

# Entre Historia y Literatura: las visiones cinematográficas galdosianas

*Between History and Literature: Galdós' Cinematic Visions*

**RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ**

Universidad de Alcalá  
Facultad de Filosofía y Letras  
Grupo de Investigación «Historia política de la España contemporánea»  
c./ Colegios, 2  
28801 Alcalá de Henares (Madrid) (España)  
[ricardo.colmenero@edu.uah.es](mailto:ricardo.colmenero@edu.uah.es)



RECIBIDO: FEBRERO DE 2021  
ACEPTADO: MAYO DE 2021

**Resumen:** En este artículo se analizará la obra de Benito Pérez Galdós adaptada al cine nacional y extranjero hasta nuestros días. Así mismo, también se reflexiona sobre la influencia del literato en la personal obra de Luis Buñuel, especialmente en aquellas películas basadas en sus obras. Este recorrido pretende vincular también la incidencia de Galdós en la cinematografía con el propio devenir de la historia española. De este modo, en las siguientes páginas se hace referencia a la presencia y ausencia de sus obras adaptadas en las diferentes etapas de la historia del cine y su relación con las diferentes circunstancias políticas.

**Palabras clave:** Benito Pérez Galdós. Cine y literatura. Censura. Cine español. Cine latinoamericano.

**Abstract:** This article will analyze the work of Benito Pérez Galdós adapted to national and foreign cinema from the origins of the cinema to the present day. Likewise, it also reflects on the influence of the man of letters in the personal work of Luis Buñuel, especially in those films based on his works. This tour also intends to link Galdós's incidence in cinematography with the evolution of Spanish history. Thus, in the following pages, reference is made to the presence and absence of his adapted works in the different stages of the history of cinema and their relationship with different political circumstances.

**Keywords:** Benito Pérez Galdós. Cinema and Literature. Censorship. Spanish Cinema. Latin American Cinema.



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

I. LITERATURA, HISTORIA Y CINE

El cine, como fenómeno tecnológico y cultural, se constituye como un componente importante en el estudio de la Historia Contemporánea. Como han demostrado numerosos investigadores, una película es un producto social circunscrito en el acontecer histórico y con un valor cultural añadido, sobre todo por su capacidad de transferencia intelectual. Además, es un hecho discursivo, por lo que su interpretación histórica debe siempre tener presente el lugar y las condiciones en los que la producción se realizó, su competencia para transmitir o criticar presupuestos políticos, económicos, sociales, artísticos... propios de una determinada visión de la realidad. En definitiva, el cine es una derivación cultural que, al no ser imparcial, se introduce en la propia cosmovisión del espectador. Para el historiador, el filme no solo resulta ser un medio para transmitir una visión compleja del pasado —a la vez personal y adaptada a una determinada corriente ideológica— sino que se transmuta en un agente histórico, al ser la irradiación de unas circunstancias históricas determinadas<sup>1</sup>.

Antoine Jaime señaló en su obra *Literatura y cine en España* las tres vías de transferencia de un texto literario al séptimo arte: la traducción literal, la adaptación en sus rasgos fundamentales o la inspiración que influye en una nueva creación<sup>2</sup>. Partiendo de esta base fundamental, el estudioso del cine y la literatura debe también sumergirse en la propia naturaleza creadora de los dos focos de intercambio cultural: el literato y el director o guionista de cine. En el caso que se analiza en este artículo se puede observar de forma preclara en el director Luis Buñuel, cuya base galdosiana es fundamentalmente inspiradora, frente a la *Marianela* de Benito Perojo, mucho más conservadora con los planteamientos del escritor canario. Esta incidencia marca también, sin duda, la recepción y vigencia de los textos originales en el tiempo de producción de la película, así como la percepción popular del autor en un medio de masas como es el cine.

El formato, como se puede comprobar, es fundamental a la hora de entender la relación entre cine y literatura en la sociedad contemporánea. Volviendo a la obra de Antoine Jaime, cabe destacar la reflexión alrededor del concepto arte-espectáculo. Es decir, si al cine se le consideraba espectáculo y a la literatura arte ¿Qué relación mantienen entre sí?

<sup>1</sup> Cine, literatura e Historia han compartido su carácter de discurso actualizador de etapas históricas como han analizado Monterde, Masoliver y Solá, 2001; Cabeza y Rodríguez, 2004; Rosenstone, 2014; Salvador Marañón, 1997; Sánchez Biosca, 2006; Sand, 2005. Para el caso español, entre otros, Amo et al., 2004; Castro et al., 2007; Monterde, 1999; e Yraola, 1997.

<sup>2</sup> Jaime, 2000, p. 106.

## ENTRE HISTORIA Y LITERATURA

A lo largo de la historia, cada medio de expresión ha demostrado sus ventajas e inconvenientes. Los más conocidos serían, entre otros, la extensión de la literatura en el propio microuniverso de la historia narrada frente a un formato cinematográfico que propone al espectador unos límites marcados por la imagen, la omisión de pasajes, o la construcción misma de los personajes. Por el contrario, el séptimo arte ha facilitado el acceso a la literatura a un público que, de otra manera, no se hubiera aproximado a la narración. No solamente ocurre en la población analfabeta, sino también en aquella cuyos hábitos lectores son bajos frente al consumo de productos audiovisuales.

Estas cuestiones, en cuyas profundidades se podría sumergir más, son fundamentales en el bagaje del historiador del cine y la literatura. Conocer las diferencias entre ambos, descifrar sus intercambios e identificar el componente histórico-social de estas disciplinas, ayuda a circunscribir y valorar el impacto de una obra en su propio tiempo y lugar.

La adaptación al séptimo arte de obras de la literatura comenzó desde las primeras décadas de historia del cine. Además de servir de inspiración, base y pretexto para filmes encuadrados en el género de época o de grandes gestas, presenta también características propias. Directores o estudios se han servido de novelas históricas famosas que, al ser llevadas a la gran pantalla, justificaban herramientas y características propias del cine espectacular, como *Guerra y Paz* o *Ben-Hur*, o componentes propios del género de aventuras como *Los tres mosqueteros* o *Miguel Strogoff*. Pero cuando se han intentado adaptar obras literarias —no encuadradas propiamente en el género de novela histórica—, sus guionistas optaron, generalmente, por crear una película de época, con argumentos conocidos por un público que conocía, aunque medianamente, la fama del autor y de la obra de referencia, al ser un clásico de su universo cultural como Alejandro Dumas o Víctor Hugo en Francia, Charles Dickens en Gran Bretaña o Mark Twain en Estados Unidos. En el caso de Galdós, se han tratado de adaptar al medio cinematográfico obras conocidas que formaban incluso parte de la historia de la literatura impartida en centros de enseñanza secundaria como *Fortunata y Jacinta*, o que el público de una determinada época apreció singularmente como *El abuelo*, aunque también —como se analiza a continuación— ha habido cineastas que se han atrevido con obras significativamente polémicas a las que han intentado añadir su propia aportación artística personal, como el caso de Luis Buñuel o Benito Perojo, lo que derivó en un cine disímil a las dos opciones anteriormente citadas —cine espectáculo y cine de época— para generar un producto audiovisual con mayor carga estética o crítica. Numerosos guiones de cine, teóricamente inspirados en una novela, se imbuyeron de la adaptación teatral de la misma, por lo que esas transformaciones estuvieron muy condicionadas por el género escénico, desde el melodrama folletinesco hasta el teatro de vanguardia.



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

Esta circunstancia también se produjo en algunos filmes inspirados en la producción literaria del escritor canario.

## 2. VISIONES CINEMATOGRÁFICAS GALDOSIANAS

La revista *Nuevo Mundo*, muy popular por su carácter ilustrado, pleno de fotografías, cuyo director era un conocido periodista, Francisco Verdugo, publicó una gran imagen de Galdós en su portada interior de 9 de enero de 1920, bajo la cual se pudo leer:

El glorioso maestro de las letras españolas; el que con la esplendorosa luz de su genio inmortal prestó su propia grandeza para orgullo de la Patria, cuyos prestigios supo cantar con las más puras y líricas vibraciones del sentimiento exaltado en aras del patriotismo, ha enmudecido para duelo nacional e imperecedero. Galdós no ha muerto, porque vive y vivirá en su obra mientras la Humanidad rinda culto a la excelsitud del Arte. La obra de Galdós no puede morir. Su gloria es su vida<sup>3</sup>.

Las efemérides nacionales han resultado ser un excelente pretexto para aproximarse a las diferentes figuras que la cultura y la historia han proporcionado a la humanidad. En este 2020, el centenario de la muerte de Benito Pérez Galdós ha aumentado todavía más el más que notable interés de curiosos e investigadores por la obra del célebre escritor canario. Ello también ha incluido breves reseñas periodísticas en torno a su influencia en el mundo del cine pero no se ha publicado ningún estudio específico como el que presentamos a través de estas páginas<sup>4</sup>. Efectivamente, las novelas de Benito Pérez Galdós han sido objeto de inspiración para numerosas producciones realizadas tanto en cine como en la pequeña pantalla. Se contabilizan un total de cuarenta y dos producciones<sup>5</sup> nacionales e internacionales que no han recogido la totalidad de la obra del escritor. De hecho, como se analizará a continuación, varios libretos teatrales y novelas han sido objeto de sucesivas versiones y actualizaciones a lo largo de los siglos XX y XXI.

