso desde el punto de vista cinematográfico, la adaptación de Angelino Fons de *Fortunata y Jacinta* dos años atrás, en el que el adulterio también es elemento central, fue un factor coadyuvante que no se puede pasar por alto. En *La duda* de Gil, el adulterio se posiciona en un nivel inferior a otras razones que sirven de motivación de las acciones de los personajes. La propia certeza del adulterio es preferible a la duda, como se encarga de transmitirle el Conde al preceptor de sus nietas, Don Pío, que está convencido de que ninguna de sus hijas es suya: “Por lo menos te libras de la duda”, sostiene pensativo. Y el final de la película es definitorio de esta nueva ordenación de prioridades: el amor de la ilegítima Dolly, que deja todo para acompañar a su abuelo, se erige en elemento excluyente que justifica la acción del Conde de desechar el honor como principio informador de su vida. Si bien es cierto que el adulterio se puede salvar ubicando la acción en un tiempo pasado, no deja de ser más cierto que hasta esos años, ni ese elemento temporal podía servir de coartada y, aún menos, desembocar en un *happy end*.

¹⁶ Ese año José Buchs filmó su versión con Modesto Rivas interpretando al Conde de Albrit. De 1954 es la producción argentina *Tormenta de odios*, dirigida por Román Viñoly Barreto y con Enrique Muñío en su papel principal.

¹⁷ Más información en *Filmhistoria Online*, Vol. XXV, nº 1 (2015). Navarrete-Galiano, Ramón: *Galdós y la censura en el cine español* (págs. 35-44). <http://issuu.com/filmhistoria/docs/fh25-1/39?e=10211469/13038100> (última visita: 24 de julio de 2015).

Recientemente se había estrenado en *Estudio 1* de TVE¹⁸ una versión de la obra de Pérez Galdós, donde Rafael Rivelles interpretaba al “León de Albrit”. La interpretación de Rivelles se une a otros grandes trabajos del actor, como su recordado Don Quijote en la película de Gil, y es muy posible que el director madrileño hubiera considerado su participación en la nueva adaptación de *El abuelo* si no hubiera fallecido el 3 de diciembre de 1971.

Para el papel principal, Gil echa mano entonces de un viejo amigo, Fernando Rey, con el que no trabajaba desde *Rogelia* (1962) y en la que sería su última colaboración. En Rey, vio la imagen del aristócrata gallardo, digno, que antepone el honor a todo. Su interpretación de Don Lope en *Tristana*, personaje de connotaciones similares al Don Rodrigo de *El abuelo* pero con matices de personalidad muy importantes—, le hacía ideal para este nuevo cometido. Mucho se ha hablado de las semejanzas entre ambos personajes galdosianos, más aún al haber sido interpretados por el mismo actor. Fernando Rey, que señaló *La duda* como una de las buenas películas de su director, subrayó que “mi buen amigo Rafael Gil aprovechó aquí mi Don Lope”¹⁹. El director madrileño zanjó así la comparación:

Galdós, en el segundo caso [*El abuelo*], exalta la nobleza, lo que hay de sincero en la nobleza, en este hombre orgulloso, poseído de la aristocracia de su apellido, y en *Tristana* coge el hombre de apariencia respetable, noble también, y le saca todo lo que tiene de despreciable y de hipócrita²⁰.

El acierto en su elección fue total, construyendo un imponente personaje con el gesto preciso y los ademanes y diálogos adecuados, una interpretación modélica que le valdría la Concha de Plata al Mejor Actor en el Festival de San Sebastián de 1972.

Para la traslación al lenguaje fílmico de la novela, cuyo título cambió hábilmente por el de *La duda* —en el que subyace la vertiente psicológica que

¹⁸ Su primera emisión fue el 18 de febrero de 1969.

¹⁹ Cebollada, Pascual (1992): *Fernando Rey*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Pág. 267.

²⁰ Castro, Antonio (1974): *Op. Cit.* Pág. 201.

rige los actos del personaje principal—, Gil contó con uno de sus guionistas habituales, Rafael J. Salvia, quien gesta un texto inteligente y equilibrado, mientras que de la fotografía, con un excelente retrato de los exteriores cántabros, se encargaría José Fernández Aguayo.

