

Fuentes dramáticas susceptibles de influir en el cine biográfico español del primer franquismo: visión panorámica y estudio bibliográfico

Dramatic sources susceptible of influencing early Francoist Spanish biographical cinema: a panoramic approach and bibliographical review

Pablo ÚRBEZ FERNÁNDEZ

Autoría:

Pablo Úrbez Fernández
Universidad Villanueva, España
pablo.urbez@villanueva.edu
<https://orcid.org/0000-0001-7781-8888>

Citación:

ÚRBEZ FERNÁNDEZ, Pablo (2025). «Fuentes dramáticas susceptibles de influir en el cine biográfico español del primer franquismo: visión panorámica y estudio bibliográfico», *Anales de Literatura Española*, (43), pp. 195-234. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.27914>

Fecha de recepción: 08/07/2024
Fecha de aceptación: 13/10/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Pablo Úrbez Fernández

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

Durante el primer franquismo se incrementó la producción de películas histórico-biográficas en comparación con el período republicano. Aunque solo un número reducido de ellas supuso la adaptación directa de un drama histórico, cabe preguntarse si para las películas restantes había fuentes dramáticas de temática similar, que ya habían retratado al personaje histórico protagonista. En el marco de los estudios de la literatura comparada, y atendiendo especialmente al análisis textual, esta investigación propone una visión panorámica de las relaciones entre el cine biográfico del primer franquismo y los géneros teatrales (dramas históricos, comedias y zarzuelas). Con este propósito, establecemos una lista de las fuentes dramáticas susceptibles de haber influido en cada película biográfica de la posguerra. Mediante un breve estudio comparativo de cada caso, analizamos si alguna de esas fuentes teatrales previas del período barroco, romántico o regeneracionista pudo influir en cada filme. Llegamos a la conclusión de que, en determinados casos, hubo escenas, diálogos y situaciones directamente extraídos de una obra teatral previa, así como similitudes narrativas argumentales y de estructura. También se observa cómo, en el caso de alguna

adaptación directa, un excesivo apegamiento al texto dramático causó rigidez en la narración y no obtuvo el favor del público, mientras que la innovación en materia cinematográfica, manteniendo la fidelidad al texto, dio lugar a un mejor rendimiento en taquilla.

Palabras clave: Teatro; drama histórico; adaptación cinematográfica; Biopic; cine histórico; Primer franquismo; siglo XX; España.

Abstract

During the early Franco regime, the production of historical-biographical films increased in comparison with the Republican period. Although only a small number of them involved the direct adaptation of a historical drama, it is worth asking whether for the remaining films there were dramatic sources of similar subject matter, which had already portrayed the main historical character. Within the framework of comparative literature studies, and paying special attention to textual analysis, this research proposes a panoramic view of the relations between the biographical cinema of the early Franco regime and theatrical genres (historical dramas, comedies and zarzuelas). To this end, we establish a list of the dramatic sources likely to have influenced each post-war biographical film. By means of a brief comparative study of each case, we analyse whether any of these earlier theatrical sources from the baroque, romantic or regenerationist period could have influenced each film. We conclude that, in certain cases, there were scenes, dialogues and situations directly taken from a previous play, as well as narrative similarities in plot and structure. We also observe how, in the case of some direct adaptations, excessive adherence to the dramatic text caused rigidity in the narrative and fell out of favour with audiences, while innovation in filmmaking, while maintaining fidelity to the text, resulted in better box-office performance.

Keywords: Drama; Historical drama; Film adaptation; Biopic; Historical Cinema; Early Francoism; 20th century; Spain.

Introducción

Durante el primer franquismo, el período que abarca desde el final de la Guerra Civil hasta el final de la década de 1950, con el inicio de la estabilización económica (Sánchez Recio, 1999: 12), el cine español desarrolló especialmente las películas de carácter histórico-biográfico, al menos si comparamos su número de producciones con los de las décadas anteriores y posteriores. Los cineastas españoles hallaron un filón en los personajes de la Edad Media, del Imperio y de la Guerra de la Independencia, así como en destacadas personalidades del periodo decimonónico (Monterde, 2010).

Numerosos estudios han abordado el análisis de este fenómeno, auspiciado no solo por razones de evasión durante la posguerra, sino también por

motivos de producción de índole ideológica (Torre, 2021; Pérez Núñez, 2018). Generalmente, se ha tendido a subrayar la proliferación del cine «histórico» para referirse a la narración de los grandes acontecimientos de la Historia de España; un cine de carácter épico, bien melodramático o de acción, que acentúa la espectacularidad (Torreiro, 1999). Como ejemplos paradigmáticos, se hallan las producciones de CIFESA *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), todas ellas dirigidas por Juan de Orduña. No obstante, preferimos añadir a esta clase de películas otras tantas obras también biográficas, pero cuyo género narrativo no comparte la épica y la espectacularidad, razón por la cual no se asocian al cine histórico (Hueso, 2001). Valgan como ejemplo *Lola Montes* y *María Antonia*, de carácter musical; *El marqués de Salamanca*, de temática política y de negocios; o *El capitán de Loyola*, acerca de San Ignacio de Loyola. Estas películas difícilmente pueden categorizarse como netamente históricas si las comparamos con las producciones épicas de CIFESA, luego resulta más atinado catalogarlas de cine biográfico o *biopics*¹. A causa de esta riqueza tipológica en el cine histórico-biográfico durante este período, tomaremos como objeto de estudio un total de veinticinco películas².

La realidad es que cuatro de estas películas adaptaron de modo explícito una obra teatral: *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949) y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Por otra parte, doce películas

1. Son numerosos los estudios, principalmente extranjeros, que han analizado el biopic desde una perspectiva teórica. Para Rosenstone, el cine refleja la Historia a través de las historias individuales, de tal manera que se produce un acercamiento a los problemas sociales, a menudo difíciles o insolubles, presentes en el trasfondo de la película mediante el punto de vista siempre concreto del personaje en cuestión (1995, p. 57). Según Arlanch (2008: 19): «la esencia de toda película biográfica parece ser su inspiración en la vida de una persona real». Por su parte, Bingham afirma, refiriéndose a este género cinematográfico: «The biopic is a genuine, dynamic genre and an important one. The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality» (2010: 10). Señala además que la narración de una vida se realiza con el propósito de «demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo» (2010: 10). Por su parte, Burgoyne explica que la biografía fílmica se caracteriza por «the act of imaginative recreation that allows the spectator to imagine they are 'witnessing again' the events of the past» (2008: 7).
2. Si bien hay muchas más películas durante este período en las que aparecen representados personajes históricos, como *El abanderado* (1943), *La maja del capote* (1943), *El doncel de la reina* (1944), *La dama del armiño* (1947) o *Vendaval* (1949), entre otras, nos ceñimos a aquellas que pueden considerarse un biopic por tener como protagonista a un personaje histórico, y no en un papel secundario.

cuentan con dramas históricos, zarzuelas u otras obras teatrales pretéritas acerca del personaje histórico que retratan. De estas obras pretéritas podemos afirmar, en algunos casos, que se han extraído diálogos, escenas o situaciones para trasladarlo al guion cinematográfico.

Este panorama parece revelar una significativa influencia de la tradición teatral española sobre las películas histórico-biográficas del primer franquismo. En primer lugar, porque la proliferación de dramas históricos netamente inspirados en personajes y hechos del pasado pudo contribuir a fundamentar un imaginario colectivo en la sociedad española acerca de la historia de la nación. Un imaginario colectivo que generó una tradición histórico-cultural heredada por los españoles de posguerra, tanto de modo consciente como inconscientemente. En segundo lugar, porque la adaptación explícita de una obra teatral pudo obedecer a razones de marketing: si dicha obra tuvo éxito en su momento, es esperable que lo tenga ahora; si a los espectadores les gustó aquella obra de teatro, pueden acudir a ver la película. Como tercer motivo, parece verosímil que, a la hora de redactar sus guiones, los cineastas acudieran no solo a las fuentes históricas, sino también a los textos dramáticos que habían representado a esos personajes históricos. De tales textos pudieron trasladar directamente o no ciertos elementos a la obra cinematográfica, pero conviene al menos preguntarse si fueron o no conscientes de que el protagonista de su película ya había sido personaje de una pieza dramática.

No podemos tampoco perder de vista que, de manera análoga a lo acontecido en España con la proliferación del cine histórico-biográfico, las cinematografías extranjeras también produjeron esta tipología de películas durante las décadas de 1930 y 1940, principalmente, disminuyendo su cuantía en la década de 1950. Durante varias décadas se argumentó que desde 1939 «el cine español vive de espaldas a la realidad, embobado por las castañuelas y los géneros de guardarropía e ignorando que han existido unos maestros que se llaman Eisenstein, Stroheim, René Clair, Chaplin, Murnau o Renoir» (Gubern, 2014: 75). No obstante, recientemente se ha ido constatando el hecho de que los españoles no permanecieron ajenos a los estrenos más recientes, como manifiesta Montiel:

con idéntica puntualidad que en décadas anteriores, el público y los cineastas españoles vieron, con contadas excepciones, las más pregonadas películas que, a la vanguardia del arte cinematográfico, se exhibían por el resto del mundo y que ostentaban la hegemonía industrial y comercial en Europa y Estados Unidos, e imitaron los procedimientos formales desplegados en esos films (2015: 78).

Los *biopics* sobre héroes nacionales, artistas, científicos, santos y figuras de entretenimiento se sucedieron en las pantallas de Estados Unidos³, Reino Unido, Italia, Alemania y Francia, y por supuesto alcanzaron la cartelera española para influir tanto en aspectos formales como en temáticos. La utilización del *flashback* como recurso narrativo, por ejemplo, supuso una práctica común en estos *biopics*: en muchas ocasiones, la película comenzaba en un momento cronológico posterior a la vida del protagonista, o en su vejez, y un *flashback* situaba después la acción en la diégesis propiamente dicha. Así ocurría en *Edison, el hombre* (Clarence Brown, 1940), *Yanqui Dandy* (Michael Curtiz, 1942), *La mujer y las alas* (Herbert Wilcox, 1942) y *El capitán Eddie* (Lloyd Bacon, 1945), entre otras.

Teniendo en mente esta contextualización, así como la plausible influencia entre el drama histórico, la zarzuela y los géneros teatrales con el cine histórico-biográfico del primer franquismo, en las siguientes páginas describiremos inicialmente el apogeo del drama histórico durante el romanticismo, así como su continuidad y recepción en el siglo XX. Posteriormente, nos referiremos a las cuatro películas biográficas que adaptaron explícitamente una obra teatral, para lo cual atenderemos tanto a cuestiones temáticas como formales. Después, abordaremos las doce películas biográficas que cuentan con obras teatrales pretéritas. En un somero análisis temático, procuraremos analizar si existe relación entre cada película y las obras teatrales pretéritas de temática similar, así como identificar posibles diálogos, escenas y situaciones directamente trasladados a la versión cinematográfica. Finalmente, atenderemos las películas biográficas restantes, de las cuales no hemos podido hallar fuentes pretéritas de carácter teatral. Nos preguntaremos entonces si existe algún motivo por el cual no hay obras de teatro sobre dicha temática, si poseen entre sí algún rasgo común y si la película basó su guion en alguna fuente ajena al teatro.

Personajes históricos sobre los escenarios españoles: su evolución desde el barroco hasta el primer franquismo

Cuando en el primer tercio del siglo XIX los escritores españoles recibieron las nuevas corrientes del teatro romántico europeo, reflexionaron acerca de la mejor manera de conjugar los moldes románticos con la tradición hispana. Si bien los comediógrafos optaron por reenfocar la comedia moratiniana, los

3. En lo referente al desarrollo del *biopic* en Estados Unidos, véase el pionero estudio de Custen, G. (1992), *Bio/Pics: How Hollywood constructed public History*. Rutgers University Press.

dramaturgos decidieron, principalmente, aplicar los patrones románticos a un género de arraigada tradición en la España aurisecular y barroca: el drama histórico (Caldera, 2001: 47-48).