<sup>3</sup> *Nuevo Mundo*, 9 de enero de 1920, p. 1. A su entierro acudieron personalidades como el ministro de Instrucción Pública, el liberal Natalio Rivas, el general Weyler, Sánchez Guerra y otros políticos del Partido Liberal al cual perteneció Galdós, como se aprecia en las fotografías de las páginas 20 y 21.

<sup>4</sup> A pesar de la organización de algún ciclo sobre la obra galdosiana en el cine, como el de La Filmoteca de Cantabria, con la ayuda del Ministerio de Cultura o la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. Entre el 28 de octubre y el 1 de noviembre se proyectaron los filmes *Fortunata y Jacinta* de Angelino Fons, *Mariela* de Benito Perojo, *Tristana* de Luis Buñuel y *El abuelo* de José Buschs en la Filmoteca de Santander.

<sup>5</sup> En la célebre página web «Internet Movie Data Base» (IMDB) aparecen cuarenta y una obras basadas en sus escritos. En este artículo se ha sumado una más, la versión perdida de *La duda* (1915), aunque esta producción se encuentra registrada en la página, no aparece ninguna referencia a Galdós en su ficha.

Las fuentes de la época no han dejado vestigios sobre un posible y fuerte interés del autor por el cine<sup>6</sup>. Al respecto se debe tener en cuenta que el séptimo arte se encontraba todavía en una fase primigenia y con una industria internacional que empezaba a desarrollar grandes superproducciones especialmente —y sobre todo— en Hollywood. En Europa comenzaba la irrupción de las vanguardias y de una cinematografía que pretendió explicar el desengaño suscitado por la Primera Guerra Mundial.

A pesar de ello, resulta cierto que Galdós fue consciente de la importancia que la nueva tecnología audiovisual tenía en el contexto del nuevo siglo y la fuerte competencia que generaría en un futuro no muy lejano a otras artes como, por ejemplo, el teatro. Así, el 9 de junio de 1913 publicó una memoria en el periódico *El Liberal* en la que anunciaba la inevitable colaboración y sinergia que el teatro y el cine deberían realizar en las décadas siguientes. De este modo, se puede afirmar que el escritor canario no quiso participar en la industria del séptimo arte, aunque tuvo una mirada profética en torno a la importancia que el cine tendría como fuente de entretenimiento en todas las clases sociales<sup>7</sup>.

No obstante, antes de la muerte de Galdós en 1920 se realizaron dos producciones que registraron en la pantalla sus novelas *El abuelo* y *Doña Perfecta*, de las cuales apenas tenemos referencias. La primera se tituló *La duda* siendo rodada durante el mes de mayo de 1916 en interiores, basándose en su adaptación teatral realizada por el propio Galdós. El filme respetó el argumento original, introduciendo alguna variación para acentuar el dramatismo, como la muerte del hijo del protagonista en un duelo. Debe tenerse en cuenta que la adaptación teatral ofrecía dos caminos: o la ruptura de los límites espaciales y temporales de las escenas por la alternativa de la espectacularidad —lo que estaba fuera de la capacidad del cine español en ese momento— o la difusión de la fuerza y aislamiento de la escena, que fue la opción que apoyó el director y el guionista. Actualmente tan solo existe el argumento de la obra, ya que no ha sobrevivido copia de la película en ninguna de las grandes filmotecas<sup>8</sup>. Más allá de su calidad cinematográfica, enfatiza su valor el hecho de ser las primeras muestras de Galdós en este medio visual tanto en España como en el extranjero. Debe tenerse en cuenta que esa década fue un periodo de letargo productivo, en el que no solo fue preocupante la escasez, en algunos casos relativa, de películas españolas lanzadas al mercado, sino que no existieron las mínimas condiciones para asentar una estructura cinematográfica, ordenada y eficaz. La industria española no dejó

<sup>6</sup>Aunque ha sido más estudiada la relación entre Galdós, su obra y el teatro, como en Álar López, 1971, pp. 52-110; Ayala Aracil, 2008, pp. 179-190; Arencibia Santana, 2010, pp. 177-190.

<sup>7</sup> Utrera Macías, 2011-2012, pp. 450-451.

<sup>8</sup> Navarrete-Galiano Rodríguez, 2003, pp. 33-35.



de ser la suma de producciones intermitentemente filmadas, con apenas rentabilidad y cuya única finalidad fue alcanzar su distribución en la red de salas existente. A tal situación crítica contribuyó la competencia de cine extranjero, fundamentalmente norteamericano, que inundó las pantallas españolas. Por ello, resulta importante subrayar la producción de algunas películas basadas en la obra galdosiana.

En las décadas de los años veinte y treinta aumentaron las muestras del cine galdosiano con tres películas del director José Buchs inspiradas en los *Episodios nacionales*. Estas se titularon *El Dos de mayo* (1927)<sup>9</sup>, *El empecinado* (1930) y *Prim* (1930)<sup>10</sup>. El nacionalismo que trató de impulsar el régimen del general Miguel Primo de Rivera permitió estas obras como una reivindicación de episodios gloriosos del siglo XIX, aunque el último filme fue entendido, por muchos espectadores, como una crítica a la Monarquía de Alfonso XIII, en plena época de transición —la dictablanda de Berenguer—, comparándola con la de su abuela Isabel II, y animando a los militares a sublevarse como lo hizo Prim y los altos mandos protagonistas de la revolución de 1868. Precisamente, Vicente Blasco Ibáñez y otros propagandistas republicanos habían vindicado la frase «¡Viva España con honra!» en su crítica al régimen alfonsino. Sin embargo, durante la Segunda República no se produjo ninguna nueva adaptación de los *Episodios Nacionales*, quizá porque la dictadura había creado un ambiente de rechazo a cualquier nacionalismo, aunque fuera liberal y laicista como el planteado en esas obras<sup>11</sup>.

No obstante, los historiadores del cine han subrayado la importancia de la segunda versión de *El abuelo* (1925) al ser el primer testimonio prácticamente íntegro de una película basada en las obras de Galdós y ejemplo del cine español de esa década. En esta cinta se aprecia la profesionalización de la industria y las bases en mudo del desarrollo que acontecería durante la Segunda República y, en menor medida, en el periodo bélico civil español<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> La película fue restaurada en 2008 a partir de dos copias incompletas y de fragmentos recuperados por la Filmoteca Nacional y la Municipal de Zaragoza. El argumento de las escenas no conservadas fue reemplazado por imágenes y textos de la novelización del film y de periódicos, lo que demuestra el intento de divulgar en papel la imagen del cine mudo, como se señala en Moral Roncal y Colmenero Martínez, 2011, p. 16.

<sup>10</sup> El director José Buchs (1896-1973) dirigió *Prim* en 1930, un año antes de la caída de Alfonso XIII. Película muda, en blanco y negro, su estreno en el cine Capitol de Barcelona fue aclamado por la crítica y parte del público, sobre todo por las circunstancias políticas del momento. No importa tanto, en este caso, si la película reflejó con acierto la vida de este espadón del liberalismo progresista, que aparece al frente de sus tropas, en las campañas de África, debatiendo en el Congreso y, finalmente, moribundo tras su famoso atentado, pues estas escenas reflejaron los aspectos más sugestivos y popularmente reconocidos de la vida del militar. Berthier y Seguin, 2007, pp. 6-7.

<sup>11</sup> La interpretación y divulgación de la versión liberal de la historia contemporánea de España que realiza Galdós a través de estas obras ha sido minuciosamente analizada en Troncoso Durán, García Castañeda y Luna Sellés, 2012.

<sup>12</sup> Rodríguez Sánchez, 2007, pp. 697-714.

Otro famoso director de esta primera ola como fue Luis R. Alonso también adaptó al novelista canario en la primera versión de *La loca de la casa* (1928). De ella se ha conservado la novela basada en esta adaptación cinematográfica con algunas imágenes de la película<sup>13</sup>. La ventaja que tuvieron los guionistas es que Galdós la adaptó a pieza dramática en cuatro actos, siendo estrenada en 1893. Su argumento era sencillo y popular al girar sobre la pobreza de una familia rica venida a menos, cuyo patriarca trata de casar a su hija mayor con un hijo de antiguos criados que ha vuelto rico de las Américas. Sin embargo, la hija menor, destinada a un convento, se rebela contra esa situación y decide casarse con el rudo indiano, mientras un exnovio noble de la hija mayor enreda la trama. Considerada por la crítica como una de las mejores adaptaciones de la novela galdosiana, el público la acogió con generosidad, teniendo en cuenta los pocos recursos materiales con los que contaban los estudios españoles, pero la intención del director de obtener el máximo partido a su pequeño presupuesto consiguió un producto aceptable.

Pero, pese a estas películas, otros investigadores, como Rafael Utrera Macías, han subrayado una ausencia generalizada del relato galdosiano en el cine de las décadas previas a la dictadura. Las razones que aportan pivotan desde el rechazo del autor a la monarquía alfonsina, la Iglesia y la dictadura de Primo de Rivera, hasta la consideración de Galdós como un literato decimonónico carente de interés para ser adaptado en los primeros largometrajes<sup>14</sup>. El público deseaba una vía de escape a su realidad cotidiana y la taquilla de las comedias proporcionaba más dinero que la de los dramas del siglo XIX, pese a la calidad de muchos de ellos, con una temática de denuncia social que todavía, en aquella década, tenía vigencia.