Con un presupuesto inicial de 11.685.000 pesetas (aunque su coste definitivo sería de 10.605.660 pesetas), el 3 de febrero de 1971 obtuvo el permiso para un rodaje que se extendería durante 18 días en los Estudios Roma y 30 en exteriores e interiores naturales en Madrid, Santander, Santillana del Mar, Suances y Ávila. El 29 de abril de 1972 se propuso por la Comisión de Apreciación conceder el interés especial de acuerdo con el Capítulo IV, apartados 1 y 3 del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección económica equivalente a tres puntos (en dicha Comisión aparecían cineastas como Sáenz de Heredia o Nieves Conde, buenos amigos de Gil, que por supuesto votaron sí a esa concesión)²¹. Ya el 20 de abril precedente había obtenido la licencia de exhibición por la Junta de Censura y Apreciación de Películas, autorizándola únicamente para mayores de 18 años y siendo distribuida por Paramount Films de España y, para su explotación en América, cedida por Coral Producciones Cinematográficas a la empresa Oro Films de México.

Su estreno acaeció el 7 de septiembre de 1972 en el cine Palafox, en 70mm, y fue todo un éxito de público. Aunque José Antonio Pérez Bowie afirme que películas como *La duda* recibieron una recepción crítica poco atenta, “debido quizá a que el componente esencialmente melodramático de sus respectivas tramas impidió concebir expectativas de renovación de esta forma”²², lo cierto es que muchos críticos de la época se sintieron satisfechos (y sorprendidos) del nuevo rumbo que podía tomar la carrera de Rafael Gil. En las páginas de *Fotogramas*, Jaime Picas calificó la labor de Gil como “honesto y eficaz”: “Gil, que es inteligente y ducho, parece haber despertado de pronto, después de un largo período de indecisiones (...). *La duda* es película que funciona, muy

²¹ *Ibidem*.

²² Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2013): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los libros de la catarata. Pág. 44.

galdosiana”²³. Martínez Tomás, por su parte, en *La Vanguardia Española*, consideró *La duda* como “una de las dos o tres mejores producciones españolas de los últimos años. Con una sensible percepción de lo que hay de profundo y humano en este drama galdosiano, Rafael Gil ha realizado algo más que una hábil y brillante trasposición fílmica. Ha captado lo íntimo de un ambiente, una época y unos caracteres. Este «abuelo» que ha encarnado Fernando Rey en unos momentos de inspiración espléndida, es, en efecto, un personaje digno de su creador, una figura de su tiempo, palpitante y viva”²⁴. En un acto de reconocimiento de la industria cinematográfica española, *La duda* se alzaría con el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

La película es un ejemplo perfecto del oficio que ha alcanzado Rafael Gil con el paso de los años, el conocimiento de su trabajo y el dominio de la técnica, valores que habían quedado en entredicho en algunas de sus filmes de los años sesenta. En *La duda*, Gil ejerce de narrador heterodiegético, externo al relato, y omnisciente, excepto en la secuencia del sueño, donde hace uso de la cámara subjetiva, con el ángulo de la cámara deformado, que se identifica con la mente trastornada de Don Rodrigo, incluso cuando se despierta sobresaltado: una breve imagen de Nell muerta por sus manos, nos lleva al fondo de su pensamiento. La búsqueda de su nieta Dolly nos volverá a mostrar ese enfoque subjetivo. Avalado por la notable interpretación de Fernando Rey, Gil firma una digna adaptación de la novela galdosiana, fiel a su espíritu, pero con las consabidas modificaciones para su traslación a la gran pantalla. En un afán de castigar a Lucrecia, la infiel esposa del hijo de Don Rodrigo, Gil confiere, incluso, una mayor pena de la que previamente había concebido Galdós, al matar a uno de sus amantes tras la caída de su caballo. Al mismo tiempo, el cineasta priva al espectador del corolario final escrito por el autor canario (la llegada a la casa de uno de sus colonos y la aparición de la Guardia Civil con una carta de Lucrecia para el Conde en la que le concede el favor de vivir con Dolly), que poco añade a la conclusión fílmica, y termina con un “Vamos a vivir hasta que Dios quiera”, pronunciado por el Conde, que pone fin taxativamente a los deseos suicidas del pobre mentor de las niñas Don Pío,

²³ *Fotogramas* – nº 1249 (22 de septiembre de 1972).

²⁴ *La Vanguardia Española* – 9 de septiembre de 1972.

una sentencia más católica que el del precedente literario “Ven y esperaremos a morirnos de viejos”, y más contraria, en consecuencia, al suicidio como acto voluntario de muerte y contrario al dogma católico.