El teatro barroco había cultivado prolijamente el drama histórico, y autores tan representativos como Lope de Vega y Calderón de la Barca introdujeron recursos narrativos (rupturas espaciotemporales, cuestiones de estructura) compartidos posteriormente por los autores románticos. Por tanto, el siglo XIX hallaba a sus espaldas una tradición consolidada de drama histórico.

No obstante, esta tradición del drama histórico español no halló un clima favorable durante el siglo XVIII, como consecuencia de los gustos de la nueva corte borbónica, la influencia artístico-cultural francesa y las ideas de la Ilustración. Los nuevos aires del neoclasicismo encorsetaron el drama histórico, quedando relegado a un segundo plano. Aunque haya autores como Ferreras (1999: 26) que maticen esa desaparición del drama histórico:

nos encontramos con su sobrevivencia a pesar de la dictadura francesa, a pesar de la prohibición de los autos sacramentales; es decir, a pesar de todo. La razón estriba en que el público, nada afrancesado por cierto, seguía acudiendo a los fementidos teatros de la época con el mismo entusiasmo de siempre: tampoco importa que el XVIII ofreciera los textos clásicos arreglados, refundidos o adaptados [...]; la verdad consiste en constatar que el drama histórico se seguía produciendo cuando apareció el romanticismo.

Precisamente, debemos entender el apogeo del drama histórico durante el siglo XIX como la liberación del teatro español frente a la rigidez de los esquemas neoclásicos, permitiendo recuperar la tradición barroca. En la tragedia neoclásica, las normas ideológicas y dramáticas permanecieron inamovibles; el drama romántico las tambaleó desde el inicio con la aparición del héroe, que bien puede triunfar o fracasar en su empeño, pero quedando entonces patente la frustración de su intento (Ballesteros: 2003: 49).

Así, si destaca el drama histórico a partir de 1830 no es solo por su elección temática, sino por su increíble proliferación y por añadir a sus tramas componentes propios del romanticismo que no se hallaban presentes en el drama histórico previo al ochocientos, tanto en el marco antropológico (ampliación del espectro moral de los personajes) como en el ideológico (en tanto la historia ahora se identifica con la nación, como consecuencia del romanticismo liberal).

¿Pero qué entendemos por drama histórico? Según Müller, el drama histórico es «una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento» (1988: 16-17). Tal definición, de hecho, comparte

numerosos rasgos con la película biográfica, en tanto que ambas obras «ordenan», según unas reglas «estéticas» (unas teatrales, otras audiovisuales), un material previamente documentado (referencialidad a hechos pasados), a través de la ficción.

En lo referido al periodo del romanticismo, debemos de tener en cuenta que no podemos confundir los términos *drama histórico* y *drama romántico*, pues no son sinónimos, como advierte Ferreras (1989: 27-29), si bien las dos tipologías confluyen en la primera mitad siglo XIX. Como indica, la representación de dramas históricos continúa ininterrumpidamente desde el barroco y se prolongará hasta el siglo XX. El drama romántico, por su parte, se ciñe a una época concreta (aunque el romanticismo español resulte difícil de delimitar con exactitud), y esto tuvo como resultado que el drama histórico se insertase en el drama romántico. Por ello, el contenido del drama histórico (el relato de hechos históricos protagonizados por personajes reales) se insertó en los moldes románticos: ruptura socio-espiritual, mayor libertad en los tratamientos, diversidad en la versificación (Ferreras, 1989: 27-29).

Numerosos dramas románticos desarrollaron sus tramas en épocas pasadas, pero no podemos calificar todos como dramas históricos, sino solo aquellos con la decidida voluntad de recrear la vida de un sujeto y acontecimientos reales del pasado. Basándonos en Mata: «la intención del autor de acercarse literariamente a un personaje o un suceso histórico constituye, en mi opinión, la verdadera piedra de toque para determinar si una determinada obra, ya sea novela, ya sea drama, puede ser apellidada con justicia como *histórica*» (1999: 194).

Idéntica realidad acaece con la película biografía (criterio que hemos seguido para elaborar nuestro corpus): no todas las tramas desarrolladas en épocas pasadas son protagonizadas por personajes históricos; puede ambientarse en el pasado y desarrollar un relato con personajes ficticios, o bien que esos protagonistas ficticios se relacionen con personajes históricos, de papel secundario.

Por tanto, no todos los dramas románticos dieron lugar a dramas históricos, sino que también se representaron relatos ficticios acaecidos en épocas pasadas, o incluso relatos inspirados en leyendas y en romances.

Generalmente, suele considerarse el año 1834 como el inicio pleno del drama histórico romántico, con los estrenos de *La conjuración de Venecia* (Martínez de la Rosa), *Macías* (Larra) y *Elena* (Bretón de los Herreros). No obstante, encontramos obras previamente románticas en *Lanuza* (Duque de Rivas, 1823) e incluso en *La viuda de Padilla* (Martínez de la Rosa), representada en 1812. Refiriéndose a esta última, señala Pellistrandi:

[su] dimensión trágica anticipa el simbolismo de lo que serán las represiones antiliberales. *La viuda de Padilla* es también una llamada al heroísmo, a la resistencia moral— la asimilación de estos dos términos no es algo evidente, pues no se puede asociar romanticismo y liberalismo sin ninguna precisión cronológica (2004: 53-54).

El drama histórico del romanticismo alcanzó su apogeo entre 1830 y 1860. A partir de entonces, continuaron estrenándose dramas históricos, aunque no con la exacerbada asiduidad previa, fundiéndose en movimientos neorrománticos y postrománticos. Mas conviene recordar que al escritor romántico, como señala Templado, «no le importa la veracidad histórica de los hechos, aunque en algún momento le interese la realidad ambiental. Por el contrario, partidario sentimental de causas perdidas, se lanzó frecuentemente a rehabilitar nombres de personajes historiográficamente vilipendiados» (1991: 81). Al menos en el caso de los dramas históricos explícitamente adaptados en el primer franquismo, Juana la loca murió en cautiverio, Juan de Serrallonga ajusticiado y María Pacheco en el exilio. El drama busca mártires y produce mártires (Lindenberger, 1975: 45-47)

El drama histórico abarcó todas las épocas de la Historia de España, quizá con una mayor predilección hacia la Edad Media. Si el drama histórico-romántico volvió sus ojos hacia un pasado tan remoto quizá se deba a la búsqueda del exotismo, «acudiendo a una tópicamente idealizada Edad Media, cristiana y caballeresca. [...] un verdadero filón para el tratamiento de sus respectivas producciones» (Mata, 1998: 194). Las obras teatrales desarrolladas en la Edad Media retrataron a personajes de los reinos de Castilla⁴, Aragón⁵ y Navarra⁶, del reino visigodo de Toledo⁷ y la época de los Reyes

4. Sobre reinas: *Doña Blanca de Borbón* (Antonio Gil y Zárate, 1836), *Doña María de Molina* (Mariano Roca de Togores, 1837), *La ricahembra* (Fernández-Guerra y Orbe y Tamayo y Baus, 1853) *Doña Urraca* (Eusebio Asquerino, 1838) y *Doña Urraca de Castilla* (Antonio García Gutiérrez, 1872); sobre reyes: *El zapatero y el rey* (José Zorrilla, 1840), *Don Fernando el Emplazado* (Manuel Bretón de los Herreros, 1837) y *Don Fernando de Antequera* (Ventura de la Vega, 1847). Sobre héroes militares: *Don Álvaro de Luna* (Antonio Gil y Zárate, 1840) y *Guzmán el Bueno* (Antonio Gil y Zárate, 1842).

5. *Don Jaime el conquistador* (Patricio de la Escosura, 1838), *Alfonso el Casto* (Hartzenbuch, 1841), *El rey monje* (Antonio García Gutiérrez, 1837) y *La venganza catalana* (Antonio García Gutiérrez, 1864).

6. *El Príncipe de Viana* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1844) y *Don Sancho el Bravo* (Eusebio Asquerino, 1848).

7. *Don Rodrigo, último rey de los godos* (Antonio Gil y Zárate, 1834), *Flavio Recaredo* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1851), *Ley de raza* (Hartzenbuch, 1852) y *Alfonso Munio* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1869).

Católicos⁸. La guerra de las Comunidades⁹ contra Carlos V y la época del Imperio¹⁰ fueron otros de los períodos predilectos.

En estos dramas históricos, con mayor claridad respecto a los de la década de 1830, jugaba un papel fundamental el destino y cómo lo percibe el personaje protagonista. En palabras de Ribao Pereira, estos dramas se organizan

en torno a dos tipologías generales de personajes: los que afrontan y se enfrentan a su destino, y aquellos que lo aceptan. En el primer caso, los resortes espectaculares de la obra buscan provocar la sorpresa; en el segundo se persigue, por el contrario, plantear de la forma más efectista posible los sentimientos que agitan a un protagonista cuyo decurso vital depara pocas sorpresas al público, que intuye la catástrofe desde el primer acto (1999: 230).

De nuevo, una diferencia sustancial con el teatro en boga del siglo XVIII. La influencia romántica inculcará en el drama histórico sentimientos y contradicciones: no importan solo las hazañas heroicas de los personajes del pasado, sino cómo sintieron, cómo amaron, sufrieron y se enfrentaron o aceptaron su destino. Lindenberger (1975: 125) menciona la dificultad de integrar en estas tramas las esferas públicas y privadas del personaje, dado que las oposiciones violentas, aunque puedan dar lugar a una teatralidad aparentemente dramática, rara vez proporcionan una atmósfera adecuada para una reflexión seria por parte del público.

En el último tercio del siglo XIX, el teatro español derivó hacia una vertiente realista, a la vez que pervivían estilos precedentes, en ocasiones de manera ecléctica, de raigambre posromántica. Los autores no dejaron de cultivar el drama histórico, aunque posiblemente en menor consideración si se compara con las décadas precedentes¹¹.

8. *Boabdil* (José de Castro y Orozco, 1832), *Aixa* (José de Castro y Orozco, 1837), *El gran capitán* (Antonio Gil y Zárate, 1843) e *Isabel la católica* (Tomás Rodríguez Rubí, 1860).

9. *Juan de Padilla* (Eusebio Asquerino, 1846), *Juan de Padilla* (Vicente Barrantes, 1856) y *La viuda de Padilla* (Vicente Barrantes, 1857).

10. El reinado de Felipe II también fue prolijo en obras teatrales, bien protagonizadas por personajes destacados de su época: *Aben Humeya o la revuelta de los moriscos* (Martínez de la Rosa, 1830), *El duque de Alba* (Mariano Roca de Togores, 1831); bien por el propio rey: *Últimas horas de un rey* (José María Díaz, 1849). Realmente, toda la dinastía de los Austrias fue objeto de dramas históricos. El reinado de Felipe III y la trayectoria de su secretario Rodrigo Calderón se recreó en *Un hombre de estado* (Adelardo López de Ayala, 1851); Felipe IV apareció en *La corte del buen retiro* (Patricio de la Escosura, 1837) y *Un monarca y su privado* (Antonio Gil y Zárate, 1841), y Carlos II en *Carlos II el Hechizado* (Antonio Gil y Zárate, 1837) y *La corte de Carlos II* (Tomás Rodríguez Rubí, 1846).

11. José de Echegaray desarrolló el drama histórico en *En el pilar y en la cruz* (1878), acerca del Duque de Alba en las guerras de Flandes, y *La muerte en los labios* (1889),

Con el Desastre de 1898 y la consecuente crisis de identidad nacional, el primer tercio del siglo XX asistió a un nuevo apogeo del drama histórico, similar a la proliferación de la época romántica. Si bien las causas del romanticismo venían motivadas, principalmente, por el exotismo del pasado y la conciencia liberal en su definición de la unidad nacional, en el siglo XX sobresalió aquella urgencia por hallar las raíces de la identidad nacional, por buscar en la historia aquella esencia que explicase la España contemporánea (Pozo Andrés, 2007; Crespo: 2012).

