

La suerte cinematográfica de *Sangre y arena*, novela de Blasco Ibáñez

Gregorio Torres Nebrera
Universidad de Extremadura
gtnebrera@unex.es

Resumen: *Sangre y arena* fue una novela que le otorgó fama enorme a Blasco Ibáñez y ayudó a difundir cierta imagen de España relacionada con el toreo. A esa difusión contribuyeron varias adaptaciones cinematográficas. De dos de ellas, especialmente notables, trata este trabajo, las dirigidas por Fred Niblo (1922) y por Rouben Mamoulian. El análisis de ambas películas se hace subrayando lo que las acerca y lo que las diferencia de la novela de partida.

Palabras clave: Blasco Ibáñez, novela, adaptación, cine

Abstract: *Sangre y Arena* was a novel that made Blasco Ibáñez highly famous and helped to spread an image of Spain closely related to bullfighting. At that diffusion contributed several film adaptations. This work is about two of them, especially outstanding, those directed by Fred Niblo (1922) and by Rouben Mamoulian. The analysis of both films emphasizes their similarities and differences with respect to the original novel.

Keywords: Blasco Ibáñez, novel, adaptation, film

Recibido: 4 de octubre de 2012

Aceptado con modificaciones: 13 de enero de 2013

La enorme fortuna que el novelista valenciano tuvo con sus libros se vio completada, y ayudada, con la atención y difusión que le ofreció el cine, primero el norteamericano, y luego el español, de modo que la costumbre de escoger textos de novelas famosas para adaptarlas a la Televisión Española empezó, precisamente, por algunos de los títulos más emblemáticos del novelista, como *Cañas y barro* (1978, dirigida por Romero Marchent¹), *La barraca* (1979, bajo la dirección de León Klimowsky) o veinte años después, *Entre naranjos* (1998, de Josefina Molina); todavía en 2003 Televisión Española llevó a cabo una buena adaptación de la novela *Arroz y tartana*, adaptación de la que se encargó José Antonio Escrivá.

De todos los títulos de Blasco el que más veces ha interesado a los cineastas ha sido *Sangre y arena*, empezando por el hecho curioso de que fue esa la novela elegida para hacer una adaptación muda de la misma cuando don Vicente se metió, por una vez, a ser director de cine². Ello fue en 1916³, y posee una copia restaurada de la misma la Filmoteca de la Generalitat Valenciana⁴. En efecto, de *Sangre y arena* cabe contar hasta ahora, además de la rara citada, hasta tres versiones, una pionera y muda (de 1922) y dos sonoras, filmadas respectivamente en 1941 y 1989, ésta última dentro del cine español, y firmada por Javier Elorrieta. Y cabe afirmar que las otras dos, que son las que van a centrar este análisis, resultaron ser dos buenas muestras del interés de Hollywood por los argumentos de Blasco, si bien la primera producción americana que utilizó otra novela del valenciano, muy distinta, fue *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que llevó al celuloide Rex Ingram en 1921, precisamente con el mismo Valentino que también encabezará el reparto de la versión muda de *Sangre y arena* (a partir de la adaptación teatral previa de la misma novela llevada a cabo por Tom Cushing, y con guión de June Mathis). De *Los cuatro jinetes* hubo otra brillante y premiada versión de Vicente Minnelli (1962). Ingram volvió a interesarse por Blasco en la adaptación de *Mare Nostrum* (1926) a la vez que, en el mismo año, Greta Garbo

¹ Ya el taquillero director Juan de Orduña la había llevado al cine en 1954. Y en el 48 hay que situar la versión de *Mare Nostrum* con Rafael Gil.

² Como bien señala Rafael Utrera Macías (1985: 108) Blasco fue “el primer escritor atraído por el cine hasta el punto de ponerse tras la cámara”.

³ En una entrevista publicada en *El Imparcial* (agosto de 1916) Blasco explicaba esta decisión de explotar también sus textos—empezando por esta novela—en el joven y prometedor medio de expresión y comunicación de masas que era el cine, cuando ya había conseguido grandes metas en el libro: «Fue un día hablando con D’Annunzio cuando se me ocurrió lanzarme al cine como un nuevo camino del arte[...] *Sangre y arena*, mi novela, será la primera película pensada y ejecutada por mí. Está traducida a todos los idiomas y el cine completará la traducción. ¡Cuántos y cuántos empresarios de los Estados Unidos, de Inglaterra, de Francia y de Rusia me han hecho proposiciones para impresionar mi novela, que no he admitido temeroso de que hiciesen una españolada más, poniendo en ello todos los enojosos anacronismos zurcidos con majas de Batignoles y toreritos de Chicago!»

⁴ Fue una producción de Barcinógrafo en la que intervinieron como guionistas el propio Blasco Ibáñez y Salvador Castelló, responsable también de la fotografía. Sus intérpretes principales fueron P. Alcaide, Mark Andrews, Matilde Doménech y Pepe Portés, y se proyectó el 11 de mayo de 1917 en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España un opúsculo de 12 páginas con la síntesis argumental de la adaptación, documento que ha sido analizado primero por Rafael T. Corbalán (1998: 102-105) y Rafael Ventura Meliá (1998: 17-20) y bastante posteriormente por Claire Monnier Rochat (2003). En 1917 se distribuyó una versión francesa del mismo film (*Arènes Sanglantes*) de la que Miguel Herráez (1998) facilita puntual información a través de algunas cartas del autor Puesto que esa primitiva versión la excluyo de mi estudio, remito a los trabajos indicados.

hacia su debut en el cine americano interpretando el primer papel de *The torrent* (1926), una peculiar versión del argumento de *Entre naranjos*, dirigida por Monta Bell⁵. La misma cotizadísima actriz sueca se puso al frente del elenco de la película *La tierra de todos*, dirigida por Niblo.

Se ha dicho que la novela de Blasco pudo estar inspirada por la muerte de «El Espartero», víctima de una cornada, en la plaza de Madrid, en 1894, y que Blasco, que no era decidido aficionado a la Fiesta, aprendió bastante del ritual taurino acompañando al torero Antonio Fuentes, al que cita en el primer capítulo de su novela⁶. Y se ha afirmado también que Blasco hizo con este libro la gran novela antitaurina de su tiempo (aseveración que merece ponerse en tela de juicio, cuando menos, ya que, paradójicamente, *Sangre y arena* resultó ser una de las grandes novelas de toros, en unos años en que hubo verdadero polémica entre taurófilos y taurófobos en las letras españolas).

1. La versión de Fred Niblo

Fred Niblo, responsable de aquella versión del 22, era ya un director experimentado en el mundo del teatro y del musical cuando llega a la filmación de esta película, si bien contaba también con cierta experiencia en el mundo del celuloide⁷. En cuanto a la estrella del film que nos ocupa, Rodolfo Valentino, el mejor gancho comercial que pudo tener la película, fue el modelo del “latin lover” de la época, pese a su reconocida homosexualidad. Un oriundo italiano, semianalfabeto, bastante conflictivo en su juventud, que fue primero *gigoló* tanto de hombres como de mujeres, hasta que tuvo su oportunidad en la industria del cine, primero como extra y, pronto, y por causa de su sobresaliente apariencia física, como estrella de *Los cuatro jinetes*, película que supuso el lanzamiento del actor. Tuvo una carrera corta, pues murió a los 31 años de una peritonitis.

El argumento, entre melodramático y costumbrista, de la novela *Sangre y arena*, a mitad de camino del apoyo al toreo y su crítica, parece que interesó al Hollywood de dos épocas distintas. Y en ello pudo influir también la presencia de lo exótico en la pantalla norteamericana, pues se iba a filmar algo tan genuino de la cultura casticista española como es la vida y avatares de un torero (el ascenso social de un «don nadie»), la peculiar vistosidad ritualista de las corridas de toros (pero no de los

⁵ Información más minuciosa al respecto (diversas películas basadas en textos de Blasco y sus ideas y escritos sobre cine) en Utrera Macías (1985).

⁶ Y que pudo ser quien más informara al novelista sobre ciertos aspectos del mundo taurino. También pudo influir en la creación del personaje, desde el apellido, su buena relación con un amigo de la familia, banderillero de profesión y apodado «Gallardo», que formó parte de la cuadrilla del torero valenciano Julio Aparici Fabrilo, otro posible modelo del diestro perfilado en la novela, y famoso en toda Valencia por sus amoríos con una joven aristócrata, como también le ocurre al torero Gallardo, en la ficción.

⁷ De hecho fue un director con bastante experiencia en la adaptación de argumentos extraídos de previos referentes literarios. Así fue el primero en filmar las aventuras de «El Zorro» a partir de los relatos de J. MacCulley, en 1920, y al año siguiente hizo lo propio con la célebre novela de Dumas hijo *Los tres mosqueteros*. A él se debió la primera adaptación de *Ben Hur* (1925) y de *La dama de las camelias* (1926). Al final de su carrera empezó a trabajar en el cine sonoro, llegando a dirigir cinco películas, pero sin relevancia alguna.

desfiles procesionales de Semana Santa, con los que también se recrea Blasco en su texto). Un filón de posibilidades que convertiría la película en una muestra de exotismo filmico siempre bien recibido entre el público norteamericano.