La película comienza con la cámara acercándose lentamente en ligero contrapicado hasta llegar a un primer plano de Don Rodrigo, Conde de Albrit, que está en la cubierta de un barco, con aire pensativo. Ha sido una presentación de tan solo unos segundos, pero son suficientes para vislumbrar la nobleza del personaje y todo un intenso pasado detrás. Una auténtica declaración de intenciones del director al presentarnos al Conde en el plano inicial, como núcleo central de la obra y en torno al cual giran los actos de todos los personajes, que ven turbada su plácida vida –al contrario del precedente literario, donde el lector conoce de la existencia del Conde por las habladurías de personajes secundarios como Venancio (Martín en la película) y Gregoria (María), y no será hasta la escena IV de la Jornada Primera cuando el viejo Albrit haga su aparición en la obra–. Su hijo, el Conde de Laín, ha muerto y él vuelve al hogar con ánimo de desentrañar un misterio familiar: de sus dos nietas, realmente solo una de ellas tiene por padre a su malhadado hijo; la otra es bastarda, algo que nunca podría consentir por su honor, un valor que está unido a él como una segunda piel.

No resulta baladí preguntarse por las razones que llevaron a Gil a datar la acción en la década de los treinta, según subraya el letrero explicativo inmediatamente posterior a los títulos de crédito iniciales, toda vez que si ha optado por un contexto temporal pretérito, la tan cacareada fidelidad del director a los textos literarios de partida deberían haberle hecho decantarse por la época en que se publicó la novela, esto es, finales del siglo XIX. Por tanto, es interesante inquirir sobre los motivos de esa divergencia en cuanto al tiempo, así como de la decisión de ponerlo en conocimiento del espectador, que a priori no habría necesitado conocer una información que le puede resultar indiferente. Siendo inviable haberla datado en los años del régimen, la licencia temporal que se permite Gil supone un mayor contraste entre el conservadurismo del Conde, sus valores tradicionales, y el convulso contexto sociopolítico de los años treinta, previsiblemente durante la II República. Asimismo, el adulterio femenino (los de Lucrecia y la mujer de Don Pío) se

justifica en un tiempo pasado. El tiempo ha dulcificado la censura; en los primeros años 40 el proyecto de adaptación fílmica de *El abuelo* fue desestimado, sobre todo porque era imposible anular uno de los elementos centrales de la obra y justificativo del proceder del Conde, el adulterio. En la versión de Gil, aunque ambientada en una época anterior (lo que puede servir de coartada para justificar el adulterio), este recibe un tratamiento más normalizado, pues, como se encarga de recordar el propio conde cuando Don Pío le comunica que posiblemente todas sus hijas sean adulterinas, hay cosas peores: “al menos tú tienes esa certeza, peor es la duda”, viene a decir el noble caído en desgracia. La censura, hacia el final del Franquismo, se había relajado respecto a esos primeros años cincuenta, sobre todo en lo referente al sexo, pero aún velaba por la integridad de instituciones sagradas como la familia y la Iglesia. Por eso no es de extrañar que la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, en sesión de 29 de diciembre de 1971 –cuyos ponentes eran el Reverendo Padre Eugenio Benito, Florentino Soria y Luis Gómez Mesa– acordaran autorizar el guión con la advertencia de cuidar cualquier toque anticlerical excesivo (como había especificado el propio Soria en su informe particular). Aparte, la mayor preocupación que tenía el censor, la excesiva supeditación al texto literario – que, como hemos visto, no era tal– la expresaba el padre Benito:

El guionista se ha asomado con respeto a este mundo galdosiano y ha buscado serle fiel, quizá con una fidelidad demasiado literaria y un poco servil. La esencia de la obra de Galdós está en el guión, pero está casi tal cual, sin darle un tratamiento demasiado cinematográfico. Es posible que este serio inconveniente se salve en la realización. Creo que lo justo es condicionar el Interés Especial. En cuanto a censura, nada que oponer²⁵.

Estamos, pues, ante una obra interesante en la etapa final del cineasta madrileño, donde los elementos señalados coadyuvan a un digno resultado,

²⁵ A.G.A.M.C. 36/05099 (Exp. 66.784). Informe del censor Rvdo. Padre Eugenio Benito. Sin fechar.

sobre todo el apartado interpretativo, donde el trabajo de Fernando Rey eclipsa el del resto del elenco, aunque no es justo obviar el de Analía Gadé, en su composición de la libertina nuera de Don Rodrigo, a quien el noble responsabiliza de la muerte de su hijo; Rafael Alonso, como el intrigante Senén Corchado²⁶, José María Espinosa, como el resignado Don Pío, y las “nietas” Laly Romay e Inma de Santis.