Los escritores más exitosos de dramas históricos durante este período fueron Eduardo Marquina¹², Francisco Villaespesa¹³. No podemos obviar el drama histórico de Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, de 1927, ni tampoco el conjunto de la obra de José María Pemán¹⁴ durante la II República, de gran popularidad y objeto de adaptaciones durante el franquismo.

Películas biográficas de posguerra que adaptaron una obra teatral

Durante el período del primer franquismo, cuatro películas biográficas fueron el resultado de la adaptación explícita una obra teatral: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949) y *La leona de Castilla* (1951). Examinaremos a continuación qué supuso para cada obra audiovisual ser deudora de un texto dramático.

Locura de amor

La película biográfica sobre Juana I de Castilla (1479-1555) adaptó una obra teatral de Manuel Tamayo y Baus, *La locura de amor* (1855), como ya había hecho una película previa en 1909, dirigida en aquella ocasión por Ricardo

sobre Miguel Servet. Marcos Zapata estrenó *La capilla de Lanuza* (1871), *El castillo de Simancas* (1873) y *El solitario de Yuste* (1877). Pedro Marquina, por su parte, escribió *La espada de Berenguer* (1872) y *El Arcediano de San Gil* (1873).

12. *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *La alcaldesa de Pastrana* (1911), acerca de la juventud de santa Teresa de Jesús; *El Gran Capitán* (1916) y *Teresa de Jesús* (1932).

13. *Aben-Humeya* (1913), *Doña María de Padilla* (1913), *La maja de Goya* (1917), *Hernán Cortés* (1917) y *Bolívar* (1929)

14. *El divino impaciente* (1933), acerca de la vida de San Francisco Javier; *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), un relato sobre la redacción de la Constitución de 1812, y *Cisneros* (1935).

de Baños y Alberto Marro. En ambas versiones se indica explícitamente que adaptan la versión teatral de Tamayo y Baus¹⁵.

Resulta pertinente señalar que, acerca de Juana I de Castilla, no solo existía la obra teatral de Tamayo y Baus, sino que también unos años antes se había representado *Doña Juana la Loca: drama histórico, dividido en seis cuadros y escrito en verso*, de Ramón Franquelo (1847); y posteriormente *Santa Juana de Castilla*, de Benito Pérez Galdós (1918)¹⁶.

La Juana descrita por Tamayo y Baus, según Tayler (1959: 86), es únicamente fruto de su intuición y su inspiración, al fundir en un solo personaje la esposa amante y ultrajada y la reina de Castilla. Es esto lo que otorga una rotunda originalidad a su drama, su concepción del carácter castellano, de las pasiones del amor humano y del sentido del deber de una reina de Castilla.

A diferencia de otros dramas históricos de su misma época, la obra de Tamayo y Baus «examinaba con admirable sutileza la compleja motivación psicológica [de Juana]» (Gies, 1996: 334). Frente al apelativo de *loca* que tanto había cuajado en la cultura popular, la protagonista del drama se presentaba como una «tierna esposa ultrajada por las palabras y acciones de su esposo, más bien que loca» (Tayler, 1959: 82). Con ella obtuvo un «triumfo apoteósico» (Esquer Torres, 1965: 88), y cabe destacar la insistencia de Tamayo y Baus en mostrar la ayuda del pueblo a la reina, lo cual se concibe como un rasgo típicamente español, así como el fuerte contraste entre los españoles patrióticos y los flamencos ambiciosos (Tayler, 1959: 84-85).

Precisamente, la película de Juan de Orduña incorporará esa dualidad entre el patriotismo español y la ambición extranjera, en un contexto de aislamiento internacional en el que España se presentaba como adalid del catolicismo frente a las democracias occidentales, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Como en la obra de Tamayo y Baus, el filme realza el personaje del capitán Alvar de Estúñiga, único noble que defiende a la reina ante el complot de los consejeros del rey Felipe, y que en secreto le profesa amor cortés. De igual manera, también el filme mantiene al personaje de Aldara, mesonera musulmana a quien corteja el rey Felipe, mientras ella está enamorada de Alvar de Estúñiga; así como a Elvira, amiga y confidente de la reina Juana.

15. Para un análisis completo de todas las representaciones de Juana I de Castilla en el cine español, véase Dávila Vargas-Machuca, M. (2019), «Las pasiones de Juana la Loca en el cine español: Desde la Historia y el teatro a las adaptaciones, readaptaciones y remakes compuestos». *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, pp. 97-128 <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.v1i0.6435>

16. En 1846 se estrenó *Doña Juana de Castilla*, de Ventura García Escobar, mas no versa sobre Juana la Loca, sino sobre Juana la Beltraneja (1462-1530).

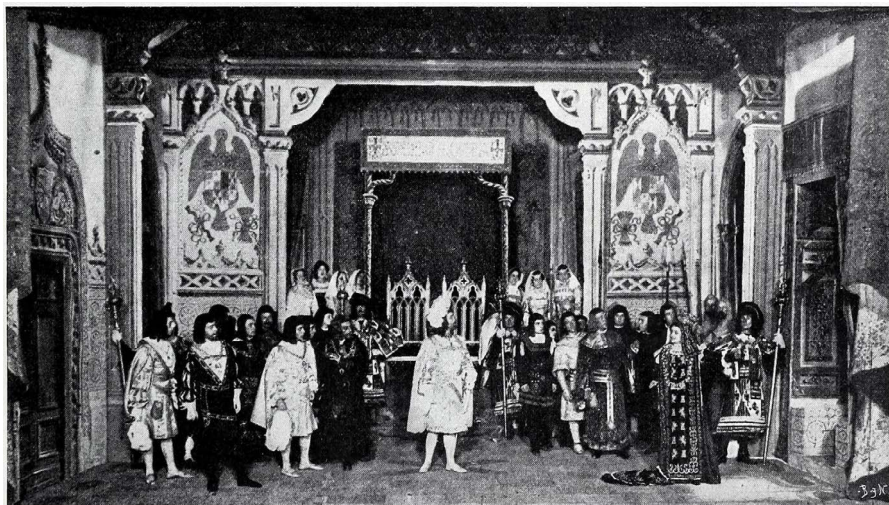


Figura 1.



Figura 2.

En cuanto a escenas concretas, merece la pena señalar que el momento del clímax en la película, la sorprendente entrada de Juana en el salón del trono cuando el consejo se ha reunido sin convocarla, reproduce la idéntica escena del drama histórico (Acto IV, Escena V). En ambos casos, el discurso de la reina actúa como catalizador de la conciencia nacional, nación herida

que se defiende y recrimina a los gobernantes sus pecados, fruto de los vicios extranjeros (Figs. 1 y 2). Para ello, tanto el armazón retórico del discurso como la capacidad gestual de la actriz (Aurora Bautista en el filme) son cauce de expresión del nacionalismo español.

Por otra parte, también hay diferencias sustanciales entre el drama de Tamayo y Baus y su versión cinematográfica. Principalmente, en cuanto a su estructura temporal. Si bien la narración del drama histórico es lineal, la película efectúa saltos temporales, e incluso incorpora una voz narradora. Muchos años después del conflicto entre Juana, Felipe y sus consejeros, siendo Juana anciana, recibe la visita de su hijo Carlos V, acompañado de Alvar de Estúñiga. Dado que el emperador no conoce al detalle lo sucedido en aquel tiempo, Alvar le narra aquellos acontecimientos. Por tanto, el contenido del filme es fruto del relato de Alvar de Estúñiga, está condicionado por su punto de vista de los acontecimientos, y la acción fluctúa entre 1506 y la ancianidad de Juana, dado que Carlos V interrumpe de vez en cuando a su narrador para aclarar algún punto.

La adaptación del guion para el largometraje de 1948 corrió a cargo de Carlos Blanco, Alfredo Echegaray, José María Pemán y Manuel Tamayo Castro, sobrino-nieto de Tamayo y Baus¹⁷. Entre la documentación que se presentó a la administración cinematográfica para solicitar la producción del filme, no hay mención alguna a las otras obras teatrales sobre Juana la loca. Sin embargo, no es baladí que nos preguntemos si pudieron o no influir en la elaboración del guion. La obra de Benito Pérez Galdós desarrolla toda su trama en 1555, en Tordesillas. Una Juana anciana sufre en su cautiverio y lamenta el distanciamiento de su hijo Carlos, e incluso padece delirios mientras es atendida por el doctor (Acto III, Escena III). No es descabellado preguntarse si pudo guardar esta relación con la decisión de iniciar la película *Locura de amor* en esta misma fecha.

Por otra parte, la obra de Ramón Franquelo de 1847 sucede inmediatamente después al fallecimiento de Felipe el Hermoso, y describe la obsesión de Juana por su difunto marido.

Doña María la Brava

La placentina María Rodríguez de Monroy, famosa por vengar la muerte de sus dos hijos en Salamanca, en el siglo XIV, protagonizó en 1865 *Doña María*

17. *Locura de amor*. En AGA 36. 04673 Expte. 299-44. Si bien es cierto que el nombre de José María Pemán no aparece en los créditos finales de la película, sí figura en el expediente de rodaje del filme.



Figura 3.

la brava: drama histórico en tres actos y un epílogo, de Enrique Zumel. No obstante, la película biográfica del primer franquismo adapta la versión de 1909, *Doña María la Brava*, de Eduardo Marquina (Fig. 3). Imbuido por el espíritu noventayochista, Marquina denunciaba el desgobierno de la nación y apelaba a la tradición castellana para la regeneración de España. Al respecto, indicaba Hueso que

en *Doña María la Brava* [Marquina] convierte a la protagonista en representación de los rasgos definidores del alma castellana en su faceta de defensora de la justicia y el patriotismo. No deja de ser significativo [...] que un autor catalán como Marquina, al igual que hicieron otros procedentes de la periferia, muestre en sus obras una gran admiración por Castilla, su pueblo y su carácter de raíz unificadora de España (2009: 159).

Ribao Pereira (2019: 46) llama la atención sobre las malas críticas que recibió el drama histórico de Marquina en el momento de su estreno, motivadas por la inverosimilitud histórica del drama y la desviación cronológica de los hechos hasta el siglo XV.

Lo curioso, continúa Ribao Pereira, es que tanto la transmisión de la leyenda desde la Edad Media como los numerosos folletines, las novelas y las obras teatrales que relataron estos hechos en el siglo XIX tampoco se ajustaron a una supuesta verosimilitud histórica, y si destacaron fue por atribuir numerosas relaciones de amor a don Álvaro de Luna. ¿Qué cambió en el drama de Marquina? Según Ribao Pereira que, a pesar de tanta licencia histórica, se mantenía inalterable un mensaje ideológico de fácil transmisión

durante el Romanticismo, bien acerca de la fidelidad al rey, de la necesidad de un monarca fuerte y de que los culpables del caos y el desgobierno son las camarillas ambiciosas. En cambio, la intencionalidad política desaparecía en *Doña María la Brava*, que se deslindaba de la interpretación concedida hasta entonces a don Álvaro de Luna para, además conceder a María Rodríguez de Monroy el pleno protagonismo del relato. Esta decisión

resulta enormemente eficaz, tanto desde el punto de vista literario como espectacular, ya que su propia naturaleza legendaria, enriquecida en las diferentes versiones de que es objeto, connota su actuación y la convierte en el revulsivo de una corte, un monarca y un reino mezquinos y sin honor (Ribao Pereira, 2019: 47).