Unas presuntas vistas pintadas de Sevilla en los años veinte—ni un solo fotograma se rodó en España—, porque se afirma que Sevilla fue el lugar de nacimiento del héroe español que va a protagonizar la película, abren la primera de las dos versiones cinematográficas, con una Giralda adivinada en el decorado del fondo, como máximo emblema reconocible de la ciudad. En seguida el ámbito familiar del maletilla—madre, hermana y cuñado—y las capeas en las que el muchacho se curte como futuro torero. Así pues Niblo empieza su historia con una organización del tiempo progresivo y lineal, al contrario que la novela: un festejo taurino en plaza pueblerina y entre sus espectadores, discretamente alejado del improvisado coso, el bandolero «Plumitas» que jugará en el film un papel más simbólico, como sombra del destino del torero, que el asignado por Blasco, y que funciona como alternativa y evolución del bandolero del Romanticismo. El guionista se inventa un episodio que pronto tendrá sentido, si lo entendemos como un signo premonitorio del final del film: uno de los dos torerillos que acompaña a Gallardo en aquella becerrada pueblerina resulta corneado y malherido, lo que requiere la venganza y valentía del protagonista que se encarga de ejecutar al toro que ha ocasionado la herida y llevándose los triunfos del mismo⁸. Toro y maletilla mueren casi a la vez: el primero por la estocada certera de Gallardo, el segundo en manos del nuevo torero (episodio parejo, y tomando como víctima a un buen amigo y subalterno del matador, reaparecerá al final de la película del 41). Así pues la versión muda del film se enmarca entre dos muertes en el coso. Porque en el desenlace, como veremos, las muertes de res y lidiador vuelven a hacerse ritual y simbólicamente simultáneas.

De ese modo Niblo amplía los precedentes del torero en su entorno familiar y sociológico, en su pintoresquismo transido de miseria, que no están apenas marcados en los flash-backs de la novela de la que parte. Se presenta el oficio de torero como camino rápido hacia el enriquecimiento. Así el director de la película se deja llevar por estos rebeldes de la desgracia, que son los torerillos sevillanos, en una tradición de toros/hambre que perdurará años más tarde, todavía, en, por ejemplo, la biografía novelada de Manuel Benítez por los periodistas Dominique Lapierre y Larry Collins (*...O llevarás luto por mí*, 1967), la historia de un torero que también tuvo su película a cargo de Pedro Lazaga, en 1962. Promesas de bienestar económico del muchacho, mientras que la madre zurce el roto de la pernera del pantalón del maletilla (o friega suelos en la siguiente cinta).

Niblo, en los intertítulos que van narrando la peripecia, se refiere a la fiesta taurina con el curioso sintagma “nacional sport” (‘deporte nacional’).

Empieza, así, la racha de éxitos del torerillo salido de una clase inferior, éxitos que le van a ir situando en un plano más elevado, en donde la pasión del toro alternará, y se verá mediatizada, por la pasión de la mujer fatal, derivando la película hacia el

⁸ Probablemente Niblo, o el guionista, se inspiró en la referencia, de pasada, y en el capítulo inicial de la novela, al torerillo *Lechuguero*, “camarada de los primeros años, al que había visto morir casi instantáneamente de una cornada en el corazón, en la plaza de Lebrija, cuando los dos toreaban como novilleros” (cito por la edición de la novela en Barcelona, Planeta, 1958, p. 11). O también lo tomó de la muerte de otro torerillo, apodado *Chiripa*, corneado y muerto por un toro en un pueblo de Extremadura, según se cuenta en el capítulo segundo de la novela.

terreno del siempre productivo melodrama. Pero también capta Niblo (y a ello le da pie el texto de Blasco) la astucia avarienta de esa misma familia: el cuñado que momentos antes lo despreciaba, quiere ser su apoderado, su persona de confianza, en cuanto advierte que hay un filón de ganancia en el valor y el arte de Juanillo.

Con la llegada de los primeros surge el asunto del amor, cuando Juanillo se fija en una discreta y hermosa muchacha, entre las muchas que lo jalean y aplauden al tornar triunfador a su humilde hogar: una entre los de su clase, «Carmen, la compañera de juegos de su infancia» (según reza el intertítulo correspondiente): todo se queda dentro de ese círculo endogámico, autosatisfactorio y autocomplaciente, que otra mujer sin escrúpulos vendrá a romper, siendo a su modo artífice coadyuvante de la tragedia (o del melodrama con desenlace desgraciado).

En la siguiente secuencia Niblo saca a relucir un personaje referido por Blasco en el capítulo tercero, el maestro Don Joselito, “un estudioso de la Humanidad”, un filósofo de barrio, encerrado en su estudio y rodeado de “bárbaras reliquias de tortura”, como testimonio sombrío de la “crueldad del hombre contra el hombre”. Se supone que el tal Don Joselito está escribiendo un tratado acerca de tan viles comportamientos. Un largo intertítulo expone la tesis del tal Don Joselito, que se ha de ejemplificar en el caso paradigmático del torero: “¿Juan Gallardo ha alcanzado su fin? ¿Este triunfo lo perderá o su amor por Carmen será breve? ¿Conquista los aplausos del populacho y la crueldad del sport nacional?”. El gesto del filósofo poniendo en punto cero el reloj de arena que tiene en su mesa de trabajo marca el inicio de una historia que, desde ya, se prevé como tragedia.

La siguiente larga secuencia de la película (cinco minutos) transcurre en un elegante colmado flamenco al que acude el ya afamado diestro. Allí se presenta la cuadrilla que lo va a acompañar en las sucesivas tardes de toros y el apoderado que lo va a representar. Valentino, vestido de apuesto caballero andaluz, acaba cediendo a los encantos seductores de una bailarina del colmado, y la acompaña en unos pasos de baile flamenco (al fin, Valentino había destacado como bailarín) hasta que el descarado ofrecimiento de la hembra provoca el airado rechazo del macho, que da muestras de honroso débito de fidelidad a una sola mujer, rozando, incluso, un comportamiento misógino: “Odio a todas las mujeres, menos a una”. Por ello en la siguiente secuencia vemos al matador rondando, bajo la enrejada ventana, la casa de Carmelilla. Valentino se coloca en medio de la calle, en actitud arrobada, mirando a la mujer de la que se ha enamorado, ante la cual se quita su sombrero de ala ancha, sonríe abiertamente y, caballeroso hasta casi el ridículo, solicita la mano de la mujer que besa entre las rejas de la balconada. Algunos reproches de la honesta muchacha al galán, despedida antes de tiempo de Carmelilla y beso de adoración del torero que mira hacia arriba, a la especie de altar que supone el balcón de la dea, como si de una hipérbole sacro-profana se tratara. Es el modo que tiene Niblo de plasmar en imágenes algo que se comenta sucintamente en el capítulo segundo del texto de Blasco Ibáñez: “Por las noches, al conversar con ella al través de una reja, contemplando su rostro de mora entre matas de flores...” (pp. 67-68). Una secuencia que, en su final, y fundido en negro, se remata con este otro intertítulo: “La boda de Gallardo fue un acontecimiento festivo”, seguido de un dicho sentencioso que es todo un piropo del guionista norteamericano al prestigioso casticismo sevillano: “aquellos a los que Dios ama les da una casa en Sevilla”. El lujo, la vitalidad y la alegría del casorio es lo reflejado en la siguiente secuencia (Niblo ofrece continuamente

imágenes de bailes locales, como las sevillanas) que contrasta con la armonía casi meliflua de los contrayentes en el estricto círculo familiar.

Hemos llegado al final del primero de los tres bloques en que se articula el film, y al final de la etapa sevillana de Juan Gallardo. Surge el intertítulo «Madrid es la meca de los toreros» y, a continuación, imágenes de una corrida de postín en Las Ventas, interesándose la cámara, además de por los diestros, por las figuras que ocupan uno de los palcos del coso. Imágenes que sirven para resumir la épica del héroe (“dos años de triunfos hicieron de Gallardo el ídolo de España”) y preparar el halo triunfal de una figura del toreo que pronto interesará a ciertas damas distinguidas, como doña Sol.

Niblo sabe articular con eficacia imágenes en marcado contraste, que tienen una gran efectividad narrativa: así a la que muestra al diestro triunfador saludando desde los medios le sigue la imagen genuflexa de Carmen orando para procurar la protección divina del diestro, estampa que luego se hará fotograma reiterado en la versión de Mamoulian. Se presenta de ese modo, y ante el espectador, un matrimonio bajo el signo de la ritualidad devota y católica. Un matrimonio conforme con los parámetros casticistas hispanos que la película está preocupada en presentar de una forma estereotipada.