Tras la Guerra Civil se llevó por primera vez a la gran pantalla el texto de *Marianela*, en 1940, bajo la dirección de Benito Perojo<sup>15</sup>. La protagonista, Nela, es una chica delgada y no agraciada físicamente, pero que sirve de compañía a Pablo, un señorito rico y ciego que la aprecia considerablemente y con quien Marianela se siente valorada al no poder ver su aspecto, que asume con mucho

<sup>13</sup> *La loca de la casa* se puede consultar íntegramente en el repositorio de la Filmoteca de Cataluña.

<sup>14</sup> Utrera Macías, 2011-2012, pp. 451. La dificultad de llevar las obras de Galdós a otro medio, el teatro, también fueron resaltadas en su tiempo. Alejandro Miquis animó a que los *Episodios Nacionales*, la serie de *Novelas Contemporáneas*, *Fortunata y Jacinta*, fueran llevadas por un audaz comediógrafo a las tablas, pese a sus evidentes dificultades en su artículo «¡¡Galdós!!», *Nuevo Mundo*, 9 de enero de 1920, p. 12.

<sup>15</sup> Benito Perojo (1893-1974) fue uno de los más prestigiosos realizadores de los años treinta, al representar el cine más claramente moderno, dotado de una concepción internacional de la práctica cinematográfica. Durante la guerra civil trabajó en Alemania e Italia, volviendo a España al final del conflicto, donde mantiene una línea de cine folklórico, como se aprecia en *Goyescas* (1940), aunque conserva su enorme capacidad narrativa en la adaptación de la novela de Galdós ese mismo año. Sobre la singularidad de este creador ver Cánovas Belchí, 2017.



dolor. Sin embargo, y sabiendo que su amor es imposible, se enamora del ciego. Pablo es operado con éxito, al tiempo que llega a su casa su prima Florentina, a la que su familia destina como esposa futura. El desconsuelo de Marianela se acrecienta al conocer que Pablo ha recobrado la vista, pero no la reconoce, hecho que desencadena el final hasta la muerte de la protagonista, antes de la cual Pablo descubre su identidad por el tacto. El guion del filme que escribió Perojo se basó en la adaptación teatral que los hermanos Álvarez Quintero realizaron de la novela publicada por Pérez Galdós en 1878, una historia trágica y tierna a la vez. Protagonizada por Mary Carrillo, en su segundo trabajo para la industria cinematográfica, su labor recibió un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, mientras la película obtenía un premio en el Festival de Venecia. La crítica recibió la cinta con benevolencia:

Adelantemos que la cinta alcanzó un éxito grandioso, ganado noblemente por virtud de una comprensión magnífica del asunto y de una interpretación insuperable. Marianela, poema de la ternura y del sentimiento, logra en su trasplante a la pantalla el milagro de conservar —y aún acrecer en algún concepto— las esencias y calidades de la obra original; nada más tierno y más emocionante, nada más finamente espiritual y humano. Benito Perojo puede —y debe— sentirse satisfecho, fiel e inspiradamente trabajada y, desde luego conseguida<sup>16</sup>.

Aunque hubo también críticos contra el afrancesamiento del director, debido al trabajo que Perojo desarrolló en la vecina nación, justo en un momento de exaltación nacionalista, propia de la cultura de posguerra, a lo que habría que añadir la germanofilia de los dirigentes falangistas, en plena coyuntura de la guerra europea<sup>17</sup>. Sin embargo, la copa Volpi conseguida en la Venecia mussoliniana les acalló. Cabe señalar también que el director huyó de los tipismos de algunos filmes, buscando en el argumento cierto reflejo de su ideario, pues Marianela es una novela con crítica social. La mujer protagonista, pobre pero capaz de entregar amor, no será correspondida y encontrará la muerte porque no entronca con las reglas sociales y estéticas de un mundo hipócrita y estereotipado. Al incorporar una escena de accidente en la mina, con muertos entre sus trabajadores, el director ofreció imágenes de angustia y dolor en sus familias, mostrando la miseria con la que tenía que vivir, cotidianamente, una parte de la población en la España de la posguerra. Además, se negó a modificar el final galdosiano, para

<sup>16</sup> ABC, 8 de febrero de 1941, p. 7.

<sup>17</sup> Navarrete-Galiano Rodríguez, 2003, pp. 60-61. Sobre el cine de posguerra, Moral Roncal y Colmenero Martínez, 2015.

lograr uno más feliz y comercial, al gusto del público, manteniendo cierta trascendencia, afín a la pastoral de reconquista católica tras la guerra, impulsada por el régimen.

Tras ella, en España, las adaptaciones de Pérez Galdós quedarían relegadas hasta finales de los años sesenta y los setenta, en la época del segundo franquismo. Algunos historiadores del cine han visto en ello un ejemplo más de la censura y silenciamiento del autor canario por su anticlericalismo y sus críticas políticas y sociales<sup>18</sup>. Debe tenerse en cuenta que el nacionalcatolicismo planteado por el cine del primer franquismo no convergía ni podía encontrar apoyos en la obra galdosiana.

Si se amplía el espacio geográfico, se presencia la adaptación de Galdós en el cine americano durante el espacio cronológico definido por el régimen franquista. Recordemos brevemente que en esta época fue cuando el director aragonés Luis Buñuel realizó las tres películas más galdosianas de su carrera, como analizamos más adelante detenidamente. Así, en 1958, elaboró en México la adaptación de *Nazarín*, que en España difícilmente hubiese podido filmar por su fuerte carga anticlerical. Una revista especializada en cine tan solo se atrevió a notificar que Francisco Rabal viajaba hacia tierras americanas para rodar un filme cuyo director era Buñuel y su cámara Figueroa<sup>19</sup>. Lo escueto de la cita manifiesta claramente la manera de hablar sobre esta figura exiliada del cine en aquellos momentos.

Ya en la década de los años sesenta, y con parte de la producción en manos españolas, realizó *Viridiana* no sin sufrir una dura polémica por sus contenidos y la fuerte carga sexual implícita en su final. Cabe recordar que esta producción no es una versión cinematográfica de una obra de Galdós, sino una historia original que recogió parte de su inspiración en la novela *Halma*. Por último, Luis Buñuel realizó en 1970 *Tristana*, con una mayor fidelidad al texto original y coproduciendo España, Italia y Francia.

En México también se realizaron otras producciones que aportaron tanto la revisión de textos ya llevados a la gran pantalla, como largometrajes de contenido todavía inédito. Del mismo modo, en la Argentina de Perón también se realizaron dos versiones de *El abuelo* y *Marianela* durante los años cincuenta. Como se analiza más adelante, en conjunto se puede adelantar que Latinoamérica recogió el testigo y rescató para el cine la obra galdosiana a mediados de siglo, lo cual contrasta con la posición de la patria del escritor. También se podría

---

<sup>18</sup> Navarrete-Galiano Rodríguez, 2015, pp. 43-44.

<sup>19</sup> *Fotogramas*, 12 de junio de 1958, p. 34.



entender como una fase de internacionalización del autor, auspiciada fuertemente por la presencia de Buñuel en el circuito de festivales y círculos cinematográficos del extranjero.

Volviendo a España, el aperturismo cultural y político del régimen franquista favoreció la adaptación de obras literarias con contenidos liberales o anticlericales hasta entonces no vistos en la pantalla. Ese rescate del pasado decimonónico será, tal como cita Ramón Navarrete-Galiano, una crítica velada al franquismo por parte del llamado Nuevo Cine Español. De este modo, con las trabas propias del contexto político-cultural de la época, lo que en las obras de Galdós era una queja ante los poderes fácticos de la época, ante las limitaciones de reforma y beneficencia del Estado liberal del siglo XIX, se transformaba en una manifestación simbólica del descontento ante una etapa histórica que llegaba a sus últimos días<sup>20</sup>.

No obstante, el escritor canario también se vio beneficiado por la mayor difusión de la televisión. Los estudios de la Televisión Española habían nacido en 1956 y será justamente en esta época cuando le dediquen un espacio a Galdós en sus célebres representaciones teatrales televisadas de *Estudio I* (como *El abuelo* o *Misericordia*). Junto a ellas, Galdós también aparecerá en series como *Los libros* (dedicando un capítulo a *La Fontana de Oro*) o *Cuentos y leyendas* (en el episodio dedicado a la novela *Miau*). Se integraba su figura dentro de una política de educación televisiva, divulgativa de la literatura española a través de sus principales figuras, reivindicando con pinceladas nacionalistas la cultura patria.