El guion de la película de 1948 corrió a cargo de Francisco Cossío y de Luis Marquina, director e hijo de Eduardo. Estrenada el mismo año que *Locura de amor*, no obtuvo su mismo éxito, y resulta pertinente mencionar que arrastró los mismos vicios que se habían achacado a la obra teatral en 1909. Por un lado, su omisión de un mensaje triunfalista en comparación con otras películas histórico-biográficas del período, al insistir sin ambages en las miserias de la corte castellana. Lo advirtió la censura al señalar que «para ensalzar las virtudes y valores de una mujer extraordinaria tienen que salir a relucir miserias y crímenes de nuestra historia, lo cual, ni interior ni exteriormente creemos es interesante»¹⁸. Sirvan como ejemplo los siguientes versos, que en la obra teatral corresponden al «Doña María Guzmán: / no quiere entender Castilla / que una rica-hembra mancilla / la sangre del Rey Don Juan» (Marquina, 1910).

Por otro lado, a la película también se le recriminó un aluvión de licencias dramáticas frente a los estudios históricos acerca de María Rodríguez de Monroy, en concreto su romance con don Álvaro de Luna y que solo apareciese uno de los dos hijos a quienes vengó; sirva como ejemplo un comentario del delegado provincial de Cáceres: «tiene el inconveniente de desorientar al público, ya que el cine, como elemento divulgador de hechos reales y verídicos, ha de atenerse más a la exactitud que a la inspiración y belleza del verso en el campo de la literatura»¹⁹. La realidad es que, aún en la década de 1940, no había coincidencia acerca de cuándo sucedieron los hechos del siglo XV, ni en qué lugar exacto, puesto que «los argumentos legendarios se superponen a los históricos hasta constituir relatos bien diferentes de los aportados por los testimonios previos» (Ribao Pereira, 2019: 48-49).

18. *Doña María, la Brava*. En AGA 36. 04694 Expte. 127-47

19. *Doña María, la Brava*. En AGA 36. 04694 Expte. 127-47



Figura 4.

Treinta años después de su estreno, Gómez Mesa analizaba así la película: no se sabe por qué –si por amistad o por imposición– conservaba la película su tono teatral. Aunque hombre de cine –y también profundo admirador de su padre y, por ello, entusiasta del arte escénico– no quiso el director variarlo. La película era demasiado artificiosa. Y carecía del aliento poético de la obra original ((Mesa, 1978: 170).

Aunque alababa la interpretación de Tina Gascó, recriminaba el hieratismo del filme por conservar su estilo teatral (Fig. 4). ¿A qué se refería, en concreto, Gómez Mesa? De acuerdo con Utrera Macías, la uniformidad del espacio escénico retrasa y condiciona la acción cinematográfica; la ruptura de la estética teatral se logra con la incorporación del primer plano y con el montaje, que fragmenta el espacio manteniendo el lugar y la acción (Utrera Macías, 2007).

Don Juan de Serrallonga

El filme de capa y espada sobre el susodicho bandolero catalán del siglo XVIII adapta una obra teatral de 1858, *D. Juan de Serrallonga o Los bandidos de las guilleries: drama en cuatro actos y un prólogo*, de Víctor Balaguer.

Curiosamente, apenas seis años después se estrenó *Narros y Cadells: drama en cuatro actos, original en prosa y verso*, de Fernando Guerra (1864).

La primera versión dramática que se conoce sobre el Serrallonga llevó por título *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona* y estaba estructurada en tres jornadas, cada una escrita por diferente autor: Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, respectivamente. Julio (2008: 57) la data en 1635, un año después de su muerte, aunque Roig (1992) la situase en 1636. Esta primera obra idealizó al bandido Serrallonga y lo convirtió en un bandolero (no en un ladrón), movido por sentimientos nobles de oposición a la injusticia, en defensa del pueblo llano. Roig (1992: 1058) describe que su vida «fue una serie de robos, asaltos, asesinatos. Mucho tenía de bandido y poco de bandolero», mientras que, en la obra teatral, se vuelve bandolero por un caso de honra, por un agravio, insertando este hecho en la tradicional oposición de dos familias catalanas.

La obra, escrita por tres autores castellanos, manifiesta una profunda catalanofilia (Roig: 1992), en un contexto de desavenencias entre la región catalana y la Monarquía de Felipe IV. La mitificación de Serrallonga, colmándolo de virtudes, así como de los ideales que le empujaron a él y a sus compañeros, pudo responder a un deseo de prestigiar al pueblo catalán; cuestión que Roig resuelve en términos de poder: «cuanto mayor aparezca el vencido, mayor aparecerá el vencedor. Las prendas atribuidas al enemigo catalán de ayer se vuelven laureles para los dominadores castellanos» (1992: 1065).

La mitificación de Serrallonga pervivió hasta el siglo XIX, si bien, de acuerdo a los gustos de cada época, se incidió más en su faceta como galán de comedia, como bandolero en la lucha social o como patriota y defensor de su región (Julio, 2008: 58). El texto barroco continuó representándose asiduamente, y solo lo extinguió el drama romántico de Balaguer, estrenado en 1858. La obra mantuvo la esencia del texto barroco, e incluso reprodujo literalmente numerosos pasajes, pero su diferencia radicó en su tono y en el estilo, dado que Balaguer «encarnó el sentimiento de grandeza catalana que se respiraba en el ambiente y enarboló la bandera del bandolero como un símbolo patriótico diferenciador» (Julio, 2008: 66). Aun mitificando a Serrallonga, la obra barroca se definió como *comedia*, con los rasgos propios de su tiempo, mientras que Balaguer transfirió ese mismo contenido a los moldes del romanticismo (Fig. 5).

Los personajes, la secuencia de acontecimientos y su desenlace se mantuvieron inalterables desde el barroco hasta el romanticismo, y de igual manera hasta el siglo XX. En 1910, la productora Hispano Films de Alberto Marro y Ricardo de Baños dirigió *Don Juan de Serrallonga*, una película de sesenta



Figura 5.

minutos expresamente basada en la obra de Balaguer. Aunque la copia está hoy desaparecida, parece ser que se trató de una superproducción para aquel entonces, dividida en cuatro episodios. Porter Moix (1985) analizó la película de la siguiente manera:

Las escenas tenían una sucesión dinámica, muy apropiada para mostrar una historia de amor y de aventura. El innegable sentido de la plástica que poseía Baños, manifestado ya en los primeros tiempos en el aprovechamiento de estructuras pictóricas, es aquí fruto de la creación personal. La disposición de los personajes hace que en algunas escenas se obtengan profundidades de campo más cercanas a la pintura que al teatro. Pero el punto más importante es el hecho de haber elegido este argumento entre muchos, puesto que la historia contada representa una posición paralela a la del público del país ante ciertos aspectos de su vivir. La valentía de las soluciones y el encuadre de las escenas en los paisajes de las Guillerías, donde se sitúa el hecho histórico, contribuyeron ante todo al éxito de su presentación²⁰.

Una década después, el compositor Enric Morera estrenó en Barcelona en 1922 una zarzuela titulada *Don Juan de Serrallonga*, también basada explícitamente en la obra homónima de Balaguer. El libreto lo escribió Francesc Pujols i Morgades.

Por tanto, la leyenda de Serrallonga permanecía fresca en la memoria del público durante la década de 1940. La película de 1949, por su parte, procura mantener cierto equilibrio entre la comedia barroca y el drama romántico (con sus posteriores adaptaciones cinematográficas de 1910 y la zarzuela de 1922), dado que su primera mitad puede adscribirse a los patrones de la comedia, en línea con el género clásico de capa y espada (Fig. 6). Sin embargo, cuando las circunstancias se tornan difíciles para el protagonista, el tono del filme deriva hacia el drama romántico, culminando con el brutal encarcelamiento del protagonista, su arrepentimiento y su muerte en el cadalso. Un final que resultó bien valorado por los censores en su análisis del guion: «la época en que la acción se desarrolla, el arrepentimiento final del protagonista y su aleccionador y trágico epílogo, borran el posible mal efecto que la historia podría producir»²¹.

La leona de Castilla

El filme biográfico sobre María de Pacheco (1496-1531), viuda del comu-nero Juan de Padilla que, cuando este murió, continuó la resistencia de las

20. No se ha podido consultar el original. Extraído de <http://serrallonga1640.blogspot.com/2019/06/don-juan-de-serrallonga-o-los.html>

21. *Don Juan de Serrallonga*. En AGA 36. 04696 Expte. 193-47.



Figura 6.

Comunidades contra Carlos V, adapta la obra de Francisco Villaespesa *La leona de Castilla*, estrenada en 1913. En su caso, contaba entre sus precedentes más antiguos con *Doña María Pacheco, mujer de Padilla: tragedia española en tres actos* (Ignacio García Malo, 1788), *La viuda de Padilla* (Francisco Martínez de la Rosa, 1812), *La mujer valerosa* (Antonio García Gutiérrez, 1845) y *Doña María Pacheco. Cuadro dramático original en un acto y en verso* (José de Cabiedes Gutiérrez y José Castillo y Soriano, 1872)²².

La película de Juan de Orduña reprodujo la imagen de María Pacheco transmitida por el drama de Villaespesa: una noble de recio carácter, tras la muerte de su marido, se erige como último símbolo de la tradición y las virtudes castellanas. Por esta razón, recibe el poder político por aclamación popular para dirigir la resistencia contra las tropas imperiales. No obstante, las maquinaciones de la nobleza (encarnación de la traición y el vicio contra la Patria) promueven una rebelión del pueblo contra la protagonista, cuya

22. Podríamos añadir dos obras cuyo protagonista es Juan de Padilla, pero en las que María de Pacheco aparece como un personaje secundario: *Juan de Padilla* (Victor Balaguer, 1846) y *Juan de Padilla* (Eusebio Asquerino, 1846).

caída en desgracia permite la victoria del Imperio. De este modo, María de Pacheco no es vencida principalmente por el ejército de Carlos V, sino por su propio pueblo, que abraza a los extranjeros antes que su herencia castellana. Para tal fin, el guion de Vicente Escrivá mantuvo a los personajes principales, incluso a Juan de Padilla, hijo adolescente de María, que tanto en el drama como en el filme muere cuando trata de vengar la muerte de su padre.

Realmente, el personaje del propio hijo es fruto de la versión teatral de Villaespesa. María de Pacheco tuvo un único hijo llamado Pedro (que no Juan), que sumaba solo cinco años durante el sitio de Toledo, y con quien huyó a Portugal en 1522. En la versión de Martínez de la Rosa (1812) está presente el niño, pero sin voz propia y con la edad exacta, al igual que en la obra de Cabiedes y Castillo (1872). En cuanto a los respectivos desenlaces, la tragedia de Martínez de la Rosa finalizaba con María Pacheco hiriéndose con un puñal, y la de Cabiedes y Castillo con María dispuesta para el combate, arengando a las tropas comuneras mientras suenan cañonazos, se arman arcabuces y se alzan pendones. Por tanto, de nuevo coincide el desenlace de la película con la obra de Villaespesa, cuya última escena es, en ambos casos, la despedida de María en dirección a Portugal tras el amotinamiento del pueblo; en la versión teatral, huye por un pórtico en cuanto asaltan la fortaleza; en la película, fuera ya de la fortaleza, se despidió del duque y cabalga hacia el exilio.

A propósito de la versión de García Gutiérrez de 1845, no hemos podido consultar por ser de difícil acceso, pero Loeza resume su argumento de la siguiente manera:

María Pacheco, líder comunera y esposa de Juan Padilla, es objeto del deseo amoroso del joven soldado Tello Gil. Además de su condición de mujer casada, a Tello Gil le frena en su deseo amoroso la condición social alta y noble de María Pacheco que contrasta con el burgués origen del valiente soldado. A la trama se añade el antagonista, Pedro Carvajal, quien burla el honor de Inés, hermana de Tello Gil, y marcha en el ejército contrario, para el cual trama una traición en contra de los comuneros y planea un atentado contra la vida de María Pacheco. Además, Carvajal está casado en Madrid y es un terrateniente sin escrúpulos. La obra concluye con la muerte de Carvajal a manos de Tello Gil, el encierro en convento de Inés y en el exilio de María Pacheco hacia Portugal (Loeza, 2017).