4. La guerrilla (1973)

La guerrilla, basada en la obra de teatro homónima de José Martínez Ruiz “Azorín” –a quien se dedica la película en el centenario de su nacimiento– concebida como un alegato contra la Guerra Civil Española, en cuyo transcurso se estrenó, fue una coproducción hispano-francesa entre la productora de Rafael Gil, Coral P. C., y Universal Production France, por la que la parte española se hizo cargo del 70% de las partidas presupuestadas y la parte francesa, del 30% restante, sobre un presupuesto de 17.635.835 pesetas²⁷. Entre las aportaciones españolas estaban la dirección de la película, el argumento original, el 50% de la adaptación del guión, actores protagonistas, principales y secundarios, personal técnico y de servicios, dietas del personal extranjero en España, el rodaje en España, servicios, transportes, etc. Universal Production France, por su parte, aportó al proyecto el coguionista de la adaptación y guion, personal técnico, un protagonista en el papel de Etienne Santamour (que sería Jacques Destoop) y dos actores secundarios. En cuanto a los resultados económicos derivados de la explotación del filme, el 100% de los premios y ayuda prevista por el Estado español correspondieron al grupo español, mientras que el 100% de los premios y ayuda prevista por el Estado francés fueron para la productora francesa. Los ingresos correspondientes al resto de mercados internacionales se repartieron en la proporción consignada en el contrato de coproducción.

²⁶ En la versión de la novela de Galdós dirigida por José Luis Garci en 1998, *El abuelo*, Rafael Alonso interpreta el papel de Don Pío, mientras que el personaje de Senén Corchado es desempeñado por Agustín González.

²⁷ A.G.A.M.C. 36/04645 (Exp. 40-A-72).

El guión, pues, fue concebido por el habitual colaborador de Gil, Rafael J. Salvia, y Bernard Revon, que había trabajado con François Truffaut en *Besos robados* (1968) y *Domicilio conyugal* (1970). Plantearon la película como una puesta en escena de los horrores de la guerra, con la brutalidad y el honor en los dos extremos, que describieran su sinrazón sin tomar un partido claro hacia alguno de los contendientes. Así, si el filme inicia con la irracional represión francesa de inocentes españoles, el final constituirá un giro argumental en el que el coronel Santamour renuncia a su amor por Juana María por defender el honor de sus patria y morir fusilado junto a sus compañeros mientras cantan la canción tradicional francesa *A la claire fontaine*, primer himno nacional de la Nueva Francia.

Francisco Rabal, en su última colaboración con Rafael Gil, y Jacques Destoop son las cabezas visibles de un reparto de lujo que contó con la presencia de algunos de los secundarios habituales del director, como Fernando Sancho, cuyo notable trabajo le valió el premio al mejor actor secundario del Círculo de Escritores Cinematográficos, el gran José Nieto, Rafael Alonso, Luis Induni, José Orjas y José María Seoane, además de la presencia de una joven y bellísima Charo López y de suponer el debut en el cine de Julia Salinero, conocida aquí como “La Pocha”, que sería futura musa de Paul Naschy.

El permiso de rodaje, que se extendería a lo largo de dos meses (13 días en los Estudios Roma, 12 en interiores naturales y 35 en exteriores en La Alberca (Salamanca), Mora de Toledo (Toledo), La Cabrera, Buitrago del Lozoya, El Alberche, Talamanca del Jarama, Valdemoro, Madrid y alrededores), fue concedido el 29 de enero de 1973, con cuidado de que los productores asumieran unas advertencias: suprimir la palabra “entrepiera” que aparece en la página 14 y la general de “no presentar a los españoles en exceso serviles y taimados, tratando de asesinar en la indefensión al coronel francés y a renglón seguido presentando a éste guardando generosamente la formalidad del juicio previo al fusilamiento, así como no incurrir en excesos de sadismo y violencia de modo que no infrinjan las correspondiente normas dado que en otro caso podría darse lugar a decisiones que originarían cortes que perjudicarían a la película o incluso la prohibición de la misma, perjuicios éstos de los que