Es en la culminación de una faena de éxito cuando doña Sol invade el hasta entonces tranquilo ámbito personal de Gallardo. Cuando el torero saluda desde el ruedo al público que lo vitorea, su mirada se cruza con la de la atractiva mujer, quien le ha lanzado un pañuelo que envuelve una joya, y que el diestro guarda en su traje de torear, intuyendo que es el talismán que le llevará hasta la bella que le ha subyugado. Es en la misma plaza en donde doña Sol y Gallardo se conocen, el lugar en donde la dama le confiesa una rendida admiración de aficionada (“Su osadía me ha emocionado”) y el diestro, algo cohibido por la elegancia y finura de la mujer, le quiere devolver la joya que había recibido envuelta en el fino pañuelo blanco, joya que doña Sol declara haber pertenecido a la seductora Cleopatra, a la que, evidentemente, se está queriendo parecer, cuando le argumenta al diestro, volviéndosela a ofrecer: “Perteneció a una reina egipcia que se la dio a un conquistador romano por su valentía. Deje que sea mi tributo a su valentía”. El lidiador del toro, tarea de la que ha salido indemne y triunfante, se coloca ahora ante un peligro mayor. En un primer plano en el que Manuel acaricia el anillo que ha recibido, nos damos cuenta de que la referida joya representa un áspid (la víbora relacionada con la bella reina egipcia), un regalo-talismán que acabará contribuyendo a su muerte cualquier otra tarde de toros posterior a la del encuentro con doña Sol. Gallardo ya es un hombre fatalmente signado por su destino.

Niblo se separa del original narrativo en este episodio de cómo se conocen los inmediatos amantes, sin percatarse del mayor brío que el encuentro tiene en la novela: primero las miradas entre ellos que se cruzan en la iglesia sevillana de San Lorenzo, donde se venera el Cristo del Gran Poder, y luego el heroico y valeroso comportamiento del torero en la tienta organizada en la finca del marqués de Moraima, salvando la vida en peligro de la temeraria mujer, cuando queda a merced de una brava y peligrosa res. Para compensar, y si bien en la novela también la dama agradece el brindis de un toro con el acostumbrado, casi obligado, regalo de una

sortija unida a un pañuelo, Niblo matiza ese detalle del regalo haciendo que el anillo tenga forma de áspid, con la carga simbólica y premonitoria que añade.

Para que el folletín amoroso en el que parece adentrarse la película se subraye más, la secuencia siguiente—para nada presente en el original narrativo—nos enseña a Manuel en una paz hogareña, con dos hijos que juegan a los toros en el gabinete (en la novela Gallardo y Carmen no tienen descendencia), y una esposa atenta y cariñosa. Una felicidad casera, pequeñoburguesa, que está ya amenazada, como lo está permanentemente la vida del torero en activo. Por ello en la secuencia siguiente Niblo vuelve a recurrir al filósofo Don Joselito que le muestra al hombre de confianza del torero—«el Nacional»— la sentencia que figura en su libro de la filosofía de la vida: “Felicidad y prosperidad a costa de sangre y crueldad no puede durar”. La amenaza está servida.

La España que Niblo quiere presentar en su film tiene demasiadas deudas con la España que habían descubierto y difundido los visitantes extranjeros, especialmente anglosajones y franceses, a lo largo del siglo XIX: una España en la que el lado orientalista de su otrora cultura árabe es una faceta de postal que merece destacarse. Por ello el palacete en el que vive, entre lujo y molición, doña Sol tiene arcos árabes polilobulados y ella misma se retrata reclinada en su chaise longue con un laudista a su lado, que ameniza su descanso, largo cigarrillo en la mano, como recordando los retratos de las casi legendarias odaliscas⁹. Hasta ese lugar de lujosa seducción llega Juan, el personaje que claramente pertenece a otro mundo mucho más sencillo, y por tanto el director quiere resaltar la diferencia social entre los que van a ser amantes, haciendo aparecer al torero como el personaje más débil del binomio, el que más fácilmente puede verse cohibido, inseguro o humillado. Gallardo empieza a darse cuenta de que le toca torear en un coso muy distinto de los que él conoce bien, y probablemente más peligroso que los circulares y partidos de sombra y sol sobre el rubio albero.

La prensa se hace eco de la nueva aventura del torero Gallardo y su insidioso mensaje llega a manos de la solitaria Carmen. Lo que se confirma en la siguiente secuencia en la que parece que Juan, a quien vemos otra vez compartiendo sofá con la dama aristocrática, está cogiendo seguridad y se atreve a mirar a la hembra con intensos ojos de deseo. Doña Sol abraza un arpa y pulsa sensualmente sus cuerdas—reforzando el perfil de la seductora oriental¹⁰— y el galán se acerca hasta su atrayente espalda casi desnuda y hace intención de besarla, deteniéndose en el último momento, como si una preocupación lo impidiese. Una escena llena de sensualidad en la que la actriz que interpreta al personaje de doña Sol (la bella Nita Naldi) pone en juego toda una serie de resortes de seducción que el hombre se esfuerza, difícilmente, en resistir. Doña Sol no se arredra; sabe que tiene en su poder la voluntad del diestro, y acelera en su acoso y derribo: le coloca una estallante rosa en la solapa y palpa con erótica admiración sus fuertes y viriles brazos, acostumbrados a la pelea con la fiera, pero no con la mujer-Tentación. Juan Gallardo está

⁹ No obstante el director pudo tomar la idea del decorado de esta observación de la novela: “Entraron en la casa de doña Sol. El patio era de estilo árabe, recordando sus arcadas multicolores de fina labor los arcos de herradura de la Alhambra” (p. 106).

¹⁰ Mamoulian copiará literalmente esta secuencia de Niblo, pero haciendo que su personaje cante al tiempo que rasguea una guitarra, instrumento más adecuado que el arpa al contexto en el que se desenvuelve la historia.

decididamente vencido y se entrega a los labios que se le vienen ofreciendo desde hace rato. Caído en el adulterio, es ya un juguete en manos de la «femme fatale». Un personaje, éste de doña Sol, que en la novela está mucho más implicado en el mundillo taurino (le gusta asistir al derribo de reses bravas y hasta torearlas o azuzarlas, garrocha en mano, si se terciá) mientras que resulta ajena totalmente a ese mundo en la película; si bien, es cierto que Niblo reduce los aspectos taurinos de su historia al mínimo indispensable.

En efecto: a partir de ese momento el director se olvida bastante del reclamo taurino de la novela, y concentra su historia en un triángulo amoroso, en un temprano ejemplo del fértil motivo cinematográfico de la “atracción fatal”. Gallardo no puede, o no quiere, atender las advertencias morales de los que tiene próximos y se percatan del peligro que le acecha. Así un personaje de su cuadrilla, “el Nacional”, viendo cómo se consume el cigarrillo que está fumando el maestro, sentencia: “El amor impuro es como una llama. Cuando se apaga no queda nada, sino el negro rescoldo del malestar y del remordimiento”. ¿Servirá de algo poner tierra por medio entre el pecado y la virtud? Pero la secuencia inmediatamente siguiente nos muestra otra vez a Gallardo en los suntuosos salones de la mala mujer. El torero ha acudido con la intención de despedirse, pero doña Sol está preparada para romper la voluntad del hombre que sabe atrapado inexorablemente por sus encantos, y juega ahora la baza de la hembra subyugada por el diestro valeroso, esclava ya de sus deseos y hasta de su machismo (pues la mujer, para halagar al macho, llega a reconocer que “algún día me pegarás con esas fuertes manos. Me gustaría saber qué se siente”). Doña Sol dice estas palabras al tiempo que pasa sobre su cabeza el poderoso brazo del diestro como si fuese un yugo al que queda asida, declarando que es ya de su propiedad, que es una res más, vencida por el valiente torero. La hembra besa la mano que la tiene asida y, en un acto de sadismo erótico, muerde el puño de Gallardo—como una víbora— que la repele con violencia: la dama resulta derribada a la vez que un jarro con flores, roto y esparcido por el suelo. ¿Es una reacción del torero subyugado? En su queja se confirma la ecuación mujer=áspid/víbora=demonio tentador, que viene sancionada desde la Mitología y desde la *Biblia*. Por ello, cuando Gallardo sale escandalizado y despavorido de la casa de doña Sol, o, en realidad, huyendo de sí mismo, la pasiva hembra recupera su auténtico rol de tentadora Salomé riendo alborozada y triunfante sobre sus mullidos almohadones. Una de las situaciones más dramáticas del film, en el que se va cumpliendo, paso a paso, la premonición formulada por el filósofo que amplía Niblo a partir de la referencia narrativa y que, por ello mismo, aparece de nuevo en la pantalla, tras lo narrado, como el texto que escribe en su “Libro de la Vida”: “La pasión es un juego inventado por el Diablo en el cual sólo dos pueden jugar”. De todos modos la doña Sol de la novela aparece como una mujer fuerte, displicente, que incluso goza en humillar al torero seducido, faceta que no es tan evidente en la película de Niblo (algo más en la de Mamoulian).