Por tanto, una historia de trasfondo más romántico que bélico-político, aunque se sirva del escenario de la Guerra de las Comunidades como marco en el cual desarrollar traiciones, lealtades y enredos.

En cuanto a la película, sí varía respecto al drama de Villaespesa en su comienzo, dado que acaece en 1531 con la muerte de María Pacheco. Ya



Figura 7.



Figura 8.

fallecida, en Oporto, sus viejos amigos recuerdan su hazaña, tras lo cual un *flashback* sitúa la acción en 1522. Por otra parte, el drama histórico de Villaspesa narraba durante todo el primer acto el gobierno de María Pacheco en Toledo mientras Juan Padilla combate en Villalar, hasta que una carta le informa a ella de la derrota (Fig. 7); en el filme, la noticia de la derrota llega antes de los veinte minutos, y es un militar quien entrega a María la espada de su marido, como señal del fracaso (Fig. 8).

Películas biográficas de posguerra que contaban con obras teatrales previas sobre sus protagonistas

Doce películas biográficas de posguerra contaban con obras de teatro previas que ya habían tenido como protagonista a ese mismo personaje histórico, sea en dramas históricos, zarzuelas, comedias dramáticas u otros géneros teatrales. Aunque la mayoría consistieron en dramas históricos de la segunda mitad del siglo XIX, hallamos zarzuelas principalmente en el primer tercio del XX, así como dos casos cuyos únicos precedentes hay que remontarlos al drama histórico aurisecular.

A continuación, siguiendo un orden cronológico por el año de estreno de cada película biográfica, enumeraremos sus fuentes teatrales y analizaremos si ejercieron o no influencia sobre la versión cinematográfica.

Lola Montes

La película de Antonio Román, de 1944, narra el ascenso a la fama y la caída en desgracia de la bailarina irlandesa Lola Montez (1821-1861), interpretada por Conchita Montenegro. Su guion dice basarse en un relato escrito por José María Pemán, aunque Hueso (2009: 161) indica la complejidad de su tratamiento y realza más la participación de Francisco Bonmatí y del propio director. Además, colaboraron Pedro de Juan Pinzones y Fernando G. Toledo²³. Ese mismo año de 1944 Ediciones Morata publicó una biografía de la artista escrita por Enrique Moreno: *Lola Montes, reina de reyes (Garbo y pasión de una vida)*. Pérez (2021: 140) indica que esa biografía sirvió para despertar el interés del público español por la figura de Lola Montes. De hecho, –continúa– como parte de la campaña promocional de la película, *Primer Plano* incluyó una entrevista con Moreno en su número 212 (5 de noviembre de 1944), en la que el biógrafo daba fe del rigor histórico de la adaptación cinematográfica (un truco promocional bastante interesante, dado que la película

23. Véase *Lola Montes*, en AGA 36. 04664, Expte. 44-44

contiene muchas inexactitudes históricas). El director, pese a todo, confirmó que esa biografía solo sirvió para confirmar aspectos del guion.

En lo referente a la dramaturgia, resulta significativo que Lola Montes contase entonces con dos obras teatrales pretéritas en España: *Lola Montes: zarzuela cómica en un acto y tres cuadros*, (Fiacro Iraizoz, 1902), con música de Amadeo Vives; y el *Romance de Lola Montes: comedia dramática en tres actos, en verso* (Luis Fernández Ardavín, 1936).

Mientras que la película cubre un período amplio de la vida de Lola Montes y la sitúa en países diferentes, la zarzuela de Iraizoz se desarrolla por completo en una ficticia corte extranjera en 1841. Sí resulta de interés observar que, pese a la condición irlandesa de Lola, se difundió ya una tópica representación como andaluza, como cuando ella proclama: «Yo nasí en Seviya, / suerte para mí, / en un jardiniyo mu chiquirritiyo / que hay junto á la oriya der Guadarquiví; / y ayí canté amores / y yoré mis penas, / entre los arroyos de los ruseñores / y el aroma suave de las asusenas» (Iraizoz, 1903: 24).

La versión de Fernández Ardavín sí recorrió los escenarios de Sevilla, Múnich y Nueva York, y en un tono más próximo a la farsa que a la comedia dramática narró su relación con el rey de Baviera. Si bien no coincide su final con el de la película, dado que esta versión concluye con el fallecimiento de Lola en un piso neoyorkino (y en el filme durante la revolución de Baviera), sí resulta curiosa la presencia de un ficticio joven virtuoso, Pedro Antonio, que no renuncia al amor de Lola pese a sus desaires y su retahíla de amantes. En la película, habrá un personaje idéntico llamado Carlos (Fernández Ardavín, 1936).

Inés de Castro

Esta coproducción de 1944 entre España y Portugal, una doble versión dirigida por Manuel Augusto García Viñolas y Leitão de Barros, tenía como protagonista a Inés de Castro (1320-1355), dama que acompañó a Portugal a su prima Constanza Manuel de Villena cuando ella contrajo matrimonio con el infante don Pedro. A la muerte de Constanza, Pedro e Inés se casaron frente a la oposición de la nobleza portuguesa, que la asesino con el patrocinio del rey. Su historia se convirtió en leyenda y se popularizó en cantos y romances, principalmente portugueses, pero también alcanzó la dramaturgia hispana e incluso europea (Botta, 1999).

El guion dice basarse en la leyenda y en un relato de Ricardo del Mazo. En la ficha técnica que se adjuntó a la Dirección General de Cinematografía para solicitar el permiso de rodaje, se indicaba que firmaban el guion literario

Leitão de Barros, José María Alonso Pesquera y Ricardo del Mazo²⁴. Como referencia principal en la redacción del guion se tomó la obra *A paixão de Pedro o Cru* (1940), del poeta portugués Alonso López Vieira (1878-1946), de la cual Ricardo del Mazo extrajo una historia con posibilidades cinematográficas; posiblemente, la intervención en el guion de Alonso Pesquera fue mucho menor, ya que ejerció principalmente como productor en el proyecto. Sobre el relato de del Mazo, los dos directores elaboraron un guion final.

Desde finales del siglo XIX, la figura del rey don Pedro comenzó a interesar a los escritores portugueses por su condición polémica (Seabra de Carvalho, 2021: 113). Fruto de ese interés, aparecieron las obras de Henrique Lopes Mendonça (*A Morta*, 1890), Sousa Monteiro (*D. Pedro*, 1891), Antero de Figueiredo (*D. Pedro e D. Inês*, 1913), Marcelino Mesquita (*Pedro, o Cruel*, 1915), António Patrício (*Pedro, o Cru*, 1918) y la de Afonso Lopes Vieira (*A Paixão de Pedro, o Cru*, 1940).

Describe Dos Santos (2007: 167) que Lopes Vieira, tan atraído por los temas nacionales, decidió escribir su obra a partir del análisis del edículo de la rosácea parlante en la tumba de don Pedro. Esta obra tiene un carácter más histórico que romántico, y don Pedro no destaca tanto en su papel de amante de Inés, como sí sucedía en las obras anteriores de Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro y António Patrício; ni Inés aparece con la delicadeza de la amante deseada que permanece como recuerdo imborrable más allá de la muerte.

Para el caso español, encontramos como obras teatrales acerca de este episodio histórico a partir del siglo XVII: *Doña Inés de Castro, reina de Portugal* (Luis Mejía de la Cerda, 1612), *Reinar después de morir* (Luis Vélez de Guevara, 1652)²⁵ y *Doña Inés de Castro* (Luciano Francisco Comella, 1815), seis páginas de una escena trágico-lírica²⁶.

Tanto la obra de Mejía de la Cerda como las posteriores inician su trama con el cortejo del infante a Inés, o incluso con su consumación estando ya su muerte próxima (caso de Comella). La película desarrolla más pausadamente los acontecimientos, iniciándose con la partida de Constanza hacia Portugal y

24. Véase *Inés de Castro*, en AGA 36. 04666, Expte. 86-84.

25. Para un estudio detallado de esta obra, véase Lauer, A. R. (2022). 'Reinar después de morir: una tragedia lírico-heroico-política de Luis Vélez de Guevara', *Confluencia*, 38(1), 75-83. <https://doi.org/10.1353/cnf.2022.0014>

26. Según recoge Folgar de la Calle (1999), cabría incluso añadir una obra teatral de Henri de Montherlant, *La reine morte* estrenada en Francia en 1942 y que tuvo allí un gran eco. En español hay otro texto, también de 1942: la biografía de Inés que J. D. de la Rada y Delgado incluye en su *Mujeres célebres de España y Portugal*.

discurriendo con los primeros meses de estancia de Inés en tierras lusitanas. Cabe mencionar que la obra de Luis Vélez de Guevara, a diferencia del filme, sí reflejaba un matrimonio secreto entre Pedro e Inés, e incluso ella informa al rey Alfonso de tal enlace. Dado que este tenía un proyecto para casar al infante con doña Blanca de Navarra y estrechar relaciones con ese reino, su muerte se impone en el marco de las alianzas políticas, de gran envergadura en el relato (García Estradé, 2014: 370).

La princesa de los ursinos

Esta película de Luis Lucia, estrenada en 1947, se encuadra en el marco de la Guerra de Sucesión española, y tiene como protagonista a la noble francesa María Ana de La Trémoille (1642-1722), quien ejerce como espía para favorecer los intereses borbónicos. En su caso, el personaje aparecía en *Españoles sobre todo* (Eusebio Asquerino, 1844) y en *Alberoni* (Tomás Rodríguez Rubí, 1846), en ambos casos como antagonista. En *Españoles sobre todo*, la acción también de desarrollaba durante la Guerra de Sucesión, en una trama de espionaje, enredos y traiciones entre los bandos borbónico y austriaco. Aunque el drama hacía hincapié en las motivaciones leales de ambos bandos, la princesa se describía como una conspiradora que pretendía vender el país a los franceses (Ginger, 2000).

En *Alberoni*, la trama no guarda relación con la guerra y se circunscribe a la política interior. La princesa ejerce el poder de manera despótica y prohíbe el amor entre su sobrina y un poeta. El cardenal Giulio Alberoni será quien la aparte del gobierno tras rivalizar con ella por los favores del rey. En su estudio sobre el teatro histórico de Rodríguez Rubí, Cantero García (2001) señala que la princesa es reflejo de la reina María Cristina, como venganza por la censura de sus textos. Asimismo, la obra se inscribe en la categoría habitual de sus dramas históricos, una trama argumental orquestada en torno a la pugna entre varios personajes por obtener el favor del rey, venciendo siempre «el mismo prototipo de gestor público: el honrado, patriota, incorrupto; es decir, el que sólo se preocupa de proteger y engrandecer la gloria nacional» (2001: 170).

El argumento del filme fue obra de Carlos Blanco, aunque el director Luis Lucia intervino sustancialmente en el guion final. La decisión de convertir a la princesa en protagonista vino refrendada por un ajuste en su edad: ella tenía sesenta años cuando llegó a España, tal y como reflejaban las versiones teatrales, y este hecho la hace más propensa para ejercer de antagonista. Así, el filme la convirtió en una joven próxima a la treintena, arquetipo idóneo para el género de capa y espada, el romance y la canción. Aun con todo, su

tipología argumental se asemeja a la de *Españoles ante todo*, manteniendo la esencia del espionaje, los papeles comprometedores y las lealtades, si bien la película se decanta sin medias tintas por el bando borbónico.