solamente sería responsable la empresa productora”²⁸. No obstante, es indudable que los nuevos tiempos llevan aparejada, entre otras consecuencias, la relajación de la censura ante la sensualidad cada vez más explícita de la mujer, al mostrar escotes agradecidos o muslos provocativos. Se llegan a decir, incluso, frases que podían resultar inconvenientes en esos años como cuando al sostener Juana María (“La Pocha”) que ella no es una zorra y no bailará delante del coronel, el alcalde Juan (Fernando Sancho) le replica que “hasta las zorras cumplen en España”. Sin embargo, amparándose en la ficción de que la diégesis se ubica en los albores del siglo XIX, se salva el presunto problema. Es evidente que el censor de aquellos años, aun abriendo su conservadora mente a una presencia menos recatada de la mujer en la gran pantalla, no puede consentir que se ponga en solfa la hombría, dignidad y caballerosidad del español; de ahí las preocupaciones contenidas en sus informes.

La licencia de exhibición fue concedida el 27 de diciembre de 1972. El 20 de enero de 1973 le fue concedido el interés especial, de conformidad con el capítulo IV, Apartado 3º del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección económica equivalente a la que corresponde a una valoración de un punto, según estableció la Comisión de Apreciación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas²⁹.

La película se estrenó en el cine Palafox de Madrid el 16 de febrero de 1973 y su paso por salas se saldaría con 317.330 espectadores, muy por debajo de los 735.248 y 552.488 que habían tenido *Nada menos que todo un hombre* y *La duda*, respectivamente³⁰. La crítica no fue pacífica con la película: algunas de las opiniones positivas partieron de diarios como *ABC* o *El Alcázar*, cuyo comentarista declaró que Rafael Gil se había desenvuelto “con su habitual pericia”³¹, mientras que Miguel Rubio, en las páginas de *Nuevo Diario*, calificaba que la dirección de Gil ofrecía “una sensación de cine viejo”³². Incluso en época más reciente, no se valora suficientemente el intento de Rafael Gil de

²⁸ A.G.A.M.C. 36/04645 (Exp. 40-A-72).

²⁹ A.G.A.M.C. 36/04442.

³⁰ Datos ofrecidos por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/taquilla.html>. Última visita: 04/09/2015.

³¹ *El Alcázar* – 21 de febrero de 1973.

³² *Nuevo Diario*, 3 de marzo de 1973.

filmar un acercamiento serio al mundo azoriniano, si nos atenemos a expresiones como la utilizada por Utrera Macías, que describe *La guerrilla* como “un producto estéticamente nulo”³³.

Los títulos de crédito, ilustrados por la serie de grabados de Francisco de Goya *Los desastres de la guerra* (1810-1815), son premonitorios de lo que el espectador va a presenciar inmediatamente: el Ejército francés con un comportamiento atroz, brutal, asesinando mediante los más viles recursos, quemando casas, matando a sus habitantes, destruyendo la Iglesia parroquial, donde incluso el reverendo (Luis Induni) está convencido, por estas acciones, de que matar franceses no es pecado, sino una obra meritoria, como les hace recordar a los niños antes de que los posteriores hechos no hagan sino justificar esta forma de pensar cuando crucifijos, pinturas representativas de Cristo o las hostias sagradas sean masacradas por sus desmanes y pasto de la espada y de las llamas. Ello hará que cambie la Palabra de Dios por el fusil al entrar a formar parte de la guerrilla del “Cabrero” (Francisco Rabal).

Después, posiblemente por exigencias de coproducción o por mantener una buena relación profesional con los vecinos franceses, la historia va derivando a posiciones menos patrióticas y más críticas con la guerra: al final, en los dos bandos se cometen atrocidades; si el inicio es claramente negativo al bando francés, el desarrollo de la narración se centrará en un pueblo donde la mayoría de sus moradores no son unos dechados de virtud: un alcalde libertino, padre de una hija ilegítima cuya paternidad “ha cedido” gentilmente a Valentín (José Nieto); Paco Salomón (Rafael Alonso), un tipo pusilánime que no le importa a quién servir si su vida sigue adelante; Dora (Charo López), que se ayuda de sus armas de mujer para seducir al alcalde o a un francés, indistintamente... En fin, una colmena de personajes de valores discutibles... En cambio, el Coronel Etienne Santamour se presentará como un militar consciente de sus obligaciones, pero íntegro y cabal, que no dudará en no abandonar a los suyos cuando tiene la oportunidad de escapar –“El Cabrero”, por interés personal, le ha dejado en libertad para no convertirlo en un mártir a ojos de su amada Juana María– y morir por y junto a ellos.