Llegamos así al tercer bloque del relato cinematográfico: Gallardo se encamina a la finca campera en donde vive su familia, advirtiéndolo a poco que hasta allí mismo le ha seguido doña Sol, que no cesa en su proceso de seducción (en el libro ambos llegan juntos, y de común acuerdo). Dos fuerzas contrapuestas se abren, como una terrible disyuntiva, en el camino vital de Juan: la ortodoxia moral (aquí representada por los miembros de su cuadrilla y su familia) y la heterodoxia, simbolizada en la presencia tentadora de doña Sol.

Niblo complica la situación cuando hace presente en la misma casa campera, en donde ha pernoctado adúlteramente con doña Sol, al bandolero «Plumitas» siguiendo el trazo de Blasco en el capítulo V de la novela. Pero el bandolero llega en son de paz; antes bien, viene a recordarle al torero la noble misión artística para la que ha nacido y que puede abandonar por causa de la mujer tentadora. Pronto comprendemos el sentido de esa presencia inesperada del excéntrico personaje: es la corporeización del aviso trascendente ante la dialéctica que se le abre por delante al diestro; ellos, bandido y torero, son dos personas en cierto modo paralelas, de extracción humilde, que paradójicamente necesitan matar (toros o personas) para vivir. Si un día se aparta de ellos la suerte, correrán parejo destino: morir en la plaza, colgados en la cornamenta de un toro, o en el monte, por causa de los disparos de los civiles. Un aviso que Niblo copia de la novela y que luego reproducirá casi literalmente para concluir la película, subrayando así lo que Blasco había dejado escrito. Como en la novela, ambos quedan emplazados para encontrarse en un ruedo cualquiera, uno como oficiante y el otro como incógnito espectador, y Gallardo le promete que entonces le brindará el toro que haya de lidiar y estoquear.

El torero se perfila también, en la película de Niblo, como un personaje celoso, cuando ve, por ejemplo, que doña Sol, como hizo con él, regala al bandolero una flor, añadiendo que se la entrega a modo de “mi tributo por su valentía”. Así en la película como en la novela. Y todavía la mujer echa más leña al fuego cuando le reconoce a su amante que “tu amigo bandolero es más simpático que tú, Gallardo. Me gustaría seguirle”. Ahora doña Sol está empezando a quitarse la máscara que más rendimiento le ha dado en la seducción del diestro: de parecer una mujer subyugada y sometida pasa a resultar una hembra despreciativa, orgullosa, a la que no le importa hacer de menos al torero, cuya hombría empieza a minimizar. En ese mismo instante una segunda visita a «La Rinconada», que no figura en la novela, la de la esposa de Manuel, pone en serias dificultades al marido adúltero (Mamoulian también se dejó seducir por este encuentro/enfrentamiento en otra secuencia de su película, pero ubicada en casa de doña Sol). El triángulo amoroso le ha explotado en las manos al torero, que ha jugado con fuego y está empezando a quemarse. Al ver la actitud de amargura y vencimiento de los cónyuges, doña Sol, que es la maldad en persona, según el designio del guionista de la cinta, se crece. Reta al amante ante la propia mujer. Deja caer su bolso y obliga a Manuel a que se agache a recogerlo, le hace doblar la testuz, como el torero con los toros que domina y mata en el ruedo. Así hace valer su poderío doña Sol ante la asombrada y dolida Carmen, y así indica que es dueña de la libertad y de la voluntad del hombre. La partida se inclina claramente del lado de la aristócrata, que se marcha de «La Rinconada» orgullosa y altiva.

Niblo, cuando la cinta está llegando a su desenlace, y ha de cortar el nudo gordiano del triángulo amoroso que ha ido forjando, regresa otra vez al ambiente taurino: Gallardo tiene que enfrentarse al día siguiente de aquel desagradable incidente a la última corrida de la temporada (nótese el valor simbólico y premonitorio del adjetivo «última», que también lo tendrá en la versión del 41). Y la va a afrontar sabiendo del sufrimiento de Carmen y del desprecio de Sol, creyéndose ya en desamor por parte de ambas mujeres. La difícil situación que enmarcará esa última salida al ruedo se resume perfectamente en el texto de este intertítulo de la cinta: “¡Qué ruina sobrevino en un año! Despreciado por la mujer que había destruido la fe de su mujer, los problemas domésticos del torero y su temerario libertinaje eran la comidilla de

España”. De nuevo se abre ante el hombre la difícil encrucijada de ocasiones anteriores. Ante una cuadrilla entristecida, con cara de circunstancias, Gallardo, con el rostro desencajada, lee una carta de su esposa en la que le pide que deje de una vez los toros. Los amigos de confianza le hacen ver que una posible retirada a destiempo se interpretaría como una cobardía, como un fracaso; que dejar los toros cuando todavía no es rico significaría volver a la pobreza del principio (así también argumentará el mismo Juan cuando se lo pida su madre en la siguiente adaptación). La situación del torero es preocupante, ha empezado a beber demasiado, a perder la confianza en sí (aspectos que suceden casi idénticos a la película del 41). Y retornan los comentarios del narrador omnisciente de la película: «Qué inconstante es el mundo, qué falsos los aplausos. La misma voz que grita el éxito croará estrepitosamente el fracaso», elevando a categoría moral de aplicación universal la implícita crítica antitaurina que Blasco deslizó en su novela.

En efecto, la cinta muda va a ofrecernos la *última* corrida de Juan Gallardo. En la plaza se dan cita las dos mujeres (como en la novela, capítulo X) que han marcado su vida, la esposa legítima y la amante, instalada ésta última en un palco y acompañada ya de un nuevo galán. Gallardo va hacia el toro consciente de la ingratitud femenina, de sus malas artes. Va a torear profundamente afectado. También en la plaza se dan cita el filósofo y el bandido. Siguiendo el tópico, y prolongando una secuencia del comienzo, Carmen se retira a orar en la capilla de la plaza mientras su marido se juega la vida (de forma idéntica ocurrirá en la cinta sonora y en color). Gallardo, desde el despecho, torea con suma imprudencia, más pendiente de un tendido concreto que del enemigo cornúpeto que tiene en frente (al Valentino toreado lo dobló el torero mexicano Rafael Palomar, que además le dio un cursillo acelerado de toreo al actor). Niblo trenza el relato de la faena taurina con la persecución de «Plumitas», cuya presencia en el tendido—al serle brindado el toro—es advertida por una pareja de la Guardia Civil. Así, como el bandolero había predicho, un disparo del mosquetón de uno de los guardias lo dobla cuando está a punto de escapar por uno de los vomitorios del coso, de lo que se da perfecta cuenta el diestro en el ruedo, momentos antes de recibir la cornada mortal del toro que no es capaz de dominar. Doble tragedia en la plaza. Un emparejamiento que es hallazgo de la película, pues la muerte del bandolero en la novela, referida de pasada en el capítulo VII, había sucedido en el campo, mientras dormía, por alguien de su cuadrilla que envidiaba su liderazgo. Por ello el bandido exclama antes de morir: “Tenga cuidado, Gallardo. Dios nos ha abandonado”. Por ello también, cuando, sin solución de continuidad, el torero se dispone a matar a la fiera, el toro lo empitona en el vientre, al tiempo que recibe la herida de la espada, dejándolo tendido letalmente en el ruedo, como el bandolero ha quedado, en igual estado y posición, en una grada. Los dos han llegado al mismo tiempo a sus respectivos finales de vida¹¹. Niblo no deja detalle sin reflejar. A la vez que la cuadrilla recoge el cuerpo exánime del torero para llevarlo urgentemente a la enfermería, doña Sol, al margen totalmente de la doble tragedia que acaba de ocurrir

¹¹ Este “hallazgo” semántico y simbólico de Niblo ya estaba fijado, de forma muy similar, en la versión cinematográfica que preparó el mismo Blasco, como señala Corbalán (1998: 104): “El argumento y la película terminan, ciertamente, con una metáfora visual al contraponer tres muertes simultáneamente: la del toro en la plaza con la del torero en “los brazos de su feliz esposa” y la del «Plumitas», famoso bandido, amigo de Juan Gallardo, que muere tratando salir de la plaza al dispararle la Guardia Civil. Es decir, la película termina con tres escenas paralelas que tienen un denominador común: la muerte”.

a pocos metros, acicala su rostro, satisfecha y sonriente, mirándose en un minúsculo espejito: la imagen de la muerte como dama seductora, pero fatal.