En los años setenta nacieron nuevas versiones de *Marianela* (Angelino Fons, 1970), *El abuelo* (*La duda* de Rafael Gil, 1972) y *Doña Perfecta* (César Fernández Ardavín, 1977), pero destacaron las primeras adaptaciones de *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), *Tormento* (Pedro Olea, 1974) y la ya citada *Tristana*. Entre ellas sobresalió, por méritos propios, la obra de Fons. Ricardo López Aranda y Alfredo Mañas escribieron el guión de *Fortunata y Jacinta*, cuyo director también participó en su redacción después de haber debutado, en 1966, con su excelente adaptación de otro filme de denuncia social, *La busca* de Pío Baroja. La empresa formaba parte de una ambiciosa coproducción hispano-italiana donde Emiliano Piedra impuso como protagonista, en el papel de Fortunata, a su esposa Emma Penella, a pesar de que los cuarenta años de la actriz contrastaban con la

<sup>20</sup> A nivel literario existen numerosos estudios sobre la denuncia social que realiza Galdós en su obra, entre ellas, Avilés, 1988; Ayala Aracil, 2014, pp. 123-134; Faus Sevilla, 1972; Lloréns, 1968, pp. 51-59; Zambrano, 1989. Luis Ángel Rojo eligió esta denuncia literaria-social como discurso de su ingreso en la Real Academia de la Lengua en Rojo, 2005, pp. 115-152. Asimismo, no dejan de surgir tesis doctorales sobre esta temática como la de Acosta González, 2016.

joven imaginada por Benito Pérez Galdós. La opción de los guionistas fue prescindir del ingente mundo de principios de la Restauración canovista que el novelista describe —su recreación era inviable en una película de duración normal— y acotar una parte de la novela para desarrollar la historia central de la misma: los amores de Fortunata y Juanito Santa Cruz, con Jacinta al fondo<sup>21</sup>. Relación amorosa que encubre la idea de muchas mujeres pobres: convertirse en la mujer de su amante ante la naturaleza, vencer a su esposa ante la ley, a la estéril Jacinta. Era una idea abiertamente audaz en el momento de escribirse la novela, y que durante el franquismo tampoco pudo ser aceptada cómodamente, aunque su protagonista pagara con la muerte sus pecados. Si bien los productores tuvieron mucho cuidado de no perder del todo ese aire escandaloso que necesitaban para conservar su atractivo comercial, lo moderaron lo suficiente para que no sobresaliera demasiado y tuviera serios problemas con la censura.

No obstante, la reducción del argumento y de la exposición de los personajes principales tuvo como secuela que la psicología de todos ellos fuera presentada como muy voluble. Se desvanecieron las crisis interiores que atormentaban al protagonista masculino, Santa Cruz (Máximo Valverde); no se explicaban ante el espectador las mutaciones espirituales que sufría Maximiliano Rubín (interpretado por Bruno Corazzari), el quebradizo esposo de Fortunata. Solo el personaje de Emma Penella, convertida en el principal eje del filme, evidenció algún rasgo del laberinto emocional otorgado por Galdós. Su vehemente deseo amoroso le hace caer en tres ocasiones en los brazos del tornadizo señorito, pero su carácter se desarrolla desde la candidez hasta la madura aceptación de la realidad. Percibe definitivamente que su estatus social resulta inalterable y que su hijo solo lograría salir de la pobreza si Jacinta (Liana Orfei) se hace cargo del mismo tras su muerte.

Fue durante esos años de desarrollo económico y aumento de la clase media cuando los componentes críticos hacia la burguesía y el clero comienzan a hacer una aparición más explícita en los filmes galdosianos y sientan precedente para las posteriores adaptaciones. Así, fue esta década la que otorgó una mayor fecundidad a nivel cuantitativo con diez producciones basadas en los textos de Galdós. Si bien la crítica pareció centrarse en debatir sobre la trasmisión aceptable o no de la época decimonónica, estas películas resultaron atractivas para la oposición antifranquista por su posible simbolismo con aquellos sectores de la sociedad y del catolicismo que colaboraban con el régimen. Lo singular es que la censura lo tolerara, pues en los años cuarenta había permitido solamente adaptaciones cinematográficas de literatos conservadores y católicos como el padre

---

<sup>21</sup> Ríos Carratalá, 2013. El guion del film se editó en Mañas y Fons, 2009, pp. 23-144.



Coloma (*Pequeñeces*), Armando Palacios Valdés (*La fe*) o Pedro Antonio de Alarcón (*El clavo*). Algunos historiadores relacionan esa apertura de los años setenta con el desencanto del gobierno franquista ante el desenganche de la Iglesia con el régimen, tras el Concilio Vaticano II<sup>22</sup>. De esa manera, se consintió cierta crítica anticlerical en el cine del tardofranquismo, aceptando guiones basados en obras de Galdós, Baroja y Valle-Inclán<sup>23</sup>.

Por su parte, la nueva versión de *Marianela* (1970) también hizo ciertos guiños al antifranquismo, al primar en la protagonista un instinto de rebeldía sobre una sociedad conservadora y clasista, animando la protagonista al hijo de Centeno a marcharse del pueblo, estudiar una carrera y librarse del control de su familia. Al igual que Perojo, Fons aportó una crítica social en el rodaje del accidente minero, así como unos primeros desnudos del cine español. Para Ramón Navarrete, incluso la escena final, cuando Nela aparece muerta pero convertida en una belleza es una metáfora, una crítica encubierta contra la situación social y política. Su fealdad desaparece porque la sociedad solo había reparado en su aspecto; pero al fallecer, al librarse de esos condicionamientos, vuelve a su estado natural<sup>24</sup>.

Precisamente esta abundancia contrastará con las décadas siguientes, resucitando una nueva ausencia del autor en las grandes y pequeñas pantallas. A pesar de ello, es necesario recordar las dos adaptaciones de Galdós realizadas con el estilo personal y clásico de José Luis Garci —*El abuelo* (1998) y *Sangre de mayo* (2008) — o las versiones para televisión de *Fortunata y Jacinta* (1980)<sup>25</sup>, *Las de San Quintín* (1983), *Doña Perfecta* (1985) o *Flor y canela* (México, 1988). Entre ellas destaca, por su número de espectadores, la nueva versión de *El abuelo* (1998) que muestra cómo, a lo largo del siglo XIX, los principios de integridad moral, residentes en la nobleza, y los de sacrificio desinteresado y leal, moradores en los grupos sociales humildes, habían sido ignorados por una burguesía erigida

<sup>22</sup> Esa etapa de desencanto generó un cambio en la sociedad española analizado por Montero, 2009.

<sup>23</sup> Moral Roncal, 2015, pp. 47-82.

<sup>24</sup> Navarrete-Galiano Rodríguez, 2003, p. 114.

<sup>25</sup> Ricardo López Aranda, que había realizado parte del guion del film *Fortunata y Jacinta* (1969) también preparó la adaptación de la novela galdosiana para una serie coproducida por Televisión Española y dirigida por Mario Camus. El asesoramiento de Pedro Ortiz Armengol le ayudó a mantener la fidelidad al texto original. La emisión de los diez capítulos en mayo de 1980 confirmó el acierto de un reparto encabezado por Ana Belén (*Fortunata*) y Maribel Martín (*Jacinta*), pero que contaba con un elenco de secundarios (M<sup>a</sup> Luisa Ponte, Mario Pardo, Manuel Alexandre, Paco Rabal, Luis Ciges, Fernando Fernán-Gómez...) capaces de llenar de vida personajes fundamentales y aliviar la nula transmisión de sentimientos de François Eric Gendron (Juan Santa Cruz). El metraje final de casi diez horas permitió recrear la novela sin eliminar elementos fundamentales, consolidando un hilo argumental semejante al novelístico. La tarea de López Aranda fue notable en este sentido. El reconocimiento popular y crítico de la serie facilitó que se intentaran realizar otras adaptaciones de la literatura española como *Los pazos de Ulloa* o *Los gozos y las sombras*. Ríos Carratalá, 2013, p. 4.

sobre la modernización económica que, envilecida intrínsecamente por el materialismo, extendió la corrupción hacia toda la sociedad. La integridad, la educación y el servicio a la patria de la nobleza, junto a la virtud del pueblo, habían sido sacrificados por los ideales de unos grupos sociales medios, burdos y ambiciosos, resentidos y con complejos sociales que intentaron monopolizar el poder político. La solución que planteó la cinta de Garci —inspirada en una novela de Galdós, no lo olvidemos— era la resurrección de valores nobles antiguos, depurados de su despotismo, en el crisol del amor popular, mientras la burguesía se encaminaba hacia un irreflexivo fin autodestructor. El argumento galdosiano es un duelo interpretativo entre la condesa de Richmond, viuda y nuera del conde de Albrit, y este anciano personaje, el cual desea conocer la auténtica legitimidad de su descendencia. Cada uno personifica los dos universos opuestos.

Como el texto literario, el filme *El abuelo* se encuentra lleno de un sentimiento de desafío entre un mundo que muere y otro que nace, una lucha constante entre lo viejo y lo nuevo, representada por la actitud quijotesca del protagonista y la puerilidad de las clases emergentes de la ciudad de Jerusa. La misma antítesis se produce entre campo y ciudad. La primera, reducto del mundo burgués, la segunda, todavía con recursos morales para poder defender aquello que los siglos han legado como positivo. ¿Se trató también de una reflexión sobre la sociedad española a finales del siglo XX? Tal vez, pues también en ella —tras veinticinco años de régimen democrático— se detectaba la misma crisis de valores y la consolidación de una cultura utilitaria, individualista y deshumanizada. En los años ochenta y noventa había crecido y denunciado la cultura del enriquecimiento rápido —«el pelotazo»— sin valorar las consecuencias negativas de la especulación a la que se unía. Galdós fue utilizado como reflexión crítica de Garci ante esta situación.

En la película, la condesa Richmond se vende al capital y a la política liberal, al adulterio y la nueva moralidad; don Pío representa la fidelidad y la bondad; los monjes y el párroco llegan a socorrer a su nuera en sus intentos por enclaustrar al viejo aristócrata —el anticlericalismo galdosiano se mantuvo—; el abuelo lucha descorazonadamente por salvaguardar los valores de un mundo que se halla amenazado; las niñas simbolizan la esperanza de que las nuevas generaciones se salvarán a través del amor, de ese amor entre las nietas y el abuelo, el cual, definitivamente, percibe que no le importa nada saber cuál de las dos niñas es su verdadera nieta, y quien decide permanecer a su lado es, justamente, aquella que no tiene su sangre. Ese final hizo que el espectador no hiciera una lectura en clave reaccionaria del argumento, pues la sangre —que tanta importancia teórica tenía en la organización social del siglo XIX— resulta ser, concluyentemente, lo menos importante. El amor salva, salva al conde de Albrit y a todos los personajes que



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

le rodean, citando el profesor de las niñas, don Pío, el origen divino de ese amor al final de la novela<sup>26</sup>.