Es preciso añadir que, en 1926, el escritor y diplomático Alfonso Danvila (1879-1945) publicó como biografía novelada *La princesa de los ursinos*, sexta entrega de su colección *Las luchas fratricidas de España*, en la cual incluía obras de idéntico denominadas *El testamento de Carlos II*, *La saboyana*, *Austrias y Borbones*, *El primer Carlos III* y *Almansa*. Aunque haya portales web²⁷ cinematográficos y literarios que incluyan a Danvila como autor del guion junto a Carlos Blanco, o afirmen que este adaptó la obra de Danvila, no consta tal hecho en la documentación²⁸.

Reina Santa

La película de Rafael Gil, estrenada en 1947, relataba la vida de la santa aragonesa Isabel de Portugal (1271-1336), reina tras contraer matrimonio con Dionisio I. De manera análoga a lo acontecido con *Inés de Castro*, se filmó una doble versión hispanoportuguesa, dirigida la española por Rafael Gil y la portuguesa por Henrique Campos y Anibal Contreiras (quien además ejerció de coproductor)²⁹.

Unos años después de la canonización de santa Isabel, en 1625, se estrenó el drama histórico *Santa Isabel de Portugal* (Rojas Zorrilla, 1640). El guion de la película lo escribieron entre Aníbal Contreiras, Tavares Alves, Luna de Oliveira y el director³⁰. No hay referencia alguna a que este drama

27. https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/registro_película/?id=1626
https://www.imdb.com/title/tt0039732/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q-La%20princesa%2520de%2520los%2520ursinos
<https://www.filmaffinity.com/es/film213276.html>

28. No aparece el nombre de Alfonso Danvila en el expediente de la película en el AGA (36. 04687 Expte. 192-46). Tampoco en la obra de Hueso, A. L. (1998), «La princesa de los Ursinos (1947)», en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, pp. 324-325, ni en un reportaje de *Primer Plano* (n.º 364, 1947) a raíz del estreno de la película. Sí menciona a Danvila el siguiente número de *Pimer Plano* (n.º 364, 1947), junto al de Pérez Galdós, como ejemplo de creador de relatos históricos de interés para el gran público.

29. Véase Folgar de la Calle, J. M. (2006), «Sobre Inés de Castro y Reina Santa: películas hispanoportuguesas de los años 40», *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 11, pp. 547-562.

30. Sobre los pormenores de la producción de la película, véase Ferreruella, F. S. (2017). 'La censura cinematográfica como factor determinante para el cine histórico durante el franquismo: los casos de Reina Santa (Rafael Gil, 1947) y Alba de América (Juan de Orduña, 1951)'. En *Actas del V Congreso Internacional de Historia y Cine* celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid del 5 al 7 de Septiembre de 2016 (pp. 1479-1498).

histórico pudiese inspirar en algo a la película. Pero merece la pena subrayar un aspecto. Según Zúñiga Lacruz (2018: 346-347), la obra de Rojas Zorrilla achaca a un valido ficticio, Carlos, la degradación moral de rey don Dionisio, de la misma manera que otro valido ficticio, el aragonés Ramiro, es apoyo de la reina Isabel, por lo cual se vierten rumores de enamoramiento entre ambos. De modo similar, el filme presenta como consejero e instigador de la maldad del rey a un personaje ficticio, Álvaro, y también es un aragonés, Nuño de Lara, el principal defensor de la reina, ocasión que aprovechará Álvaro para difamarlos.

Luis Candelas, el ladrón de Madrid

El filme de Fernando Alonso Casares, «Fernán», de 1947, narra la historia del bandolero Luis Candelas (1804-1837), ajusticiado por garrote vil tras cometer más de cuarenta robos. En su caso, el personaje ya había sido llevado al cine en otras dos ocasiones, ambas en 1927, una dirigida por José Buchs y la otra por Armand Guerra.

Además de todas las semblanzas y biografías literarias escritas sobre el bandolero, en lo referido al teatro se habían representado *Luis Candelas o El bandido popular: drama histórico en ocho actos y en verso* (José Conde y Ambrosio Canel, 1893) y *Luis Candelas: aventura legendario-popular en tres actos y en verso* (José Silva Aramburu, 1927). Tampoco en este caso hay referencia alguna a que estas obras teatrales pudiesen inspirar a la película³¹. Es cierto que la versión de Conde y Canel tiene más similitudes con el filme que la de Silva Aramburu. En el primer caso, hasta tres de sus ocho actos representan robos de la banda: unos pájaros, la manteca y a la modista. También es un miembro de la banda quien les traiciona avisando a la policía, la conciencia y el arrepentimiento de Candelas tienen peso dramático, y en su tramo final él está en la cárcel dialogando con su esposa, a la vez que se confiesa con un fraile (Conde y Canel, 1893). Aunque el contenido de los robos varíe, toda esta estructura narrativa está presente en la película. Todo lo contrario que en la versión de Silva Aramburu (1927), en la cual Candelas tiene menos protagonismo ante un elenco de secundarios muy participativo, y cuyo drama revierte principalmente en si obtendrá o no el amor de Mari-Pepa.

31. Véase *Luis Candelas, ladrón de Madrid* en AGA 36. 04683, Expte. 45-46

Si hubo base literaria, quizá pudiese haber influido la biografía escrita por Antonio Espina y publicada en 1929: *Luis Candelas, el bandido de Madrid*. Tal fue su éxito que se reeditó en 1932 y 1941³².

El marqués de Salamanca

La película de Edgar Neville, de 1948, retrata al político, banquero y empresario malagueño José de Salamanca y Mayol (1811-1883). No hay ninguna obra de teatro acerca de este personaje. Sin embargo, en 1875 José de Echegaray estrenó *La última noche*, un drama acerca de un banquero, don Carlos, y sus empeños por casar adecuadamente a su hijo y proteger su patrimonio. Para el público no pasaron desapercibidas las similitudes entre don Carlos y José de Salamanca, a propósito de sus viajes de negocios, el empréstito, su ruina y su recuperación, así como su carácter avasallador con sus proyectos, tal y como reconocen biógrafos del banquero (Torrente Fortuño, 1969: 219-222)³³.

El capitán de Loyola

El filme de José Díaz Morales estrenado en 1949 abarca toda la biografía de san Ignacio de Loyola (1491-1556), desde su infancia en la corte castellana hasta su fallecimiento en Roma. Existían dos obras teatrales acerca de san Ignacio muy próximas a su producción: *El divino impaciente* (José María Pemán, 1933) y *El capitán de Loyola. Estampas* (Ramón Cué, 1941). La principal diferencia con la obra teatral de Pemán es que *El divino impaciente* no retrata a san Ignacio, sino a san Francisco Javier, aunque sí haya escenas en las que aparezcan ambos personajes, como las que suceden en la Universidad de la Sorbona (Urbez Fernández, 2022: 209-210). Por otra parte, aunque José María Pemán figure en los títulos de crédito de la película, no debemos pensar que readapta su propia obra teatral, dado que, según Riambau y Torreiro (1998: 50), el escritor cobró lo mismo que el actor protagonista por

32. Véase la introducción a la obra Antonio Espina. *Poesía completa*, realizada por Rey Fardos, Gloria (2000), Fundación BSCH, en la que señala que fue una de las obras favoritas de su autor, y en la que «dada la escasez de datos históricos frente a la abundancia de los legendarios, permitió imponer, sin ningún problema, lo novelesco sobre lo documental y reconstruir con pinceladas rápidas y certeras, con un colorismo que recuerda muchas veces el arte goyesco, tanto un largo repertorio de figuras secundarias, reales o de ficción, como el ambiente social e histórico de la época» (p. 38).

33. Véase al respecto Urbez-Fernández, P. (2022), «Voluntad de hierro e inteligencia excepcional: fuentes literarias e historiográficas que inspiraron la película *El marqués de Salamanca* (1948)». *Aforismos. Instituciones, Ideas, Movimientos*, 5-6, pp. 81-101.

redactar solo una sinopsis argumental, pero resultaba una práctica habitual recurrir a personalidades literarias para promocionar mejor las películas.

En cuanto a la obra del jesuita Ramón Cué, no llegó a representarse en los teatros. Pero este drama histórico se titula *El capitán de Loyola*, igual que la película, y aunque no abarcaba toda su biografía, sino solo desde la infancia hasta su estancia en Montserrat, numerosos pasajes se corresponden con escenas del primer tercio de la obra audiovisual (Urbez Fernández, 2022: 211). En concreto, hay similitud con las escenas del prólogo con los personajes de Juana la Loca y la infanta Catalina (Cué, 1941: 18), la vida en la corte castellana, la defensa de la ciudad de Pamplona (Cué, 1941: 56) y la convalecencia en Loyola, donde deliberó su vocación.

Agustina de Aragón

Esta película de 1950 realizada por Juan de Orduña narraba la gesta de Agustina Saragossa Domènech (1786-1857) durante los Sitios de Zaragoza, en la Guerra de la Independencia. La película ya contaba con una versión cinematográfica previa, dirigida por Florián Rey en 1929, así como otra silente de 1903 acerca de los Sitios de Zaragoza, con la aparición del personaje de Agustina. En cuanto a las representaciones teatrales, el personaje había protagonizado *Agustina de Aragón: episodio de la guerra de la independencia* (Benito Más y Prat, 1892) y de *Agustina de Aragón: zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros* (Sebastián Alonso Gómez y Francisco de Torres, 1907), con música de Luis Leandro Mariani.

En el filme, ella viaja a Zaragoza desde Barcelona para contraer matrimonio, y una vez en la ciudad le sorprende el asedio francés. No llegará a casarse con su prometido por su condición de afrancesado, aunque se enamorará de Juan, el líder de una partida de guerrilleros. Agustina tendrá cada vez más protagonismo en la defensa de la ciudad, legitimando al general Palafox, y su acción heroica con el disparo del cañón para evitar la entrada de los franceses tendrá lugar al final de la trama. Poco antes, había fallecido Juan durante el combate. En cuanto a su estructura temporal, la trama se inicia años después, en una visita de Agustina al Palacio Real para ser recibida por Fernando VII. Aquí ella rememora los hechos pasados y un flashback nos traslada a 1808. Tras la escena del disparo del cañón, finaliza el flashback de su recuerdo y la película termina con su recibimiento por el rey.

Observamos de esta manera diferencias sustanciales con las obras teatrales previas. En el drama de (Más y Prat (1892), Agustina contraía matrimonio con un hortelano aragonés al inicio del relato, pero el disparo del cañón también se reservaba para la última escena. En este caso, su padre, Juan es

abatido cuando se disponía a encender la mecha, y es ella entonces quien culmina su acción. El general Palafox aparecía en escena, pero sin diálogo, y en la trama había componentes de espionaje y afrancesamiento, como en el filme. La zarzuela de 1907 no alteró el argumento, sino que lo adaptó incorporando la música. Visto lo cual, podemos afirmar que la película no se inspiró premeditadamente en estas fuentes teatrales, pero heredó dos aspectos. El primero, una imagen mitificada: ella se había casado en 1803 y tenía un hijo a su llegada a Zaragoza; no hay mención siquiera a sus orígenes catalanes. El segundo aspecto, reservar el disparo del cañón para el último tramo del relato, considerándolo así siempre el clímax.

María Antonia 'la Caramba'

En este filme de 1951, Arturo Ruiz Castillo relataba la vida de la tonadillera María Antonia Vallejo (1751-1787), famosa por una repentina conversión que le impulsó a vivir de modo austero y a dedicarse a la oración. En su caso, su personaje había sido representado previamente en dos zarzuelas: *Chorizos y polacos* (Luis Mariano de Larra, 1876), con música de Francisco Asenjo Barbieri, y *La Caramba* (Luis Fernández Ardavín, 1942), con música de Federico Moreno Torroba. Alfredo Marqueríe (1943) cita que Eduardo Marquina escribió una obra titulada *La Caramba*, y parece ser que está recogida en un volumen de Hispania de 1914, titulado *Tapices Viejos*, pero no hemos podido consultarla.