Gallardo, antes de morir, recibe aún la mirada angustiada, y amorosa, de Carmen: el desequilibrio moral del melodrama se ha restablecido, con el auxilio espiritual del sacerdote que, a los pies del yaciente, encomienda su alma al Altísimo. Todavía la mujer hace un último gesto redentor del marido descarriado al quitar de su dedo el anillo con el áspid que Gallardo lucía desde que le fue regalado por doña Sol; ha quedado definitivamente libre de su mal influjo. El buen amor se acaba imponiendo, en la irremisible hora de la muerte, sobre el mal amor. Es una solución equilibrante de Niblo que, naturalmente, falta en el naturalismo condenatorio de Blasco.

La película se rematará con las sentencias morales del filósofo don Joselito: al enterarse de la muerte de Gallardo exclama “¡Pobre torero!”, pero también al ver arrastrado el cadáver del toro por las mulillas, exclama correlativamente “¡Pobre bestia!”, y añade algo que tiene que ver directamente con la posible tesis antitaurina de Blasco en la novela: “Pero ahí fuera está la verdadera bestia, una bestia con diez mil cabezas”, frase que coincide, en intención semántica, con el texto epifonémico del libro, dirigido al público (“Rugía la fiera: la verdadera, la única”)¹² al tiempo que la cámara recorre los atestados y ruidosos tendidos de la plaza de toros. De forma algo parecida terminará también la siguiente adaptación. La figura de un monosabio, que borra con albero la sangre derramada sobre la arena, es el último fotograma de la versión de Fred Niblo y una intensa mancha de sangre sobre el albero se retratará en el último fotograma de la película de Mamoulian: plástico emblema del título de la novela como de las dos películas¹³.

¹² Se ha aducido que Blasco quiso denunciar en esta novela la barbarie de la fiesta, desde una posición antitaurina, si bien la lectura de la novela, en su conjunto, no permite concluir claramente si Blasco fue un decidido oponente a la celebración de las corridas de toros aunque, tal vez, no fuera un incondicional taurófilo. Probablemente la novela, sobre todo en los apuntes naturalistas de la suerte de varas y el triste destino de los «caballos de pica», responde parcialmente a lo afirmado por Blasco en un artículo titulado “Brutalidad universal” y publicado en *El Pueblo* de Valencia el 6 de junio de 1900 (Paul Smith (1982: 176-178) en el que presentaba la fiesta taurina como una (posible) manifestación nacional (particular y concreta) de esa «brutalidad del orbe». Y allí exponía su conocida posición, ni abiertamente a favor ni claramente en contra, acerca de los espectáculos taurinos: “No me entusiasman las corridas de toros. Sólo de tarde en tarde, acompañando a algún extranjero como forzado cicerone, suelo ir a la plaza. Y no me gusta esta fiesta por lo aburrida y monótona que resulta. Ver matar una res vacuna por un mocetón vestido de seda y oro como los curas en misa mayor y al son de una música, es un espectáculo bueno para visto una vez. Al repetirse tres o cuatro veces en dos horas, me domina el mismo fastidio que si pasase la tarde en el matadero viendo dar la puntilla a reses y más reses, sin música ni brillantes uniforme en los matarifes”. Y se distancia claramente de los muy beligerantes antitaurinos que entonces propendían a su condenación: “Pero si para mí resulta aburrido el espectáculo, no por esto dejo de reírme de todos los que la anatematizan en nombre de la civilización, diciendo que es escuela de brutalidad y causa principal de la decadencia de nuestro pueblo”. Las manifestaciones de este artículo son perfectamente compatibles con lo declarado en las primeras líneas del prólogo a la novela de Hoyos y Vinent *Los toreros de invierno*: “Yo, que escribí la novela del toreo, gusto muy poco de las corridas de toros y de las gentes que en ellas intervienen”; si bien a continuación afirma: “No soy enemigo de la llamada fiesta nacional por considerarla sanguinaria”, aunque no deja de aludir a los festejos taurinos como «regresión atávica». En ese otro texto sí hay elogios para el toro, críticas irónicas para el presunto valor del torero, y, sobre todo, censura para la voracidad del público, que es «el inmenso cobarde» y «el canalla de catorce mil cabezas», en línea coincidente con la sentenciosa frase que remata la novela.

¹³ La película de Niblo tuvo el éxito que se iba buscando, lo que propició una parodia dos años después, *Bull and Sand (Toro y arena)* de Mack Sennett, en la que un tal Adonis, chófer del rey de Bullomania, enamora a la hija de dicho imaginario monarca, Ernestina, lidiando de mala

2. La versión de Robert Mamoulian

En 1941 la industria cinematográfica americana volvió a este argumento con trasfondo español bajo la dirección de Rouben Mamoulian¹⁴, con un atractivo Tyrone Power—el nuevo *latin lover* que interpreta al torero Gallardo, sobre la senda abierta por Valentino—entre dos mujeres, rostros hermosos del cine de entonces, como fueron Rita Hayworth (doña Sol) y Linda Darnell (Carmen). Ya era cine sonoro, por supuesto, y además en color, producido por Twentieth Century Fox y con una excelente fotografía de Ernest Palmer y Ray Rennahan, que mereció un Oscar. En este film figuró también, como personaje oponente de Gallardo en el ruedo y en los brazos de doña Sol, el actor Anthony Quinn.

También en la película de Mamoulian se sigue un orden lineal del argumento, como en la película de Niblo, pero se evita una parte del tópico y se humaniza la historia, alejándola proporcionalmente del folletín puro y duro en que se había codificado la versión de 1922.

Por lo pronto se cuida más la trama amorosa de la novela (aspecto que interesaría al cine americano por encima de lo taurino propiamente dicho: esta *Sangre y arena* del 41 quiere ser—y en eso coincide en gran parte con la del 22—antes la historia de un triángulo amoroso, o de una “fatal atracción”, que una película de toros). Por ello la cinta de Mamoulian se abre con una amistad adolescente entre dos muchachillos que acabaran matrimoniando, algo que se comenta, sólo de pasada, en el capítulo segundo de la novela.

Y es que, argumentalmente, la película del 41 es una adaptación mucho más libre que la ofrecida en el 22.

El film presenta unos primeros fotogramas en los que un maletilla, contemplando un cartel de toros alusivo a una actuación de su padre—torero muerto en una plaza—, sueña con ser un día como los hombres cuyos nombres figuran en ese cartel. Mira sus aparejos de torear (capa deslucida, estoque de madera), mima la máxima suerte citando una cabeza de toro clavada en la pared de su humilde alcoba y, a seguido, se escapa sigilosamente de su casa, corriendo hasta un colmao próximo, lugar donde se da cita la primera postal de gusto español del film: las bailaoras, los flamencos y las gentes del toro. Allí el muchachillo admira a un torero en pleno éxito, que está sentado con amigotes, agasajado por mujeres, bebiendo manzanilla, y que sentencia—

manera un novillo y luchando cuerpo a cuerpo con otro. También la película de Mamoulian generó un gran éxito comercial del cómico mexicano Cantinflas, en la cinta *Ni sangre ni arena* (1941). Con todo, al estrenarse en 1928 en Madrid, el antecitado novelista Hoyos y Vinent (1928), como ya recordó Utrera Macías (1985: 110), la desautorizó con una furibunda crítica en la que subrayaba lo que para él eran «inexactitudes de bulto» y «verdaderos absurdos», y hasta encontraba de dudosa belleza y elegancia a las dos principales actrices de la película. Lila Lee y Nita Naldi.

¹⁴ Mamoulian fue un director de cine armenio, autor de una de los primeros musicales del sonoro (*Aplauso*) y pionero en el reiterado interés por el atractivo argumento del Dr. Jekyll y Mr. Hyde al rodar una cinta sobre el relato de Stevenson que le mereció un óscar interpretativo al actor Fredric March. Con la película *La calles de la ciudad* (1931) sentó las bases del «cine negro». Fue también el director de la gran película de la Garbo *La reina Cristina de Suecia* (1933). Su último proyecto, semifallido, en el cine fue la superproducción *Cleopatra* (1963) en la que fue sustituido, a mitad de rodaje, por el director Joseph L. Mankiewicz.

tesis de la película, como la de Niblo—“algunas mujeres matan más que los toros”. Es «Garabato» el viejo banderillero que luego figurará, en la novela, y en la película, como subalterno de la cuadrilla de Gallardo, su peón de confianza. El joven aspirante tiene ocasión de defender, en la primera de dos veces, la vilipendiada imagen de su padre, que había llevado el mismo nombre de guerra que él estaba destinado a reivindicar después, y provoca una seria trifulca en el colmado que concluye la secuencia, para ofrecernos en la siguiente al maletilla cruzando un riachuelo a nado para llegar hasta un cortijo y propiciar unos lances a uno de los toros ya apartado para una corrida, en una placita de tentadero, bajo el tópic del rayo de luna y bajo la mirada de una niña que parece saber bien de quién se trata. El maletilla ha ido a un cortijo en el que es conocido desde pequeño y en donde vive la adolescente que un día será su mujer. Allí puede oír la parte positiva de la imagen taurina de su padre, cuyo envés había escuchado en la boca de un prestigioso, oportunista y desvergonzado crítico taurino. De modo que, a diferencia de la novela, el Gallardo de esta segunda película parece estar destinado a seguir un designio familiar, pues lleva el arte taurino en la sangre, como una fatal herencia (su padre también había muerto en el coso, corneado por un toro de Mihura). Esa noche parece definirse definitivamente el futuro del joven Manuel, pues encuentra en aquel lugar la primera persona que cree en su arte, un avezado aficionado que se llama don José Álvarez, y que, como en la novela, acabará siendo su apoderado y su persona de confianza, hasta una grave disensión final. Todavía la secuencia se remata con los adolescentes arrullándose en la ventana de la casona del cortijo, como unos nuevos amantes de Verona, y Juanillo asegura su absoluta valentía y su decidida voluntad en acabar siendo un afamado matador y hombre rico, para desposarse con la casi niña que le escucha embobada. Mientras pronuncia la promesa de matrimonio, en un descuido, cae (sin consecuencias) del balcón, detalle con el que Mamoulian quiere significar tanto la dureza del cuerpo del muchacho para superar ocasionales cornadas como su derribo final en una plaza o ante una mujer fatal, frustrando así las románticas promesas amorosas que está haciendo esa noche.