*Sangre de Mayo* (2008), inspirada en varios *Episodios Nacionales* de la primera serie, fue una película muy criticada. No puede encuadrarse, a pesar de su financiación con apoyo oficial, en el cine histórico de género espectacular ni de aventuras, limitándose al género de época, pese a los 9000 figurantes contratados, el resultado fue valorado de manera desigual<sup>27</sup>. Mezcla de melodrama y cine de ambientación histórica, intentó recuperar y revalorizar ese nacionalismo liberal galdosiano, haciendo del pueblo el protagonista del comienzo de la Historia contemporánea española. Sin embargo, la crítica de sectores culturales de izquierda por el apoyo financiero a su producción de un gobierno autónomo regido por el Partido Popular, encuadró rígidamente *Sangre de Mayo* ante una audiencia todavía muy marcada por el recuerdo de un nacionalismo franquista, que, por ello precisamente, recelaba de cualquier filme calificado como patriotero<sup>28</sup>.

Sin embargo, a pesar de algunas películas esperanzadoras como las analizadas, ¿a qué se pudo deber la falta de nuevos largometrajes y series? En esta ocasión no se debió a una cuestión política o a una agenda cultural, sino a la misma deriva de los gustos y tramas del cine español. En efecto, durante estas últimas décadas se experimentó una reducción de las adaptaciones literarias procedentes de novelas del siglo XIX o primeros años del XX. La taquilla, que frecuentemente domina a los criterios artísticos, ha propuesto otras fórmulas o ha centrado su mirada en autores contemporáneos. Si a ello se añaden hechos factuales como la crisis del cine español en los años noventa, que redujo en cantidad el número de películas y sus presupuestos, se obtiene una respuesta mucho más clara.

Más allá de todas estas circunstancias, el cine siempre causa sorpresas en sus espectadores. Ejemplo de ello es la versión de *Marianela* realizada en Sri Lanka recientemente (2018) y que apenas es conocida en las salas de Occidente.

<sup>26</sup> Moral Roncal y Colmenero Martínez, 2011, pp. 139-140.

<sup>27</sup> La producción se encuadró en las celebraciones oficiales del bicentenario de la guerra de la Independencia, de ahí el apoyo de la fundación madrileña Dos de Mayo, Nación y Libertad, que contaba con la asesoría de Fernando García de Cortázar, catedrático de Historia contemporánea. Al basarse en los textos de Galdós, el argumento continuaba presentando la sublevación madrileña con tintes espontáneos y populares, cuando la historiografía ha venido demostrando la preparación de la misma por la misma junta que organizó, unos meses antes, el motín de Aranjuez, como señalan Moral Roncal y Colmenero Martínez, 2011, pp. 52-53.

<sup>28</sup> Críticas al film en *El País*, 3 de octubre de 2008; *Fotogramas*, 16 de septiembre de 2008, p. 13; comentarios del rodaje en *ABC*, 30 de septiembre de 2008, p. 82 y en *ABC* (Córdoba), 3 de octubre de 2008, p. 81. Sin valorar políticamente el film, analiza la traslación del texto a la narrativa cinematográfica Navarrete-Galiano Rodríguez, 2009, pp. 45-56.

3. GALDÓS-BUÑUEL, BUÑUEL-GALDÓS

«Es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así, en general, sobre mí»<sup>29</sup>. Con esta afirmación tan rotunda el realizador aragonés Luis Buñuel declaró la influencia del literato canario en su obra. No resulta difícil descubrirlo si se rastrea su filmografía, pues de treinta y cinco películas que dirigió, tres estuvieron basadas en textos de Galdós. Ahora bien, Luis Buñuel destacó por ofrecer, como prácticamente en toda su carrera cinematográfica, una visión muy personal.

En las memorias de Buñuel tituladas *Mi último suspiro* se puede apreciar la pasión por la lectura de este director y su afición por Galdós, quien confiesa haber leído ya desde pequeño, demostración de la estela de popularidad que siempre acompañó al escritor<sup>30</sup>. No obstante, como señala Víctor Fuentes, experto en el literato, durante los años veinte Luis Buñuel no pareció plasmar en la pantalla esa influencia en sus primeras piezas audiovisuales<sup>31</sup>. Posiblemente, la enorme influencia de sus contemporáneos de la Generación del 27 y de las vanguardias sepultó ese interés en favor de un lenguaje y una temática surrealista que, si bien dejó poso en el resto de su filmografía, dejaría paso a otro discurso narrativo en las siguientes décadas<sup>32</sup>.

No obstante, este planteamiento tiene amplios matices y tampoco se pueden olvidar los aspectos oníricos en la obra galdosiana que pudieron influir en el buen hacer de Buñuel. De hecho, el investigador Sadi Lakhdari aboga por los mismos frente a la visión puramente naturalista y realista que se ha tenido hasta nuestros días del *corpus* literario del canario. En este contexto, Lakhdari observa en la obra cinematográfica de Luis Buñuel una profunda lectura del texto, más allá de cualquier aporte personal o licencia, precisamente por esa apreciación de ese componente psíquico<sup>33</sup>.

A tenor de esta cuestión, José Carlos Vela Bueno va más allá y ve en ambos autores un punto en común: la expresión de lo reprimido y restringido<sup>34</sup>. De este modo, y con una influencia clara de la sombra jungniana, el autor expande el concepto represión más allá de lo puramente psíquico y lo traslada a lo olvidado socialmente. En otras palabras, Buñuel y Galdós tienen un fuerte vínculo en su

<sup>29</sup> Aub, 1985, p. 118.

<sup>30</sup> Hernández, I. A., «“El gran Galdós” desde la mirada de Luis Buñuel, el único autor al que el cineasta reconocía como influencia», *El diario.es*, 27 de julio de 2020.

<sup>31</sup> El propio Buñuel llegaría a decir que no le suscitaba ningún interés durante esta época y lo consideraba un escritor anticuado, como señala Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 104.

<sup>32</sup> Fuentes, 1989, pp. 515-516.

<sup>33</sup> Lakhdari, 2017 [Video].

<sup>34</sup> Vela Bueno, 2020, pp. 20-36.



interés por las clases más bajas y marginales, así como en la relación ser humano, moral y corporalidad. Bajo estas premisas se vislumbra la capa oculta y los sentimientos del hombre.

La relación del cine de Buñuel con el psicoanálisis y el subconsciente quedaría corroborada por la afirmación del propio director, quien sitúa durante su ostracismo político el inicio de un verdadero interés por Galdós y, además, señala la atracción por el carácter onírico de sus escritos: «Fue en el exilio cuando empecé de verdad a leerlo, y entonces me interesó. Encontré en sus obras elementos que podríamos incluso llamar surrealistas»<sup>35</sup>.

Antes de la guerra civil, también se pueden apreciar temas e influencias galdosianas en Luis Buñuel. Así, tal y como lo señala Víctor Fuentes, ya en la película *Las Hurdes* (1933) se desmarcó del relato surrealista anterior y ofreció a los espectadores un retrato de la pobreza y las clases bajas que recordó claramente al Galdós de *La desheredada* o *Nazarín*, entre otras obras. Si a ello se suma el interés que tuvo por rodar *Fortunata y Jacinta* durante su etapa en *Filmfono*, se puede deducir que durante los años treinta Buñuel sienta las bases temáticas de lo que sería su cine de raíces galdosianas.

En los años cuarenta el director aragonés logró los derechos de autor de *Nazarín* y *Doña Perfecta*, pero no pudo llevar estos proyectos a la luz del cinematógrafo. El primero no fue una realidad hasta 1958 y el segundo terminó siendo dirigido por Alejandro Galindo en 1950. Es en estos primeros pasos de su etapa mexicana cuando tendrá ciertas limitaciones para elaborar sus proyectos por razones de producción, pero también el tiempo en el que *Los olvidados* es rodada para mostrar, nuevamente, una visión de los suburbios mexicanos que perpetúa —en no pocas ocasiones— al retrato del Madrid desheredado que Galdós plasmó en *Misericordia*. Precisamente esta película podría dar pie a un estudio sobre la influencia del escritor canario en todo el movimiento cinematográfico del neorrealismo italiano del que Buñuel bebe en *Los olvidados* (1950). La pobreza generada tras la Segunda Guerra Mundial, la que parecía permanente en países hispanoamericanos y la de la España del siglo XIX era la misma que podía ser denunciada a través de la obra del escritor canario y del cineasta aragonés.

En *Nazarín*, el director intentó afrontar una adaptación en la que se pretendía realizar una crítica a una sociedad poco caritativa e hipócrita. Mantuvo el relato narrativo galdosiano al que añadió tres escenas que aportaba su propia concepción del cine. Introdujo planos en picado y en ángulo, simbolizando la aridez del mundo en el que se mueve el sacerdote protagonista. El padre Nazario es un revolucionario para algunos investigadores, tanto en la novela como en el

<sup>35</sup> Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 104.

filme, al ser un hombre con ideología, lo que resultó ser un atractivo para parte de la crítica extranjera<sup>36</sup>.