En la zarzuela de Larra, la tonadillera no es directamente la protagonista de la historia, aunque sí cuente con números musicales propios y tenga relevancia narrativa. La zarzuela recrea el Madrid del siglo XVIII a partir de sus personajes históricos, aunque sus acciones sobre el escenario se aproximen más a la ficción que a lo documentado. Los protagonistas son los dos jefes de las facciones de los chorizos y los polacos, grupos enfrentados por su devoción a dos tonadilleras diferentes: la Figueras y María Antonia 'la Caramba'. Según Casares Rodicio (1994: 348-350), la zarzuela se distanciaba, de esta manera, de una visión exclusivamente penitente y religiosa del personaje de 'la Caramba', y mostraba su predilección por los tipos populares, el ambiente teatral, las rivalidades artísticas y, en definitiva, por recrear una época. Los cimientos de la película provendrán, precisamente, de esta fusión entre el aspecto didáctico-religioso y el folclórico-popular.

A propósito de la zarzuela de 1942, resulta curioso que sus autores, Fernández Ardavín y Moreno Torroba, publicaron la siguiente nota de prensa cuando se estrenó la película: «A los efectos de evitar posibles confusiones, queremos hacer constar que la película recientemente estrenada con título

semejante no tiene absolutamente ninguna relación en su guion, texto y música, con nuestra conocida zarzuela 'la Caramba'» (ABC, 1951: 22).

Aunque no conste afirmación explícita alguna sobre el proceso de adaptación, hay similitudes ineludibles entre esta zarzuela y la película. En ambos casos, el relato se inicia en Motril, donde un recién llegado propone a María Antonia trasladarse a Madrid para triunfar en el teatro. Ella se fuga con él, pese a la oposición del joven de Motril que está enamorado de ella. En la capital, ella goza del aplauso de los artistas, de la corte y del fervor del pueblo, y se codea con personajes como Goya, la Duquesa Cayetana, y Fernández de Moratín. Aunque hay una variación en el final: en la película, ella entra a la iglesia de los capuchinos sola, y le remueven las palabras de un predicador anónimo; en la zarzuela, son varios los personajes que entran a la iglesia para resguardarse, y quien predica es el antiguo joven de Motril.

Así, salvando algunas diferencias (específicamente de tramas secundarias), la estructura narrativa es muy semejante. Además, su inclusión de dieciséis números musicales (con las características propias de una zarzuela) resultaban asimilables a la fórmula cinematográfica de combinación del folclore y la biografía.

Alba de América

Esta película de Juan de Orduña, estrenada en 1951, fue concebida como un proyecto faraónico de CIFESA en estrecha colaboración con el Gobierno, a fin de narrar los escollos que superó Cristóbal Colón hasta obtener la autorización de los Reyes Católicos y emprender el viaje hacia las Indias. No podemos perder de vista que la mecha que activó la preproducción de esta película fue el estreno del largometraje británico *Christopher Columbus* en 1949, dirigido por David MacDonald a partir de una novela de Rafael Sabatini, y que fue considerado por la censura, el ámbito político-cultural y la crítica cinematográfica española como una afrenta a la identidad nacional, por causa de su tergiversación de los acontecimientos históricos acerca del Descubrimiento de América. Bajo el amparo del Instituto de Cultura Hispánica, CIFESA ideó esta superproducción, que contó con el asesoramiento de afamados historiadores y la colaboración del Museo Naval y del Ministerio de Marina; el guion lo firmó José Rodulfo Boeta (1918-1989)³⁴.

La figura de Cristóbal Colón y la hazaña del Descubrimiento ya habían sido del gusto de la época romántica, por lo cual se representaron hasta tres dramas históricos en ese periodo: *La aurora de Colón* (Patricio de la Escosura,

34. Véase *Alba de América*, en AGA 04724. Expte. 56-51.

1838), *Cristóbal Colón: drama histórico en cuatro actos y en verso* (Pablo Alonso de la Avecilla, 1851) y *Cristóbal Colon: drama histórico en tres actos y en verso* (Juan de Dios de la Rada y Delgado, 1863). Cabe añadir también una obra de teatro de Lope de Vega, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614).

En la obra de De la Escosura, los cinco cuadros se desarrollaban en el monasterio de la Rábida, Palos, Granada y nuevamente en Palos. Excluyendo a los extras, contaba con veinte personajes, entre los cuales estaban Isabel la Católica, Martín Alonso Pinzón, doña Beatriz, Gonzalo de Córdoba y Hernán Cortés (aunque este naciese realmente en 1485). En cuanto a la versión de Avecilla, contaba con solo nueve personajes, además de la multitud y el coro. No aparecían los Reyes Católicos, pero sí Martín Alonso Pinzón, doña Beatriz y los frailes. El relato se iniciaba en el monasterio de la Rábida, situaba posteriormente escenas en Salamanca, Granada y Palos, y finalizaba en el puerto con la partida de Colón hacia el Atlántico. Y en lo referente a la obra de De la Rada y Delgado, sumaba más de veinticinco personajes, sí aparecían los Reyes Católicos y su secretario, Hernando de Zafra, pero lo más destacable es que a Colón le acompañaba un niño, su hijo, como también recrea la película. En cuanto a su estructura, el primer acto acaecía en la Rábida, el segundo en la Alhambra de Granada y el tercero en la popa de la carabela.

Por tanto, se vino repitiendo un patrón narrativo del que difícilmente pudo escapar la película. No podemos afirmar que el guion de Rodolfo Boeta, Orduña y CIFESA se basase en uno solo de los dramas históricos anteriores, pero llama la atención sus similitudes narrativas. Como en aquellos dramas, en la película no interesaba la vida de Colón previa a 1492, y su presencia en la nao Santa María con la consecuentemente llegada a la isla Guanahani supone una temática menor en el largometraje. La lógica narrativa obligaba a situar el inicio en el monasterio de la Rábida, y el final con Colón embarcado en la carabela (aunque la película sí describa muy brevemente el viaje y culmine, casi a modo de epílogo, con su desembarco en la playa y su posterior recepción por los Reyes Católicos). El drama principal siempre consistía en dilucidar si Colón obtendría o no la aprobación para su proyecto, ante el cual había partidarios y detractores, pero no en la aventura del viaje a ultramar (lo cual habría aproximado el filme al género cinematográfico de aventuras, pero se circunscribe así a una narrativa «de despachos»). Una realidad que no pasó desapercibida para la propia censura: «Es posible que reitere con exceso los planos de Colón mendigando ayuda a los Reyes Católicos. La gesta se narra con brevedad demasiada. Esto le da cierta monotonía al argumento».

Catalina de Inglaterra

La cinta de Arturo Ruiz Castillo, de 1951, relataba el divorcio entre Catalina de Aragón (1485-1536) y Enrique VIII, que dio lugar a la reforma anglicana. Entre las obras teatrales pretéritas sobre Catalina de Aragón, solamente hemos localizado un drama histórico aurisecular: *La cisma de Inglaterra* (Calderón de la Barca, 1627). Además de Enrique VIII y Catalina, aparecían entre los personajes calderonianos Ana Bolena, la infanta María Tudor, el embajador de Francia, Tomás Bolena y el cardenal Wolsey. Realmente, Catalina ocupaba en este drama un rol secundario. El contenido versa principalmente por los desvelos de Enrique VIII por obtener el divorcio, conversando con sus consejeros y la nobleza, así como por terminar de convencer a Ana Bolena, quien a su vez también está enamorada del embajador francés. Catalina defiende su postura al final de la segunda jornada de las tres del drama, con carácter, tras lo cual queda marginada por los demás personajes, que poco a poco abandonan la escena (Calderón de la Barca, 1785).

Solo podemos mencionar que la película situó a Catalina como protagonista del relato, al menos tanto en su primer tercio, con la llegada a Inglaterra y sus primeros años de reinado, como en su desenlace. En cuanto a escenas concretas, diálogos o posibles referencias, no hay evidencia alguna que justifique que pudo inspirarse en algún aspecto del drama calderoniano. Como tampoco hemos podido localizar otros posibles precedentes teatrales.

Jeromín

El filme de Luis Lucia, de 1953, se define como una adaptación de la novela del jesuita Luis Coloma acerca de don Juan de Austria (en concreto, sobre su infancia), aunque merece la pena atender si pudieron influir o no las representaciones previas del personaje sobre las tablas. Su figura protagonizó *Don Juan de Austria: drama en cuatro actos y en verso* (Enriqueta Lozano de Vilchez, 1854) y *Don Juan de Austria* (José Jurado de la Parra, 1902), un drama lírico con música de Ruperto Chapí.

La obra de Lozano de Vilchez se situaba en Bruselas, durante los años en que don Juan fue gobernador de los Países Bajos, y concluía con su fallecimiento en la cama en 1578. Respecto al drama lírico de Jurado de la Parra, se desarrollaba en el Monasterio de Yuste en 1555. Juan de Austria (interpretado por una actriz) era un joven paje al servicio de Carlos V; por tanto, anacrónico con la edad del protagonista, realmente un niño de ocho años (como sí se respeta en la novela de Coloma y la película). El joven paje de Jurado de la Parra está enamorado de la hija del señor de Castellar, obtiene el favor de

un conde por salvar a su hijo y se enfrenta a una gitana que desea asesinar al emperador.

De este modo, queda patente que la principal referencia del filme fue la novela de Coloma, no los precedentes teatrales.

Películas que no cuentan con dramas históricos precedentes

Por último, encontramos nueve películas biográficas de las cuales no hemos podido localizar precedentes teatrales que representen a su personaje protagonista. Son *Sarasate* (Richard Buch, 1941); *Forja de almas* (Luis Fernández Ardavín, 1943), sobre el sacerdote Andrés Manjón; *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944); *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945); *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), sobre Isaac Albéniz; *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), sobre Bécquer; *Cerca del cielo* (Mariano Pombo, 1951), acerca del obispo Anselmo Polanco, martirizado en la Guerra Civil; y *La canción de la Malibrán*, sobre la actriz y cantante de ópera María Malibrán (1808-1836).

Quizá podamos hallar alguna respuesta significativa al por qué no hay obras teatrales previas acerca de estos personajes, aunque en la mayoría de los casos hay mas sombras que luces. Si nos atenemos a *Forja de almas*, *Brindis a Manolete* y *Cerca del cielo*, la respuesta parece clara: las muertes aún recientes de Manjón en 1923, del obispo Polanco en 1939 y del torero Manolete en 1947 explican la ausencia de su representación teatral. En cuanto a las películas sobre Sarasate, Albéniz, Espronceda y Bécquer, es plausible imaginar que la biografía de un artista (músico, escritor o pintor) puede no parecer interesante para el teatro, en cuanto a términos dramáticos se refiere. Es cierto que se habían escrito obras teatrales sobre Calderón de la Barca³⁵, Lope de Vega³⁶ y Tirso de Molina³⁷, entre otros, pero mediaban más siglos de distancia entre el fallecimiento de estos personajes y la representación de estas obras.

En cuanto a María Malibrán, carecemos de hipótesis, por lo cual simplemente padeció obedecer a la casualidad que no hubiese interés en trasladar su biografía a los escenarios teatrales.

35. *Apoteosis de Don Pedro Calderón de la Barca* (José Zorrilla, 1840), *Don Pedro Calderón* (Patricio de la Escosura, 1867) y *Calderón* (Emilio Alcaraz, 1870)

36. *Don Lope de Vega Carpio* (Manuel García Muñoz, 1849) y *El fénix de los ingenios* (Tomás Rodríguez Rubí, 1853)

37. *Una aventura de Tirso* (Luis Eguílaz, 1855) y *El nacimiento de Tirso* (Francisco Flores García, 1879)

Conclusiones

Las obras de teatro vinculadas a personajes históricos (sean de carácter dramático, cómico u operístico) ejercieron una influencia significativa en el argumento de las películas biográficas de posguerra. No solo en la presentación de los personajes históricos retratados, sino también en la adopción de una estructura narrativa, en la confrontación de bandos o grupos de personajes, en una orientación religiosa o política del desenlace, o incluso, descendiendo a detalles concretos, en la inclusión de un diálogo o una escena determinada.