El director artístico de la película construye un decorado (se supone que el pobre barrio sevillano en donde vive Juan) que más se inspira en los paisajes urbanos mexicanos—el film se rodó íntegramente en México— que en los andaluces propiamente dichos. Juanillo declara su irrevocable decisión de dedicarse al toro para salir de la pobreza, casi de la miseria, y promete a la madre—arrodillada en un suelo que friega— un futuro desahogado, a lo que la mujer, mirándolo con cierto escepticismo, le responde: “Eso también me lo decía tu padre y a aquí me tienes, de rodillas”. Al riesgo de volver a esa triste situación de partida aludirá luego la madre, para intentar enderezar el designio fatal del hijo, que ella adivina funesto. El futuro matador y su joven cuadrilla, a lomos de un caballo él, y a pie los otros, toman el largo camino de Madrid para hacerse toreros. El camino es demasiado largo y el cansancio se impone. Para los últimos cien kilómetros hay que buscar la ayuda de un tren. El torerillo, como un ingenuo síntoma de su arrojo, se planta en medio de la vía férrea con un trapajo rojo y logra que la poderosa locomotora, que amenaza con arrollarlo, se detenga. Ya tienen los maletillas resuelto su viaje a la gloria. Aquí terminan los veinte minutos prologales de la película, absoluta invención del guionista americano—Jo Swerling— y de los que no hay indicio alguno en la novela española. Como es también plena invención del guionista de Hollywood la secuencia siguiente—“diez años después”— en otro tren, que vuelve hacia Sevilla, y en donde va Gallardo y

sus compañeros de faenas. Alguno ya se muestra arrepentido de la aventura iniciada (que a nada les ha llevado, salvo al líder del grupo, que ha empezado a despuntar) y que será, andando el tiempo, el otro torero que un día disputará la fama con él en una fatal plaza de toros. Una reseña de prensa—negativa— de su modo de torear se convierte, paradójicamente, en un precioso acicate para seguir adelante, cuando un anónimo viajero de aquel mismo tren aprovecha el analfabetismo de Juanillo y su grupo para endosarle una mentira piadosa, convirtiendo la severa reseña del crítico de periódico en unos (falsos) elogios llenos de prometedor futuro. Los que regresaban vencidos, insatisfechos, a Sevilla, lo harán ahora con la moral en todo lo alto. Un equívoco que roza el humor cuando al entrar el tren en agujas, un gentío con banda de música y vítores parece esperar al torero (realmente esperan a un afamado político) si bien la madre del diestro sí le recibe con los brazos abiertos.

Mamoulían, desde esta secuencia, y en otras venideras, insiste en la lacra del analfabetismo, presentando una España plagada de iletrados, que, por ello, son pasto de miseria y de brutalidades y explotaciones sin cuento. Gallardo mismo, cuando está a punto de morir, hace propósito de aprender la mínima instrucción que un día la sociedad no se preocupó en darle; lo mismo aduce, en su también lecho de muerte, el subalterno apodado «El Nacional», personaje de interesantes matices en la novela, y totalmente minimizado en la película, en la que se silencia también y absolutamente otro personaje que había interesado, y mucho, a Niblo, como es el bandolero «Plumitas».

La fiesta popular en un colmao del barrio, con el baile de unas curiosas sevillanas dedicadas al joven novillero, otorga a la cinta su esperable contribución al “typical spanish”, y sirve para que Gallardo se erija en la figura de relevancia popular que el torero tenía para estos cineastas americanos. El personaje se va rodeando del halo de benefactor, correlato de sus triunfos.

La siguiente secuencia es coincidente, parcialmente, con otra de Niblo: la serenata que el torero da a la novia de siempre, la joven Carmen, bajo su ventana. Se canta una adaptación de la bellísima partitura para guitarra «Romance anónimo» (tema musical que se alterna con el pasodoble “La Virgen de la Macarena” de Bernardino Bautista y Ortiz Calero) y los jóvenes renuevan sus promesas de cariño de diez años atrás. Después, un encadenado de carteles taurinos, en los que el nombre de Gallardo aparece cada vez con caracteres más grandes, viene a indicar que hemos empezado ya a andar por los carriles de la transposición de la novela: Gallardo ha empezado a ser el torero famoso y aplaudido que siempre se planteó como reto personal.

Gallardo, después de cortar trofeos en bastantes plazas, va a hacer su presentación en la Maestranza sevillana, en su ciudad. Todo el mundo quiere complimentarlo, saludarlo, alabarle: pero el guionista hace comparecer, en este preámbulo de la importante corrida, al jactancioso crítico taurino que sentenció de antemano al novillero, y que ahora va a cantar su propia palinodia ante el maestro y sus incondicionales seguidores. Lee él mismo una crítica, que es el mejor antídoto de la primera, mientras se viste el torero. Sin embargo Gallardo ha de reconocer, a solas, que a veces siente el amargo sabor del miedo y de la amenaza de la muerte (premonición de su pronto final que ya había anunciado el crítico en su primer suelto periodístico). Pero el diestro es hábil en disimular ante los demás, escudándose tras la aparente seguridad de su nuevo ganado prestigio: saberse, para los otros, “el matador

más grande de todos los tiempos”. Hay un fotograma muy interesante en el que se muestra al actor Power vestido de torero, elevado sobre un altillo, con el capotillo de paseo, posando al lado del sillón en donde ha estado sentado y con una capa tendida a sus pies. Carmen, su esposa, lo contempla arrobada y exclama: “¡Pareces un rey, o un muchacho disfrazado para una fiesta”. Gallardo ha empezado el camino de su ascensión; hay plena armonía entre los esposos; todavía no ha aparecido la tercera persona en discordia. «Chiquilla, eres la única verdad de este mundo» le dice Juan a su esposa antes de dirigirse a la plaza. Ésas serán las mismas palabras que el torero pronunciará antes de morir, cerrando un ciclo que había roto temporalmente la presencia de doña Sol, que resume en su persona «la mentira de este mundo».

Efectivamente, en un coso taurino, donde está el riesgo de los cuernos de un toro, allí mismo estará aguardando la seducción de doña Sol, un riesgo peor que el peor toro imaginable. A continuación se superponen las imágenes de dos mujeres, la madre y la esposa, rezando por la suerte del torero, y finalmente el diestro en la capilla de la plaza, postrado ante una imagen del Crucificado, con unos sonidos de fondo—tambores y saetas—que evocan los pasos procesionales de Semana Santa, aspecto ritual y popular al que tanto atención le muestra Blasco en uno de los capítulos de su novela, y que para nada aflora en las dos versiones cinematográficas. Será allí, en la capilla de la plaza, cuando se crucen por primera vez las miradas del torero y de la aristocrática dama (Blasco—recordémoslo—los había hecho coincidir en una iglesia sevillana; Mamoulian se acerca, en parte, al original).

La película quiere ahondar en el camino, ya iniciado por Niblo, de la “femme fatale” haciéndola llamar “doña Sol Mihura” (mitad hembra/mitad toro) y es Curro, el crítico, quien compone, sentencioso y acertado, el perfil de la seductora: “Con sus aventuras y devaneos podría escribirse un libro. Varios libros. Si el toro es la muerte por la tarde, ella es la muerte por la noche”.