Pero al analizar las dos películas explícitamente galdosianas, *Nazarín* y *Tristana*, y las influencias del escritor en *Viridiana* (1961) —a través de sus novelas *Ángel Guerra* y *Halma*— se pueden apreciar dos factores básicos en relación a la adaptación al cine de Galdós por Buñuel. En efecto, tal y como señaló Fernando Lara estas obras cinematográficas recogen títulos considerados menores en la bibliografía de Benito Pérez Galdós y, además, pertenecen al ciclo de novelas de espiritualismo cristiano en el que el novelista pretendió dirigirse a un pensamiento religioso que no rechazase el anticlericalismo habitual de sus obras<sup>37</sup>. Sin embargo, Luis Buñuel orientó su obra a su perspectiva atea y existencialista de la vida.

La relación entre la religión y la obra del director aragonés ha sido objeto de diversos estudios, debates y tertulias cinematográficas. En sus propias palabras, Luis Buñuel explicó cómo la fe había sido un elemento presente desde sus primeros días de vida. En su niñez y adolescencia fue un católico practicante en armonía con la fe que aprendía en la iglesia y el colegio de jesuitas en el que estudió. Con la llegada de la madurez, la alegría dejó paso a una visión preceptiva del cristianismo especialmente incidente en aspectos de moral y sexualidad. No obstante, en algunas ocasiones citó la presencia de un cristianismo cultural que marcaba su vida personal y creativa<sup>38</sup>.

Otros estudios, como por ejemplo el del pariente de Buñuel, Miguel Portolés Mombiela, profundizan en un camino de conversión del propio director que le devolvería a la fe en sus últimos años de vida y convertiría los años ateos de Buñuel en un periodo de búsqueda con notables reencuentros en su propia experiencia vital.

Resulta posible que la versión desoladora que ofrece Luis Buñuel en *Nazarín*, y que despoja cualquier elemento sobrenatural o esperanzador presente en la novela de Galdós, refleje aquella afirmación en la que el director hablaba de *Nazarín* como un Quijote que sigue de forma pura los Evangelios<sup>39</sup>. Ahora bien, el planteamiento de la duda frente a lo espiritual reflejado en la película, a veces con crudeza y con concesiones a autores muy poco católicos como el marqués de Sade, puede hacer referencia a la búsqueda personal que el autor de la frase *Soy ateo por la Gracia de Dios* experimentó —ya sea por componente cultural,

<sup>36</sup> Gullón, 1987, p. 41; Navarrete-Galiano Rodríguez, 2003, pp. 73-74.

<sup>37</sup> Lara, 2000, pp. 62-67.

<sup>38</sup> Orellana, 2019.

<sup>39</sup> Orellana, 2019. Sobre la presencia religiosa en la obra galdosiana me remito al clásico estudio de Correa, 1962; o al de Mora García, 1981.



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

social o puramente religioso—. No es casual también que la película estuviese a punto de obtener el Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine en el Festival de Cannes y haya sido celebrada por no pocos críticos católicos de cine.

Otro análisis es el que propone Vela Bueno y que, alejado de los planteamientos espirituales, centra la diferencia de la obra literaria y la película en un plano puramente humano. En efecto, el *Nazarín* de Buñuel se ve degradado con una mayor crueldad porque el realizador aragonés buscaba del personaje la manifestación de los sentimientos más primarios del hombre a través del patetismo. De este modo, los cambios en la escena final frente a la novela, cuando el protagonista rechaza la piña ofrecida por una mujer, proponen a un personaje en contradicción con sus valores y su propia fe<sup>40</sup>.

Si el final de *Nazarín* muestra a un protagonista derrotado tras haber practicado la caridad cristiana hasta sus últimas consecuencias —en la novela de Galdós al menos encuentra el consuelo de un encuentro con Cristo que prueba la utilidad y el valor de estos actos de amor—, en *Tristana* (1970) nuevamente también modificará Buñuel la conclusión. De este modo, si en la novela original la protagonista aceptaba con resignación cristiana su matrimonio con don Lope, en la película esta dejará morir a su cónyuge para encontrar así un camino liberador que no pocos historiadores del cine han considerado feminista.<sup>41</sup>

Para el investigador Vela Bueno, *Tristana* ofrecerá nuevamente una versión descarnada y cruel del relato de Galdós, donde lo moral cede paso a lo oculto, especialmente el componente morboso e instintivo que dice poseer el ser humano. Si en ambas versiones se ofrece una visión de la microfísica del poder en el espacio doméstico, en la adaptación de Buñuel se resalta con mayor incidencia el carácter emocional de los protagonistas, sus anhelos, deseos e inquietudes<sup>42</sup>.

Llegado este punto se puede reflexionar sobre la relación argumental entre Buñuel y Galdós. Es cierto que el director se inspiró en las historias del canario para sus películas, pero también las modificó hasta unos límites que marcarían una gran lejanía entre el original y el guion proyectado en la pantalla —sobre todo en *Viridiana*—. A este respecto, Buñuel siempre afirmó que sus películas eran un *aggiornamento* de los temas galdosianos a los tiempos en los que él realizaba sus producciones. Sería, por tanto, la adopción de unos valores o hechos universales y atemporales que cambiaban en su forma argumental de forma superficial.

La religión, la pobreza, la bondad y la maldad serían cuatro ejes de este mundo literario inscrito en la cosmovisión particular de Buñuel. Estos encajarían

<sup>40</sup> Vela Bueno, 2020, pp. 26-27.

<sup>41</sup> Sobre la cuestión resulta interesante la comunicación de Palacios Martínez, 2013, pp. 391-397.

<sup>42</sup> Vela Bueno, 2020, pp. 30-31.

en las tres líneas básicas en las que Víctor Fuentes circunscribe las creaciones del aragonés: la surrealista, la realista y la teológica. Es más, Fuentes solamente observa vestigios de Galdós en las dos últimas, pero si se realiza una mirada profunda a las historias se podría observar incluso cierta tendencia surrealista que en Galdós sería muy implícita y en Buñuel explícita. He aquí una de las razones por las que la sinergia creativa entre el literato y el director fue posible.

Otra cuestión, de índole cultural y política, fue la reivindicación desde el exilio de la figura de Galdós, cuya incuestionable huella se puede observar en autores de la Generación del 27 como Rafael Alberti o Luis Cernuda. De este modo, la diversidad de opiniones en torno a Galdós de sus contemporáneos —Azorín o el detractor Miguel de Unamuno—<sup>43</sup>, se transformó en una puesta en valor de la siguiente generación literaria que vio en el canario una reivindicación de lo español desde el extranjero y en un contexto de respuesta al programa cultural que el franquismo proponía. Fue, en este sentido, el Galdós social el que triunfó frente a sus tesis políticas y económicas liberales<sup>44</sup>. El antifranquismo del exilio contaba con una herramienta cultural, de notable alcance social, que mantenía la imagen de una España necesitada de profundas reformas sociales que el régimen franquista —heredero de los caciques decimonónicos— claramente impedía<sup>45</sup>. Ese antifranquismo fue resaltado por Esteve Rimbau en un estudio sobre *Viridiana*, convertido en mito de la censura del régimen:

Todavía recuerdo cuando, ya en el tardofranquismo, la funcionaria de la delegación del Ministerio de Información y Turismo a quien se le debían solicitar los permisos para las sesiones de cine-club (con guiones anticipados de los coloquios que seguirían a las proyecciones) pedía de tapadillo que le informásemos del próximo pase clandestino del film de Buñuel, ya que todavía no lo había podido ver<sup>46</sup>.

Por otra parte, el choque entre el mundo tradicional y el progresismo se pudo observar también, fuera del universo de Buñuel, en las adaptaciones de *Doña Perfecta* (1951 y 1977). La misma historia ya es una declaración de intenciones, pues presenta las reticencias de la protagonista conservadora ante la llegada al pueblo de Orbaneja de Pepe, su sobrino, futuro yerno y de tendencias católico-progresistas. No es de extrañar que con este argumento las versiones españolas tuvieran que esperar hasta la democracia para ser una realidad, ya que la novela

---

<sup>43</sup> Granados Palomares, 1990, pp. 57-66.

<sup>44</sup> Arencibia Santana, 2020, es una biografía muy recomendable para estudiar los ideales políticos de Benito Pérez Galdós.

<sup>45</sup> «El olvido está lleno de memoria», 2010, pp. 192-193. Ver capítulo V de Chaumel Fernández, 2015.

<sup>46</sup> Rimbau, 1992, p. 96.



era una oda al hombre moderno frente al hombre tradicional del que no pocas veces bebió el ideario del franquismo<sup>47</sup>.

En definitiva, la fructífera relación entre Buñuel y Galdós fue un hecho notable de la cultura cinematográfica española, siendo dos biografías muy semejantes en términos creativos. La complejidad de sus perfiles, a veces de difícil descripción, y su particular forma de observar la realidad española de sus tiempos son ejemplo de un proyecto crítico que con varios años de diferencia pretendía un mismo fin: la modernización de España y la crítica de las raíces tradicionales del país frente a las nuevas ideas que llegaron a finales del siglo XIX y durante el siglo XX.

#### 4. GALDÓS Y DIRECTORES EXTRANJEROS

El interés por la obra del escritor canario fuera de nuestras fronteras comienza en el año de 1918. En esta fecha la actriz y directora australiana Elsie Jane Wilson adaptó a la pantalla norteamericana el relato de *Doña Perfecta* en la película *Beauty in chains*. Para ello, Wilson utilizó la traducción al inglés publicada por Harper&Bros.