³³ Utrera, Rafael (2007): *Literatura y cine: Adaptaciones I: del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros. Cuadernos de EIH CEROA, 7 y 8. Pág. 172.

5. El mejor alcalde, el rey (1973)

Una vez finalizado el rodaje de *La guerrilla*, Rafael Gil, sin solución de continuidad y como corolario de esta tetralogía literaria clásica, pone en marcha su siguiente proyecto, valiéndose de la celeberrima obra teatral de Lope de Vega para crear una película de ribetes históricos mediante una puesta en escena ambiciosa y fidedigna para la cual empleó todos los medios necesarios. Y estos pasaron por firmar una coproducción entre España e Italia, en la que el grupo español mayoritario (70%) estuvo representado por Midega Film (Miguel de Echarri y Gamundi) y por Coral P. C. a razón de un 35% cada parte, mientras que el grupo italiano minoritario (30%) fue representado por Compagnia Cinematográfica Champion, de Roma. Según el convenio establecido por las partes coproductoras en orden a la distribución de rendimientos derivados de la explotación de la película, al grupo español le correspondió la totalidad de los premios y de las subvenciones concedidos por el Gobierno español, además del derecho exclusivo de explotación de la película en los territorios siguientes: España, Portugal, Colonias españolas y portuguesas, Gibraltar y Turquía, así como los barcos y aviones con bandera de los indicados países.

Por su parte, al grupo italiano le correspondió la totalidad de los premios y de las subvenciones concedidas por el Gobierno italiano, además del derecho exclusivo de explotación de la película en Italia, Somalia, Etiopía, Eritrea, Libia e isla de Malta, así como las naves y aviones con bandera de los indicados territorios.

Era necesario, pues, valerse de unos intérpretes que concedieran el pertinente marchamo de calidad a la producción, por lo que contrataron a Raymond Lovelock y Simonetta Stefanelli, una actriz que se había dado a conocer gracias a su papel en *El Padrino* (1972, Francis Ford Coppola) y que se había hecho con el trabajo después de haberse considerado para el rol de Elvira a Ornella Muti y Delia Boccardo. Sin embargo, el escaso bagaje profesional de los actores protagonistas se acabaría convirtiendo en una losa para la película, en especial el del anglo-italiano Lovelock –su papel más relevante hasta la

fecha era el de Fyedka en *El violinista sobre el tejado* (*The Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971)—, cuya interpretación es absolutamente plana y sin emoción, ya fuera por sus nulas capacidades interpretativas, por su entusiasmo respecto a la película o por responsabilidad del director. Mayor importancia reviste el trabajo de los secundarios, intérpretes de carácter que serían los que a la postre llevarían el peso del filme: Fernando Sancho, como el Conde; Analía Gadé, como su hermana Felicia; Andrés Mejuto —sustituto del primer candidato, Fernando Rey— como el Rey; José Nieto, como Nuño; Luis Induni como Don Enrique; y Antonio Casas, como Celio. Solo Pedro Valentín ejecutando el rol de Pelayo se mostró como una solución desacertada, con una pobre interpretación de un personaje que, en otras manos, podía haber sido mejor explotado.

La adaptación corrió a cargo de otro de sus colaboradores habituales, José López Rubio, que, consciente de la dificultad de un trabajo que, respetando la obra de Lope, fuera susceptible de ser filmado y creara un cierto interés en el público, escribió unos diálogos en prosa, sin dejar de ser fiel a un determinado lenguaje usado en el siglo XVII —en contraposición, por ejemplo, a la adaptación de otra obra de Lope, *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996), cuyos diálogos en verso fueron respetados—, aparte de permitirse ciertas licencias respecto al texto original, que iban en beneficio de la acción, como la muerte de Pelayo.

Así, el 2 de marzo de 1973 solicitaron el preceptivo permiso de rodaje con un informe favorable del guión. El presupuesto inicial era de 24.084.708 pesetas, de los que 16.859.296 serían a cargo del grupo español. Con una concesión definitiva de la licencia de rodaje el 16 de julio de 1973, para el mismo hicieron falta 60 días, de los cuales, veintiséis días fueron en exteriores localizados en las provincias de Palencia (Frómista, Baños de Cerrato, Ampudia, Ribas de Campos, San Salvador de Cantamuda, Aguilar de Campoo, Vallespino y Canduela), León (Castrillo de los Polvazales y Paradaseca), Guadalajara (Mataelrayo y Alboreca) y Segovia (Riofrío); veintidós en interiores naturales y doce en los Estudios Roma. Una vez acabada la posproducción, el 27 de septiembre de 1973 se le concedería la pertinente licencia de exhibición.