Mamoulian, más que Niblo, concede la atención que se merece al espectáculo taurino en su filmación. Vistosidad de los fotogramas que recogen el paseillo de la corrida, con los capotes y los mantones de Manila adornando las barreras y los palcos¹⁵. La salida del primer toro, filmada desde dentro del oscuro chiquero, y los primeros lances de capa en el redondel (Power fue doblado en tales secuencias por el torero mexicano Armillita Chico). Gallardo empieza a atraer a doña Sol desde el ruedo, y ésta seducirá al diestro desde la grada, sobre todo cuando corresponde a su saludo personal con una flor que el torero guarda entre los pliegues de su faja, como una imagen premonitoria de la herida de asta que le llevará poco tiempo después a la muerte. Gallardo le brinda la faena del toro, que naturalmente resulta perfecta, y entusiasmo al público con una estocada en todo lo alto. Un inquietante detalle filmico: debajo del palco en donde está la elegante dama, en una especie de tejadillo sobre toriles, se advierte la presencia de cuatro mujeres serias, vestidas de negro, ajenas al entusiasmo del resto del público: ¿viudas de toreros ya muertos en las plazas?, ¿acaso prefiguración de las parcas?; contraste, en cualquier caso, entre lo

¹⁵ El director armenio se propuso una esteticista puesta en escena, preocupándose mucho por los efectos de color (aprovechando las nuevas posibilidades que entonces ofrecía la filmación policroma) y cuidando en extremo las secuencias de bailes que aparecen en la película. Y, de hecho, como escribe Santiago Maestro Cano (2000) “ciertamente la película constituye uno de los trabajos estéticos más brillantes de la historia del cine en lo relativo a la utilización expresiva y dramática del color”.

sombrío y lo luminoso que se dan cita en el redondel (círculo de luz y sombra). ¿Tiene esto algo que ver con la siguiente secuencia en la que el banderillero de confianza muestra a otro compañero “el otro lado de la fiesta”, el matarife que reparte trozos de carne de los toros lidiados y despedazados en los mismos corrales de la plaza? Una visión que provoca otra vez la exasperación crítica del «Nacional»: “¡Hambre, hambre! Te digo que se acabó. Estoy harto de este oficio. Te juro que ésta va a ser mi última temporada”. Un decisión que repetirá en el tramo final de la película, pero que no le permitirá escapar de su fatal sino, como a Gallardo. Los toreros, parece proponer Mamoulian, llevan la muerte pronta escrita en su cuerpo.

La dama-tentación pone en marcha su maquinaria como la araña su tela: cita al torero en su casa para que recupere la montera que formalizó el brindis de la tarde anterior. Lo que sí respeta la película, con respecto a la novela, es el interés de doña Sol por el mundo taurino, para colocarse más cerca de la atención del diestro. Y por ello el personaje comenta en el film; «si fuese hombre, intentaría torear». Por ello las secuencias en las que doña Sol acentúa su atractivo mostrándose como una avezada amazona, que acompaña al torero en los paseos por las grandes dehesas, mientras la esposa del torero permanece recluida en una anodina vida hogareña, lejos de las aficiones del marido

A partir de este punto el guionista americano introduce variantes que están lejos del original novelesco, pero que le sirven muy bien a su historia de pasión amorosa controvertida. Amplía el detalle de las disensiones familiares entre los cercanos a Juan (que se apuntaban tan sólo en unas páginas iniciales del texto narrativo). La madre del torero le transmite a Carmen un sentimiento de impotencia ante el destino, presumiblemente aciago, que puede tener su hijo y marido, y ante el que la intermediación de la Virgen María —como mujer al fin— poco puede hacer. Es la manera de dar entrada en la cinta a la presencia y función del folclore religioso que tiene que ver con el Cristo del Gran Poder sevillano, asunto al que Blasco le dedicó un detallado capítulo en el que se recrea su desfile procesional en la madrugada del Viernes Santo. La madre de Gallardo confiesa implorarlo a la susodicha imagen tanto que su hijo se retire de los toros, tras ser gravemente herido, como que Carmen no tenga un hijo que, como su padre, quiera ser torero, y la haga morir un poco cada tarde de corrida, como le ocurre ahora, en la inquietud de la espera de cada festejo. Mamoulian sigue jugando con el motivo del torero abocado, ineluctablemente, a la muerte en plena juventud. Los toros como un ritual tanático.

Desde este punto la película busca su camino expresivo propio. Primero con la figura de Carmen dialogando con la Macarena, como si de una consejera sentimental se tratara, acerca de los celos que siente por doña Sol. Y cuando parece que la Virgen (en la fantasía de la doliente esposa) le va a indicar el mejor modo de proceder, el film nos ofrece, sin solución de continuidad, la imagen de la vampiresa con un capote en la mano citando no sabemos si a un toro o al hombre al que sabe gobernar a su antojo. El inmediato travelling nos aclara que se trata de un juego erótico-aurino entre los amantes en el redondo patio de columnas del palacete de doña Sol, incluida la estocada que deja a Gallardo arrodillado y abrazado al talle de la hermosa vampiresa. Una breve secuencia llena de seducción que se resuelve con la presencia en aquella casa de Carmen. Las dos mujeres van a enfrentarse—una de negro, recatada y con mantilla, y la otra de blanco, en deshabillé— como el toro y el torero en la plaza. El comportamiento de Carmen no puede ser más prudente y humilde: se reconoce

inferior a su oponente, con menor capacidad de atracción, con menos mundo, y por ello defiende al único hombre que tiene, a diferencia de Sol, que se jacta de haber multiplicado sus amantes. La crueldad de la dama rica es inimaginable: lejos de ocultar la presencia en su casa de Juan, le hace enfrentarse con su mujer, humillándola hasta lo indecible. Abre la cancela que separa el salón del patio, cita a alguien con el grito ritual taurino (“¡eh, toro!”), y aparece, como salido de un chiquero de luz, Gallardo, que se besa apasionadamente con la mujer que lo ha citado, y a continuación descubre la presencia de su esposa. Hecha su faena, doña Sol se retira, dejando solos y frente a frente a los cónyuges. Carmen se marcha desconcertada y dolorida, Juan se queda perplejo y detenido en medio de la estancia, al tiempo que se oye cantar al fondo a la pérfida doña Sol, segura de su triunfo. La sirena que arrastra al náufrago con su canto.

Empieza a desmoronarse ante Juan el estable mundo que creía haber construido con su dedicación a los toros. Le visita don José (el apoderado) que se sienta, en alto, frente al torero (mayor grandeza moral del primero sobre el segundo) y que le viene a recriminar sobre lo que el diestro está dilapidando, empezando por el cariño sincero y abnegado de su propia mujer. Don José (interpretado por el actor de origen cubano Pedro de Córdova) le habla de las dos mujeres—Carmen y Soledad—a las que conoce perfectamente desde antiguo: la primera es la constante, la buena, la abnegada; la segunda la inconstante, la caprichosa, la banal. Ha empezado el imparable declive del torero. La composición de la secuencia es suficientemente expresiva de su simbolismo: lejos de estar sentado en el trono del triunfo, instalado sobre un sitial de doble peldaño, como al comienzo, la cámara lo fotografía ahora sobre un bajo escalabel, a los pies de quien le hace ver la ruina moral que lo está hundiendo. Mira Gallardo las fotografías y carteles de sus tardes de gloria—verdura de las eras— y se oye en off el texto de la crítica elogiosa que otro día atrás escuchó ufano en ese mismo lugar. La otra mirada que lo detiene y atrae su atención es para el cuadro de Carmen, su gran fracaso, la dolorida ausencia.

Una breve secuencia sirve para que un miembro de la cuadrilla de Gallardo—el «Nacional», interpretado por el actor John Carradine— critique otra vez las corridas y el comportamiento del público que se enardece con la sangre y la barbarie de estos espectáculos. Que la crítica se haga desde dentro del mundo taurino le da mayor credibilidad a sus palabras. El mismo «Nacional» se erige en censor de la desastrosa conducta del maestro y de cómo su “amor fou” le está incidiendo negativamente en la forma de torear. Gallardo rechaza la crítica y agrade a quien se la hace, para tomar una pistola y acabar disparando contra la cabeza de toro disecada que es emblema de su valor de antes y de su debilidad de ahora. Sobre la imagen de la testuz agujereada por los disparos se funde la imagen del toro vivo y poderoso en el ruedo. Son secuencias de una nueva corrida de toros en la que resulta cogido y muerto el subalterno que había sido abofeteado y que tenía decidido abandonar el oficio al finalizar la temporada. El torero que no supo, o no pudo, triunfar como Gallardo va a morir en la cama de un hospital. Antes de hacerlo, le deja su testamento al contrito Manuel: “He arrastrado mi cuerpo por la sangre y la arena de cientos de ruedos. Ya es el final. Sólo lamento una cosa, de veras: no haber aprendido a leer y a escribir. La miseria me obligó a renunciar a la educación. Sin embargo hago responsable a todo el mundo de mi ignorancia”. Mamoulian insiste en ese toque social de su película. Manuel sabe que la cogida de su subalterno era la cogida que a él le hubiese debido

corresponder, y que aquella última corrida del torero yacente es anuncio de que también su última corrida puede estar cerca.