Actualmente resulta ser una película perdida y no se han descubierto copias de la misma en ninguna filmoteca extranjera. Sin embargo, el reparto encabezado por la célebre actriz Ella Hall y la publicidad que las hemerotecas nos han legado muestra que se trató de una película de presupuesto notable, con una duración de 5 rollos y producida por la «Universal Film Manufacturing Company»<sup>48</sup>. Desde una perspectiva de género se puede observar, además, que se trataría de una de las primeras grandes producciones dirigidas por una mujer en Estados Unidos<sup>49</sup>.

Por último, cabe destacar que el argumento de la película conservó a los personajes y la trama primigenia. Se trató, por tanto, de una adaptación fiel al original y que probablemente no tuviese otra pretensión que ofrecer una historia amorosa y dramática al gran público que en los últimos días de la Gran Guerra y los primeros de la posguerra buscaban en el cine un elemento de evasión para las masas. En definitiva, no encontramos un elemento ideológico en esta versión como se ha podido comprobar en otras.

---

<sup>47</sup> Como han subrayado, entre otros, Eatwell y Goodwin, 2019, p. 97.

<sup>48</sup> Garrett Cooper, 2011, pp. 167.

<sup>49</sup> Contrasta el escaso interés cinematográfico, en la época dorada de Hollywood, con la atención de hispanistas norteamericanos a la obra del escritor español, como, por ejemplo, la desarrollada por Walton, 1927; Berkowitz, 1948; Denis, 1968; o el de Dendle, 1986.

Donde sí se halló cierto mensaje ideológico fue en la versión argentina de *El abuelo*<sup>50</sup> en 1954. Así lo dedujo el investigador John H. Sinnigen en su estudio de esta película y en el traslado de la acción a la provincia de Salta. Allí se sitúa el protagonista, que en lugar de ser un aristócrata venido a menos es un estanciero gaucho, en un contexto cultural y folclórico propio de la zona. Para Sinnigen estos cambios y la trama argumental adaptada tenían como fin mostrar el tono conciliador que el peronismo intentaba conformar entre la realidad rural argentina y la urbana. Eran los tiempos de búsqueda de una unidad nacional y no se escatimaron en recursos. La película, dirigida por Román Viñoly, contó con primeras figuras del cine argentino (Mecha Ortíz y Enrique Muiño) y de una campaña publicitaria en la que lo que se puso en boga no fue la adaptación de un texto de Galdós, sino una reivindicación de la argentinidad a través de las tradiciones nor- teñas. Se trata, en definitiva, de un uso con fines nacionalistas de la obra del escritor canario muy alejado de las más ortodoxas adaptaciones realizadas en España<sup>51</sup>.

Este mismo investigador también percibió estos préstamos interculturales en la versión argentina de *Marianela* que Julio Porter realizó en 1955. En este largometraje, reflejo del pensamiento del primer peronismo, se añadió además un elemento conciliador entre las diferentes clases y su complementariedad frente a la lucha impuesta por el pensamiento de carácter marxista. Lo argentino —representado en esta ocasión por el folclore mendocino— une a las clases trabajadoras y a los buenos patronos bajo un solo proyecto nacional que incluye tanto al campo como a la ciudad. Sinnigen añade que esta reivindicación es un canto de cisne frente al inminente derrocamiento del peronismo por el gobierno militar-católico que rechazaba esa clase de producciones cinematográficas<sup>52</sup>.

En el caso mexicano, las ocho películas<sup>53</sup> basadas en una novela de Galdós lo convierten en el autor del siglo XIX con mayor número de producciones realizadas<sup>54</sup>. La riqueza de este conjunto de largometrajes traslada al espectador tanto a contextos contemporáneos del rodaje como a episodios del pasado reciente o decimonónico mexicano<sup>55</sup>. Los problemas que tratan —infidelidades,

<sup>50</sup> La película también es conocida con el título de *Tormenta de odios*.

<sup>51</sup> Sinnigen, 2011, pp. 75-95.

<sup>52</sup> Sinnigen, 2018, pp. 611-630.

<sup>53</sup> Estas son: *Adulterio*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *La mujer ajena*, *Nazarín*, *Solicito marido para engañar* y *El evangelio de las maravillas* (revisión del *Nazarín* de Buñuel producida en los años noventa del siglo XX).

<sup>54</sup> Debe tenerse en cuenta también que el cine mexicano galdosiano se apoyó en la divulgación de su obra literaria, incluso de sus obras teatrales, ver al respecto Sinnigen y Vyeira, pp. 71-92.

<sup>55</sup> Sinnigen, 2009. En este volumen recoge el fruto de sus múltiples artículos y comunicaciones en los que ha reseñado y analizado las películas del literato español.



tradicionalismo, patriarcado, pobreza, injusticia, libertad, búsqueda de autenticidad— resultan universales, por lo que no resulta extraño que en una sociedad mexicana con fuerte herencia católica, tradicional e hispana, con luchas conocidas entre liberales y conservadores, los textos galdosianos llevados a la gran pantalla no fueran algo ajeno al contexto del espectador.

Si en el cine argentino se pudo observar una finalidad claramente ideológica, en el caso mexicano no existe una uniformidad tan clara. Ya se contemplaron las inquietudes teológico-morales de Buñuel en su versión de *Nazarín*, pero también el resto de películas, por ejemplo, *Doña Perfecta* o *La loca de la casa* permiten al espectador observar una historia costumbrista trasladada a la realidad histórica mexicana y a su cosmovisión tan particular. Nuevamente, se podría destacar el mero fin de proporcionar ocio y entretenimiento frente a otras motivaciones.

Por último, destacar la versión de *Marianela* realizada en Sri Lanka en 2018. En primer lugar, *Nela* supone una traducción al cingalés de la historia de Galdós, aunque no de forma directa, ya que se basa en una novela de Indrani Rathasekara que adaptó al contexto local el escrito del canario<sup>56</sup>. De este modo, la acción se traslada a un campo de té en el Ceilán de principios de siglo XX. Allí, la joven Nela se enamora de George, un chico adinerado y ciego que quiere a la chica a pesar de ser pobre y fea. En este contexto se inicia, como se puede observar, un contenido similar al escrito por Galdós en su novela. Como dato anecdótico cabe subrayar la importancia de la música en esta adaptación, que sin ser una película musical tiene un papel notable en los diferentes episodios del largometraje. Entre ellas, cabría destacar la canción principal *Man Heenayen Diwa Ga* interpretada por Kasun Kalhara<sup>57</sup>.

## CONCLUSIONES

Tras este análisis de la influencia galdosiana en el cine y la comparación que se puede realizar con otros estudios, se ha intentado subrayar la íntima relación de la obra del escritor con el séptimo arte. A pesar de existir episodios de censura en su patria natal durante el franquismo, la producción previa, posterior y extranjera suplió las carencias que este hiato pudo dejar en términos cuantitativos. La sociedad española fue reflejada por la obra galdosiana, al tiempo que reflexionaba —e invitaba al lector a ello— sobre los usos, costumbres y vicios de la misma. Los personajes protagonistas de sus novelas resultaron versátiles, sin

<sup>56</sup> Arranz, David F., «De Hollywood a Sri Lanka. Pérez Galdós en el cine», *El Norte de Castilla*, 16 de enero de 2020.

<sup>57</sup> *Man Heenayen Diwa Ga*. Enlace al videoclip de la canción principal de la película *Nela* (2018).

guiarse por un rígido patrón de conducta, siendo por ello precisamente interesantes, hecho que fue advertido por numerosos directores de cine. Pero también sus textos fueron reflejo de sentimientos universales como la pasión, la hipocresía, la avaricia, la ira... El cine ha corroborado el valor universal de Galdós tanto por sus escritos atemporales como por la sencilla adaptación de su obra a otros contextos espaciales o temporales. Ha resultado, asimismo, fuente de inspiración para nuevas historias que modernizan sus temáticas y las hacen, por ende, universales. A tenor de esta cuestión, no se puede olvidar el contexto cronológico de entresiglos en el que desarrolló su obra y la función de esta como puente entre las diferentes épocas.

Las historias de Benito Pérez Galdós se podrían haber limitado a la neta cosmovisión española, como aparentan en una primera lectura, a una crítica sobre las deficiencias sociales de su época y a los límites de la construcción del Estado liberal en el siglo XIX, pero realmente la apertura de miras y la íntima relación con las corrientes liberales y sociales las han convertido en objeto de préstamo intercultural. La novela realista, en la que se enmarca la mayoría de textos galdosianos, proporciona personalidades independientes, singulares, que responden de diferentes maneras a la evolución de la acción narrativa. Son intemporales y, por ello, tanto directores españoles como americanos buscaron captar en sus películas esas corporeidades, en unas décadas centrales del siglo XX, donde la crítica social y política aumentó al calor de las primeras divergencias generacionales ante la Guerra Fría en países occidentales. En España, el franquismo determinó la producción cultural pero no la pudo controlar totalmente hasta transformarla en un fruto ignominioso. Con su censura y control, limitó su creatividad, pero no pudo suprimirla, por lo que optó por intentar encauzarla, generando diversas etapas de menor o mayor tolerancia, como en el caso analizado. La Transición generó un ambiente cultural donde la recuperación de ciertos clásicos favoreció la divulgación cinematográfica y televisiva de obras galdosianas.