La película es, pues, un loable intento de plasmar en celuloide una obra de difícil adaptación. Ciertamente, la elección de *El mejor alcalde, el rey* no fue, como en muchas de las producciones de Gil, una cuestión baladí: en 1947, se había promulgado la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, cuyo artículo 1 sostenía que “España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino”, cuya Jefatura correspondía a Francisco Franco. El artículo 6 insistía en España como Reino “de facto” cuando subrayaba que “en cualquier momento, el Jefe del Estado podía proponer a las Cortes la persona que debía ser llamada en su día a sucederle, a título de Rey o de Regente”. Esta designación no se produciría hasta el 22 de julio de 1969 cuando señaló a Don Juan Carlos de Borbón como sucesor a la Jefatura de Estado. Estamos, por tanto, en un período de inminente cambio sucesorio, dada la avanzada edad de Franco, y en la consolidación del Estado español como un Reino “de derecho”. Gil, consciente de ello, concibe su película como una alabanza de las dotes de gobierno y el sentido de la Justicia que, por la gracia de Dios, debe ostentar el monarca (“Rey que no hace Justicia, no debe reinar”). Es por lo que, en 1979, Rafael Gil eleva un escrito a la Subdirección General de Empresas Cinematográficas, adscrita al Ministerio de Cultura, por el que solicitaba la revisión de esta película, al igual que otras películas producidas por Coral en esos años, a efectos de acogerse al reajuste que a la sazón tenía lugar de la clasificación de las películas nacionales que desde 1971 obtuvieron el título de “Interés especial”³⁴.

Si todas las películas, consideraba, están basadas en obras literarias de excepcional categoría e intentan ser una aportación popular a la difusión de la cultura española, *El mejor alcalde, el rey* supone además “la exaltación de la Monarquía española, hecha precisamente en los días que precedieron a la actual transición política”³⁵. Según estimaba el cineasta, estas producciones, realizadas con amplitud de medios artísticos y económicos, recibieron una protección inferior a sus logros y propósitos y a la larga ejecutoria de la productora –lo que sin duda ha influido en que ninguno de estos títulos estén

³⁴ A.G.A.M.C. 36/05379.

³⁵ A.G.A.M.C. 36/05379.

aún comercialmente amortizados—, solicitando, pues, la reconsideración de su clasificación. Sin embargo, recibió respuesta denegatoria el 30 de mayo de 1979 de la Dirección General de Cinematografía, que se fundaba en que por acuerdo de la Comisión de Apreciación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas de 6 de octubre de 1973 se vino a conceder a dicha película una subvención equivalente a la valoración de dos puntos y que contra dicho acuerdo no recurrió en el plazo legal establecido, con lo que el acto administrativo había devenido firme y quedaba agotada de esta forma la vía administrativa, además de no existir motivos en el expediente de la película que obligaran a una revisión de oficio.

La película supuso tal fracaso de público y crítica, que llevaría a Rafael Gil a variar nuevamente el rumbo de su carrera, dando por cerrada esta etapa de adaptaciones de grandes clásicos de nuestra literatura y centrando su atención a partir de ese momento en la Legión (*Novios de la muerte*, 1974; *A la Legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la Legión*, 1976) y en la traslación a la gran pantalla de obras de autores coetáneos (*Olvida los tambores*, 1975; *Los buenos días perdidos*, 1975; y las mencionadas adaptaciones de Fernando Vizcaíno Casas). Aunque, según subrayaría *Fotogramas*, la labor de Rafael Gil, “estrictamente artesana, y su utilización de los más sobados recursos expositivos”³⁶, así como la floja interpretación de los actores protagonistas, no permiten situar *El mejor alcalde, el rey* en lugar destacado de su filmografía, elementos como la recreación histórica, la puesta en escena, la magnífica fotografía de José F. Aguayo o los grandes intérpretes secundarios, sostienen, en cierta medida, una producción que, si no se encuentra a la altura de sus tres películas anteriores, puede verse aún con interés.