Llega entonces la mayor innovación de la película: doña Sol se ha cansado de Gallardo, intuye su declive inmediato, y lo sustituye pronto por otro diestro en emergente fama, ya apoyado por el cambiante y oportunista crítico Curro. La historia vuelve a empezar (a torero muerto, torero puesto). Si antes era la mujer la que *toreaba* al hombre, ahora se cambian las tornas. Un baile tremendamente sensual, inspirado en un ritual taurina, incluida la suerte de matar, cuando la mujer se entrega, en un apretado escorzo, en los brazos del nuevo amante. Se inicia así el fin. Como le advierte la madre (a manera de transida Casandra), cuando se ha llegado a lo más alto «se empieza a bajar y sigues pendiente abajo sin remisión hasta el fondo».

En su deseo de subrayar la circularidad (rueda de la fortuna) en el diseño de la historia, el director hace que Gallardo oiga al crítico Curro ofender por segunda vez a su padre, al tiempo que pronostica que el torero fracasará en su última corrida de la temporada. Gallardo le agrade de nuevo y, en la siguiente secuencia, se propone salir otra vez al ruedo, pero con la sombra de la muerte rondándole, pues al mirar al Cristo expirante de la capilla, asocia el gesto de agonía de la imagen con el del «Nacional» antes de morir. Es allí, en el estrecho recinto sacro de la plaza, en donde Gallardo recupera a su mujer y comprende—tarde—sus errores. Pero la suerte está echada. Le promete a su esposa que aquélla será la última tarde en que se vista de luces, propiciando una solución que para nada aparece en la novela, y que hace más doloroso el fatalismo del torero, o de este torero en particular. El diestro, vestido de blanco y oro, abandona la capilla hacia el ruedo, y la mujer permanecerá todo el festejo orando ante el Crucificado. También está en la plaza doña Sol, pendiente de su nuevo torero-amante, Manolo de Palma, que también forma parte de la terna. De entrada abucheos para Gallardo y aplausos para el otro. Contra todo pronóstico Gallardo empieza a torear con gran acierto, provocando el entusiasmo del público, que cambia en vítores el desprecio de antes. De improviso se produce la fatal cogida que el espectador la vive desde la actitud expectante y acongojada de la mujer de Gallardo, postrada en la capilla y atenta a los ruidos de la plaza, siguiendo las pistas de la novela. Cuando el toro hiere mortalmente al hombre, el mozo de estoques de Gallardo repite, ampliadas en variante, las palabras con las que Blasco remataba su novela, y referidas al insensible gentío enardecido que se amontona en los tendidos (“Rugía la fiera: la verdadera, la única”), pues dicho personaje comenta que «el toro no es la bestia. Mira la gente: ésa es la verdadera bestia».

En la siguiente secuencia Mamoulian compone un cuadro verdaderamente solanesco (Gutiérrez Solana criticó la brutalidad y la muerte en las plazas de toros, a pesar de su reconocida afición)¹⁶: en una improvisada camilla-ara, a los pies del Cristo

¹⁶ Consúltese su texto *Dos pueblos de Castilla*(1923). Santiago Maestro (2000) encuentra ecos de diversos genios de la pintura española en diferentes secuencias de la película, a partir de una afirmación de Mamoulian alusiva a que el cineasta hace cuadros en la pantalla como los pintores en el lienzo. Entre los varios que cita, no se refiere a Solana, pero creo que en esa secuencia, en la que se resalta el dolor y la brutalidad de una muerte violenta, sí podría traerse a colación más de una pintura, y de un comentario, sobre la brutalidad de las corridas del gran pintor/escritor noventayochista. No obstante, y para ilustrar ese paralelo entre película y pintura, recuérdese también el lienzo (tampoco citado por el crítico referido) de José Villegas Cordero *Muerte del maestro* (1910) sito en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y alusivo al óbito del diestro Bocanegra.

crucificado, está yacente y agonizante Juan Gallardo, y a la cabecera su mujer, con mantilla, y al fondo de la estancia, con la cabeza gacha o arrodillados, los miembros de la cuadrilla. El silencio y una luz fría, cruda, envuelve toda la secuencia de la muerte del torero. En off los gritos y las ovaciones del público al otro diestro, olvidando ya al que, a escasos metros, va a dejar de existir por un cornalón de toro. El exangüe Juan, fuera ya de su tiempo, hace proyectos de vida al margen de los toros, y emplaza a su mujer a que le enseñe a leer y escribir (la preocupación por la instrucción cultural que tiene la película desde las primeras secuencias se mezcla con el horizonte a conquistar de una placentera y ordenada vida). Con sus palabras que rememoran otras antiguas («Carmen, eres la única verdad de este mundo») y con los aplausos del coso a una probable buena faena del rival se agota la vida de Juan Gallardo. Sobre las palabras de la mujer fuerte que es ahora Carmen, para la que el torero seguirá prestándole su propio valor, volvemos al coso, al triunfo inicial de otro torero y a la probable y nueva seducción de la mujer: sobre el triunfador llueve flores y objetos en señal de rendida admiración. La cámara se va desplazando del hombre sonriente, vestido de luces, hasta encuadrar el albero con una intensa mancha de sangre en el centro del fotograma¹⁷.

3. Conclusiones

Dentro de la repetida inspiración que los textos de Blasco brindaron a directores nacionales y foráneos, la novela— singular en su producción— *Sangre y arena* (transida de costumbrismo hispano, pero no levantínista, y alejada también de conflictos sociales del momento y de la ambientación en el gran mundo europeo, caras de otras novelas memorables del escritor valenciano) fue no sólo el proyecto cinematográfico más temprano de todos los registrados (asunto que, sin desconocer su importancia extrema, he soslayado en este ensayo) sino arranque de dos notables películas americanas en sendas etapas de la historia del cinematógrafo, insonoro y sonoro. Y ese interés, suscrito, al fin, por observadores foráneos de nuestros rituales folklóricos (como es el de los toros), tuvo como principal objetivo difundir la historia de un tipo español (torero y seductor) que había empezado a divulgarse en la cultura occidental no española desde los años del Romanticismo. Niblo y Mamoulian hicieron adaptaciones en gran parte distintas (la banda sonora y el color de la segunda no era pequeña diferencia de avanzadilla con respecto a la primera) pero en un par de asuntos básicos coincidieron, porque eran los dos ingredientes claves de sus respectivas historias y de sus respectivos retratos de Juan Gallardo: un paria de la fortuna que se iza a la cúspide social, por el camino de la arrogancia y de la valentía, aún adivinando que está caminando por una senda (su *fatum*) inexorable que sólo puede desembocar en la muerte, la que lo castiga a la vez que lo sublima. Y en las dos películas se quiso llegar a la misma conclusión que pareció inspirar el epifonema regeneracionista que Blasco puso en los últimos párrafos de su novela: Gallardo es, en última instancia, la víctima propiciatoria, el héroe tornado en juguete roto, que una sociedad intrínsecamente fiera, egoísta y envidiosa conforma en su seno para un día devorarlo. Y naturalmente con la connivencia de una “Eva” instrumentalizada (*femme fatale*) para que se cumpla el inexorable destino del respectivo “prometeo de luces”.

¹⁷ Aunque con planteamientos muy distintos a los que presiden este trabajo, debe mencionarse la interesante aportación al asunto de Sharon Cumberland (1999)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1958): *Sangre y arena*, Barcelona, Planeta.
- CORBALÁN, Rafael T. (1998) *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia, Ed. de la Filмотeca.
- CUMBERLAND, Sharon (1999): "North American Desires for th Spanish Other: Three film versions of Blasco Ibáñez *Blood and Sand*", en *Links and Letters*, 6, 1999, pp. 43-59.
- HERRÁEZ, Miguel (1998) "Diez cartas relacionadas con el film *Arènes Sanglantes*", en el catálogo *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia. Diputació Provincial. Centre Cultural La Beneficència.
- HOYOS Y VINENT, Antonio (1917): *Los toreros de invierno*, Madrid, Biblioteca Hispania (prólogo de Vicente Blasco Ibáñez).
- ____ (1928) «Españolismos y españoladas en el cinematógrafo: de *La hermana San Sulpicio* a *Sangre y arena*» *Abc* 7 de marzo de 1928.
- MAESTRO CANO, Santiago (2000): "La adaptación cinematográfica de *Sangre y arena* por Rouben Mamoulian: un ejercicio esteticista", en *Caleidoscopio. Revista del Audiovisual*, núm. 1., Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- MONNIER ROCHAT, Claire (2003): "A propósito de *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez: miradas a un opúsculo que costaba 10 céntimos", en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 26, 2003, Universidad de Sevilla, pp. 291-310.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1987) *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid, J.C.
- VENTURA MELIÁ, Rafael (1998) "Vicente Blasco Ibáñez, cineasta" en el catálogo *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia. Diputació Provincial. Centre Cultural La Beneficència.
- SMITH, Paul (1982): *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, Valencia, Editorial Prometeo.