El historiador no solo debe analizar las adaptaciones cinematográficas de las obras galdosianas que finalmente se produjeron, sino también interrogarse sobre las que no fueron llevadas a la gran pantalla. La serie de los *Episodios Nacionales* hubiera podido generar numerosos filmes de aventuras o de grandes gestas: el sitio de Gerona, la batalla de Bailén, las conspiraciones liberales en el reinado de Fernando VII, la primera guerra carlista, la revolución de 1854, por ejemplo. Se puede acudir a explicaciones derivadas del acontecer histórico del cine español, cuyas productoras no tuvieron, generalmente, el dinero suficiente —en comparación con las empresas norteamericanas— para realizar este tipo de cine. Hollywood no manifestó interés tampoco por recrear la historia contemporánea de España a través de estas obras de Galdós, a diferencia de *Guerra y Paz* de León



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

Tolstoi. Por otra parte, el nacionalismo derivado de su lectura —liberal y laico— no entroncó con el planteado por las dos dictaduras, donde el componente religioso y moral resultaban claves. El intento realizado por José Luis Garci, a comienzos del siglo XXI, no encontró suficiente eco en una sociedad que vivía en la crisis del nacionalismo estatal frente a la pujanza del supranacionalismo —Unión Europea— y del micronacionalismo regionalista. Bien es cierto que la crisis de 2009 proporcionó un crecimiento de, primero, la indiferencia y, más tarde, la oposición al proyecto europeo. Unido a la agitación de aspiraciones independentistas en la segunda década del siglo, se favoreció el crecimiento de un nacional-populismo que, en España, podía haber intentado utilizar, políticamente, el nacionalismo político de Galdós. Pero no ha sido así, hasta el momento.

No obstante, incluso a día de hoy, el autor resulta más moderno que nunca al ofrecer una visión de los problemas que todavía en el siglo XXI acontecen y preocupan a la cinematografía. Por eso se puede decir que, en esta esfera cultural, ha triunfado siempre más el Galdós social que el político. El amor, la pobreza, la relación del hombre con Dios o las diferencias sociales son solo unos pocos ejemplos que muestran el carácter clásico, nacional, internacional y a la vez moderno del escritor canario. Y el cine, como otros testigos de la historia, ha contribuido a ello.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acosta González, M. Lourdes, *La aparición de una nueva sociedad en la obra de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016.
- Alvar López, Manuel, *Novela y teatro en Galdós*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Amo, Alfonso del et al. (eds.), *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004.
- Arencibia Santana, Carmen Yolanda, «El teatro de Galdós», en *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, ed. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Universidad de Cantabria, 2010, pp. 177-190.
- Arencibia Santana, Carmen Yolanda, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Planeta, 2020.
- Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.
- Avilés, Enrique, *El hampa en las novelas de Galdós y Baroja*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- Ayala Aracil, María de los Ángeles, «Rafael Altamira y el teatro galdosiano», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, VI, 2008, pp. 179-190.
- Ayala Aracil, María de los Ángeles, «Sociedad y política en *España sin rey* (1908) de Galdós», *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825-1930)*, ed. Jorge Urrutia y Dolores Thion, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 123-134.
- Berkkowitz, Hyman Chonon, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1948.
- Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin (dirs.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- Cabeza, José y Araceli Rodríguez (coords.), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, 2004.
- Cánovas Belchí, Joaquín, «Modernidad y tradición en el cine español de los años veinte: cuestiones identitarias en la obra de José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo», en *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los*

## ENTRE HISTORIA Y LITERATURA

- siglos XIX y XX. XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, celebradas del 14 al 16 de septiembre de 2016, ed. Miguel Cabañas Bravo, Miguel y Wifredo Rincón García, Madrid, CSIC, 2017, pp. 221-236.
- Castro, Mercedes et al., *La Historia de España a través del cine*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2007.
- Chaumel Fernández, Jorge, *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta y cincuenta*, Madrid, UNED, 2015.
- Correa, Gustavo, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1962.
- Dendle, Brian J., *Galdós. The Early Historical Novels*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- Denis, Ward H., *Pérez Galdós. A study in characterization. «Episodios nacionales»: First series*, Madrid, s. n., 1968.
- Eatwell, Roger y Matthew Goodwin, *Nacionalpopulismo: Por qué está triunfando y de qué forma es un reto para la democracia*, Barcelona, Península, 2019.
- Faus Sevilla, Pilar, *La sociedad española del XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia, Nacher, 1972.
- Fuentes, Víctor, «*Galdós en Buñuel (sobre una simbiosis creadora)*», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo insular de Gran Canaria, 1989, pp. 515-522.
- Garrett Cooper, Mark, *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*, Champaign, University of Illinois Press, 2011.
- Granados Palomares, Vicente, «*Galdós entre el 27*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos. II*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo insular de Gran Canaria, 1990, pp. 57-66.
- Gullón, Ricardo, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Lakdhari, Sadi, *Galdós y Buñuel*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 [Video].
- Lara, Fernando, «*Nazarín y Tristana, una traición creativa*», *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 129, 2000, pp. 62-67.
- Lloréns, Vicente, «*Galdós y la burguesía*», *Anales Galdosianos*, 3, 1968, pp. 51-59.
- Mañas, Alfredo y Angelino Fons, «*Guion de "Fortunata y Jacinta" de Benito Pérez Galdós*», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, 10, 2009, pp. 23-144.
- Monterde, José E. (ed.), «*Ficciones históricas. El cine histórico español*», *Cuadernos de la Academia*, 6, 1999.
- Monterde, José Enrique, Marta Selva Masoliver y Ana Solá, *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001.
- Montero, Feliciano, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- Mora García, José Luis, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana*, Salamanca, Universidad, 1981.
- Moral Roncal, Antonio Manuel, «*Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el cine de levita en el primer franquismo*», en *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, ed. Antonio Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015, pp. 47-82.
- Moral Roncal, Antonio Manuel y Ricardo Colmenero Martínez, *Revolución y contrarrevolución. El siglo XIX español en el cine*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2011.
- Moral Roncal, Antonio Manuel y Ricardo Colmenero Martínez, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2015.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón, *Galdós en el cine español*, Madrid, TB editores, 2003.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón, «*"Sangre de Mayo". Una traducción galdosiana*», *Historia y comunicación social*, 14, 2009, pp. 45-56.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón, «*Galdós y la censura en el cine español*», *Filmhistoria online*, 1, 2015, pp. 44-61.
- Orellana, Juan, «*Luis Buñuel, ateo por la gracia de Dios*», *Alfa y Omega*, 1126, 2019.
- Palacios Martínez, Feliciano M. J., «*Tristana. Galdós y Buñuel, del feminismo a la violencia*», en *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la AEPE. El español en la era digital*, ed. María Pilar Celma, María Jesús Gómez del Castillo y Susana Heikel, Jaca, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 391-397.
- Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993.
- Rimbau, Esteve, «*Viridiana de Luis Buñuel*», *Dirigido*, 200, marzo 1992, pp. 96-97.
- Ríos Carratalá, Juan A., «*Dramaturgos y guionistas: Ricardo López Aranda y Alfredo Mañas*», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 3, 2013, pp. 37-41.
- Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles, «*El 'abuelo' galdosiano en el cine mudo español*», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. Vol. 3, ed. Beatriz Mariscal, y María Teresa Miaja de la Peña, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 697-714.



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

## RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ

- Rojo, Luis Ángel, «La sociedad madrileña en Galdós», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, 1, 2005, pp. 115-152.
- Rosenstone, Robert A., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Madrid, Rialp, 2014.
- Salvador Marañón, Alicia, *Cine, literatura e historia: novela y cine. Recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.
- Sanchez Biosca, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla, cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Sinnigen, John H., *Galdós en el cine mexicano*, México, UNAM, 2009.
- Sinnigen, John H., «Benito Pérez Galdós en el cine argentino: “el abuelo” salteño», *Olivar*, 15, 2011, pp. 75-95.
- Sinnigen, John H., «Tres Marianelas en el cine y la ampliación de los estudios galdosianos», en *XI Congreso Internacional Galdosiano. La hora de Galdós*, ed. Yolanda Arencibia et al., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2018, pp. 611-630.
- Sinnigen, John H. y Lilia Vyeira Sánchez, «La recepción de la obra teatral de Galdós en México, 1892-1952», *Anales galdosianos*, 44-45, 2009-2010, pp. 71-92.
- Troncoso Durán, María Dolores, Salvador García Castañeda y Carmen Luna Sellés, *La historia de España en Galdós. Análisis y procesos de elaboración de los “Episodios nacionales”*, Vigo, Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2012.
- Utrera Macías, Rafael, «Saturno, personaje de Galdós, personaje de Buñuel», *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 34-35, 2011-2012, pp. 449-464.
- Vela Bueno, José Carlos, «Esa sombra que se filtra por todas partes: Galdós y Buñuel», *Cultura De La República. Revista De Análisis Crítico (CRRAC)*, 4, 2020, pp. 20-36.
- «El olvido está lleno de memoria: la memoria y sus manifestaciones en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 12, 2010.
- Walton, Leslie B., *Pérez Galdós and the Spanish Novel of Nineteenth Century*, London and Toronto, Dent and Sons, 1927.
- Yraola, Aitor (ed.), *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997.
- Zambrano, María, *La España de Galdós*, Madrid, Endymion, 1989.