6. Conclusiones

La pasión de Rafael Gil por la literatura le hace acudir a obras de insignes escritores que fueran susceptibles de una adecuada traslación a imágenes en movimiento. La recuperación de una inquietud por los clásicos que permanecía

³⁶ *Fotogramas* n° 1350 – 30 de agosto de 1974.

en letargo en los últimos años, así como una cierta apertura censora en los últimos años del franquismo, menos encorsetada que treinta años atrás, lleva al cineasta madrileño a adaptar autores más liberales que aquellos a los que frecuentemente había acudido. Asevera en este sentido José Enrique Monterde, en relación al auge de adaptaciones cinematográficas de literatos de fuste en los primeros años de la década de los setenta, que “lo que interesaba a los productores (¿y a los directores?), era proponerse como materia de razonable escándalo, y no su posible testimonio histórico o social”³⁷. Efectivamente, en sus filmes hallamos situaciones o elementos que pueden ser contrarios a la moral deseada, que no imperante, y que podrían haber acarreado graves problemas a Gil en su paso por censura, debiendo hacer las pertinentes modificaciones, aun valorando la prestigiosa base literaria que avalaba los proyectos y que Gil se había cuidado de adaptar fielmente la letra de las obras. Si obviamos *El mejor alcalde, el rey*, película irregular en las antípodas de las tres anteriores, pero que también responde a un tipo de literatura muy distinta (la del siglo XVII), hay temas que aparecen como denominadores comunes que Gil respeta en sus traslaciones a la gran pantalla: el adulterio, elemento trascendental en las tres, desde el fingido –*Nada menos que todo un hombre*– que es origen de la acusación de locura de Don Alejandro a su esposa, Doña Julia; hasta los que llevan a hijos adulterinos, en *La duda* y *La guerrilla*, que ponen en tela de juicio valores tradicionales como el honor y la dignidad. O el suicidio, corolario de la obra unamuniana y con el que flirtean los personajes de *La duda*. Pero lo que hubiera sido, sin duda alguna, motivo de escándalo tres décadas atrás –como ya tuvo ocasión el propio Rafael Gil de comprobar con el estreno de *La fe* en 1947–, era inviable que ocurriera en esos primeros años de la década de los setenta, como propone Monterde, en un país cuyo grado de apertura social, más dinámica y abierta a las influencias exteriores, contrastaba con la cerrazón del aparato franquista, por lo que no ha de extrañar la permeabilidad del público a estas y otras propuestas cinematográficas en las que se pusiera en entredicho una cierta moralidad oficial.

³⁷ Monterde, José Enrique (1989): “El cine histórico durante la Transición Política” (pág. 50) en VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Colección Textos. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

7. Bibliografía

Alonso Barahona, Fernando (1997): *Rafael Gil, director de cine*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque.

Azorín (1936): *La guerrilla*. Madrid: Ed. Aguilar. Colección Joya. *Obras completas*. Tomo V (1948).

Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Mañas Martínez, María del Mar (2008): “Regreso a *Tormento*, de Galdós y Olea, con una justificación” (págs. 15 a 38). En *El cine. Una mirada interdisciplinar* (Coord. Fernando Diéguez Rodríguez-Montero). Centro de Profesores de Cuenca. Espacios 17. Cuenca.

Monterde, José Enrique (1989): “El cine histórico durante la Transición Política”. En VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Colección Textos. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Navarrete, Ramón (2003): *Galdós en el cine español*. Madrid: T&B Editores (Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria). *La duda* de Rafael Gil – Págs. 120-132.

Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los libros de la catarata, 2013.

Pérez Galdós, Benito. *El abuelo* (1897). Madrid: Ediciones Rueda J. M. Colección Obras escogidas de Benito Pérez Galdós. 1ª Edición (2001).

Rabal, Paco (1994): *Si yo te contara* (Memorias). Madrid: El País Aguilar.

Unamuno, Miguel de (1920): *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Biblioteca Unamuno. Alianza Editorial, 1987.

Utrera, Rafael (2007): *Literatura y cine: Adaptaciones I: del teatro al cine* (Capítulo 8: *La guerrilla*. Páginas 153-189). Padilla Libros. Cuadernos de EIH CEROA, 7 y 8. Sevilla.

Vega, Lope de (1635): *El mejor alcalde, el rey*. Madrid: Espasa-Calpe. 16ª Edición (1990). Edición a cargo de Juan María Marín Martínez.