Aunque, por supuesto, esa influencia tiene diferentes graduaciones, y resulta muy aventurada una generalización categórica. En las películas que adaptaron explícitamente una obra teatral, parece ser que su mayor o menor éxito en taquilla vino condicionado por su capacidad para trasladar exclusivamente la esencia del texto dramático al formato cinematográfico. Así sucedió en *Locura de amor*, que, manteniendo la sustancia del texto de Tamayo y Baus, supo amoldarlo a la disposición de un melodrama cinematográfico. En cambio, *Doña María la Brava* acusó la rigidez formal de un excesivo apega-miento al texto de Marquina.

Acerca de las películas biográficas de las cuales hemos podido localizar fuentes dramáticas del mismo personaje histórico, observamos que es un campo amplio con niveles muy diferentes de relación con el género teatral. En unos casos, el personaje histórico ha protagonizado tantos dramas históricos que resulta muy difícil atribuir una influencia directa al filme, por lo cual quizá convendría profundizar en su traslación al imaginario colectivo. En otros, que las únicas referencias teatrales procedan del barroco también dificulta mucho establecer una relación directa entre aquellas y el filme. En los casos de *Lola Montes*, *El capitán de Loyola* y *María Antonia*, 'la Caramba' parece obvia su inspiración en unos textos dramáticos específicos.

Consideramos que esta investigación arroja más preguntas que respuestas, y que esta visión panorámica puede servir como punto de partida de estudios posteriores. El análisis de casos, cotejando detalladamente las fuentes dramáticas con los guiones, así como la consulta de diarios y archivos personales de los cineastas, quizá permita entrever hasta qué punto ellos fueron conscientes de los precedentes teatrales de aquellas películas que filmaban.

Bibliografía citada

- ARLANCH, F. (2008), *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Milano, Franco Angeli.
- AVECILLA, P. A. de la (1851), *Cristóbal Colón: drama histórico en cuatro actos y en verso*, Madrid, Imprenta de S. Omaña. [Edición Digitalizada]

- BALAGUER, V. (1863), *D. Juan de Serrallonga o Los bandidos de las guilleras: drama en cuatro actos y un prólogo*, Barcelona, Imprenta y librería de Salvador Mañero. [Edición Digitalizada]
- BALLESTEROS, A. I. (2003), *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC.
- BINGHAM, D. (2010), *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press.
- BOTTA, P. (1999), *Inês de Castro: Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Angelo.
- CABIEDES GUTIÉRREZ, J. y CASTILLO Y SORIANO, J. (1872), *Doña María Pacheco. Cuadro dramático original en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. [Edición Digitalizada]
- BURGOYNE, R. (2008), *The Hollywood Historical Film*, Singapore, Blackwell.
- CALDERA, E. (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1785), *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Sanz. [Edición Digitalizada]
- CANTERO GARCÍA, V. (2001), «Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social», *Cuadernos de investigación filológica*, XXVII–XXVIII (27-28), pp. 157-183.
- CASARES RODICIO, E. (1994), *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CONDE, J., y CANEL, A. (1893), *Luis Candelas o El bandido popular: drama histórico en ocho actos y en verso*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal.
- CRESPO, L. (2012), *El espíritu del regeneracionismo*, Madrid, Accenture
- CUÉ, R. (1941), *El capitán de Loyola (Estampas)*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas. [Edición Digitalizada]
- DOS SANTOS CARRIÇO, L. (2007), «A arte dramática na literatura portuguesa», *Millenium*, 33, pp. 149-174
- ESCOSURA, P. de la (1838), *La aurora de Colón*, Madrid, Imprenta de Yenes. [Edición Digitalizada]
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L. (1936), *Romance de Lola Montes*, Madrid, La Farsa. [Edición Digitalizada]
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L. y MORENO TORROBA, F. (1951), «La película 'La Caramba' y 'La Caramba', zarzuela», en ABC, 28 de marzo de 1951, p. 22. Consultado el 8 de julio de 2024, recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19510328-22.html>
- FERRERAS, J. I. (1989), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- FOLGAR DE LA CALLE, J. M. (1999), «Inês de Castro. Doble versión de José Leitão de Barros», en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Cuadernos de la Academia, 5, pp. 187-211.

- FRANQUELO, R. (1864), *Doña Juana la Loca: drama histórico, dividido en seis cuadros y escrito en verso*, Salamanca, Imprenta de José Atienza. [Edición Digitalizada]
- GARCÍA ESTRADÉ, M. del C. (2014), «Amor más allá de la Muerte en la obra dramática *Reinar después de morir*». En Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (Ed.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones: Vol. I* (pp. 363-384). San Lorenzo del Escorial. Ediciones Escorialenses.
- GIES, D. T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press.
- GINGER, A. (2000), «¿Españoles sobre todo? Eusebio Asquerino y la Guerra de Sucesión». *Hispanic Research Journal*, 1(3), pp. 287-306. <https://doi.org/10.1179/hrj.2000.1.3.287>
- GÓMEZ MESA, L. (1978), *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977. (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Española.
- GUBERN, R. (2014), *Historia del cine*, Libro electrónico, Titivilus
- HUESO, Á. L. (2009), «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios teatrales». En de la Paz, P. N. (Ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi.
- HUESO, Á. L., «La biografía como modelo histórico-cinematográfico». *Historia Contemporánea*, 22, pp. 97-116.
- IRAIZOZ, F. (1903), *Lola Montes: zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en verso y prosa*, Madrid, R. Velasco Imprenta. [Edición Digitalizada]
- JULIO, M. T. (2008), «El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona en la cartelera teatral barcelonesa», *Revista Sobre Teatro Áureo*, 2, pp. 57-69.
- JURADO DE LA PARRA, J. (1902), *Don Juan de Austria*, Madrid, R. Velasco Imprenta. [Edición Digitalizada]
- LARRA, L. M. de (1876), *Chorizos y polacos*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez. [Edición Digitalizada].
- LINDENBERGER, H. (1975). *Historical drama: the relation of literature and reality*, Chicago, London, University of Chicago Press.
- LOEZA, A. (2017), «Estado de la cuestión de dos obras de Antonio García Gutiérrez». *ANADISS*, 24, pp. 193-204.
- LOZANO DE VILCHEZ, E. (1854), *Don Juan de Austria: drama en cuatro actos y en verso*, Madrid, Imprenta y librería de D. José María Zamora. [Edición Digitalizada].
- MARQUERÍE, A. (1946), «Evocación del poeta Marquina», *Revista Nacional de Educación*, 66, pp. 79-84
- MARQUINA, E. (1910), *Doña María la Brava*, Madrid, Biblioteca Renacimiento. [Edición Digitalizada].

- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1814), *La viuda de Padilla*, Madrid, Imprenta que fue de García. [Edición Digitalizada].
- MÁS Y PRAT, B. (1892), *Agustina de Aragón: episodio de la guerra de la independencia, escrito en verso y prosa en dos actos y diez cuadros*, Sevilla, Tipografía de Hermanos López. [Edición Digitalizada].
- MATA INDURÁIN, C. (1998), «Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Spang, K. (Ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA.
- MONTERDE, J. E. (2010), «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Gubern, R. (Ed), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 181-238.
- MONTIEL, A. (2015), «¿Quedó fuera de las influencias del cine mundial –tanto europeas como norteamericanas– el cine español del franquismo?», en Zunzunegui, S. «Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra», *L'Atalante*, 20, pp. 76-90. URL: <https://revisitaatalante.com/index.php/atalante/article/download/313/267>
- MULLER, H. (1988), *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Athenäum, Frankfurt am Main.
- PELLISTRANDI, B. (2004), *Un discours national?: La Real Academia de la Historia, entre science et politique (1847-1897)*, Madrid, Casa de Velazquez.
- PEMÁN, J. M. (2005), *El divino impaciente*, Bilbao, Ediciones Mensajero
- PÉREZ GALDÓS, B. (1918), *Santa Juana de Castilla*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando. [Edición Digitalizada].
- PÉREZ, J. (2021). «Fashioning Spanish Film Stars. Balenciaga and Conchita Montenegro», en Fernández de Alba, F y Garcés, M. T. (Eds.), *Fashioning Spain. From Mantillas to Rosalía*. London, Bloomsbury Visual Arts, pp. 125-143.
- PÉREZ NÚÑEZ, J. (2018), *Los rastros del imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*, Bilbao, Libros del Jata.
- PORTER MOIX, M. (1985), *Adrià Gual I el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- POZO ANDRÉS, M. M. del (2007), «Los educadores ante el problema de España», en Salavert, V. y Suárez Cortina, M. (coords.), *El regeneracionismo en España. Política, educación, ciencia y sociedad*, Valencia, Universidad de Valencia.
- RADA DELGADO, J. D. de la (1863), *Cristóbal Colon: drama histórico en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. [Edición Digitalizada].
- RIBAO PEREIRA, M. (2019), «De don Álvaro de Luna a doña María la Brava: el fin de un ciclo», *Symposium (Syracuse)*, 73(1), pp. 45-61 <https://doi.org/10.1080/00397709.2019.1592910>
- RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1846), *Alberoni*, Madrid, Imprenta de don Antonio Yenes. [Edición Digitalizada].

- ROIG, A. (1992), «Una manifestación de catalanofilia literaria. “El Catalán Serrallonga”, comedia de tres ingenios», en Vilanova Andreu, A. (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 2, pp. 1053-1066.
- ROSENSTONE, R. (1995), *The Historical Film as Real History*. *Film-Historia*, 5 (1), pp. 5-23.
- SÁNCHEZ RECIO, G. (1999), «El primer franquismo (1936-1959): Introducción. Líneas de investigación y debate historiográfico», *Ayer*, 33, pp. 11-40.
- SEABRA DE CARVALHO, A. A. (2021), «Perenes amores de Pedro e Inês: do romance de Rosa Lobato de faria (2001) ao filme de António Ferreira (2018)», *Revista Livre de Cinema*, 8(4), pp. 105-147
- SILVA ARAMBURU, J. (1927), *Luis Candelas: aventura legendario-popular en tres actos y en verso*, Madrid, Editorial Siglo xx. [Edición Digitalizada].
- TAMAYO Y BAUS, M. (1855), *La locura de amor*, Madrid, Imprenta de F. Abienzo. [Edición Digitalizada].
- TAYLER, N. H. (1959), *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus: originalidad e influencias* Madrid, Gráficas Uguina.
- TEMPLADO, J. G. (1991), *El teatro romántico*, Madrid, Anaya.
- TORRE, C. F. (2021), *La poética del asedio. Cine e historia en la autarquía*, Santander, Shangrila.
- TORREIRO, C. (1999), «Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía». *Cuadernos de La Academia*, 6, pp. 53-65.
- TORRENTE FORTUÑO, J. A. (1969), *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, Taurus.
- URBEZ FERNÁNDEZ, P. (2022), «Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 4, pp. 193-217.
- UTRERA MACÍAS, R. (2007), *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*, Sevilla, Padilla Libros.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2002), *Reinar después de morir*, Versión electrónica de Vern Williamsen. <http://www.comedias.org/velez/Reidm123.pdf> [Consultado el 08-07-2024].
- VILLAESPESA, F. (1918), *La leona de Castilla*, Madrid, Editorial Mundo Latino. [Edición Digitalizada].
- ZÚÑIGA LACRUZ, A. (2018). «Enfrentamientos entre reinas y validos en el teatro áureo español». *Dicenda*, 36, pp. 343-357. <https://doi.org/10.5209/dice.62152>