

**RELACIONES TEXTUALES, PARATEXTUALES E INTERTEXTUALES
DE UN AFAMADO SAINETE OTRORA INTITULADO “DON QUINTÍN
EL AMARGAO”**

**TEXTUAL, PARATEXTUAL AND INTERTEXTUAL RELATIONS
ABOUT AN SAINETE (ONE-ACT SPANISH COMEDY) FORMERLY
KNOWN AS “DON QUINTÍN EL AMARGAO” (“MR. QUINTIN THE
EMBITTERED”)**

Jon Zabala

Universidad Complutense de Madrid | APACIA, España
jzabala@ucm.es

*a Félix del Valle[†]
colega y amigo
IN MEMORIAM*

Resumen:

En este artículo se sugieren algunas de las relaciones textuales, paratextuales e intertextuales –tanto de forma, como de contenido– que se establecen entre un sainete escrito en 1924 y su primera adaptación cinematográfica publicada al año siguiente.

El libreto original, escrito por Antonio Estremera y Carlos Arniches, con música de Jacinto Guerrero, fue fuente de inspiración para el afamado director Manuel Noriega, quien se apoyó en un guion de Carlos Primelles –hoy en paradero desconocido– para llevarla a la gran pantalla.

Esta película, que se creía perdida, fue adquirida en 1991 por la Filmoteca de Zaragoza, quien la compró junto a otras joyas cinematográficas al coleccionista aragonés Raúl Tartaj.

Por primera vez en casi noventa años, y en el seno de su restauración por iniciativa y colaboración de varias instituciones, se presentan algunas de sus características filmicas y se muestran algunas peculiaridades de su composición artística y narrativa.

Abstract:

This paper proposes some of the textual, paratextual and intertextual relations of form and content that are established between a 'sainete' (one-act spanish comedy) written in 1924 and his first film adaptation published the following year.

The original libretto, written by Antonio Estremera and Carlos Arniches, with music by Jacinto Guerrero, was a source of inspiration for the famous director Manuel Noriega, who relied on a script by Carlos Primelles –in this moment missing– to take it to the big screen.

This film, which was believed to have been lost, was acquired in 1991 by the Filmoteca de Zaragoza, who bought it with others cinematographic jewels from the Aragonese collector Raúl Tartaj.

For the first time in almost ninety years, and as part of its film restoration by several cultural institutions, some of its filmic characteristics are explained and some peculiarities about its artistic and narrative composition are showed.

Palabras clave: zarzuela; cine mudo; adaptación cinematográfica; restauración filmica; patrimonio audiovisual; Filmoteca de Zaragoza.

Keywords: Spanish Opera; Silent Movie; Film Adaptation; Film Restoration; Audiovisual Heritage; Filmoteca de Zaragoza (Film Archive of Zaragoza, Spain).

1. Introducción

Como es bien sabido, la gran pantalla –y la pequeña– se ha nutrido de innumerables personajes que previamente vieron la luz entre las páginas de un libro, cuyas situaciones fueron cantera de copiosas y variadísimas tramas cinematográficas. De hecho, hay abundantes estudios que indagan la *adaptación* –bien de la literatura o de otras artes escénicas– como un fenómeno propio, antiguo y recurrente en las cinematografías de prácticamente todo el orbe. Por ello, por ser de dominio popular y por agilidad narrativa, no se ahondará en este asunto.

Sin embargo, sí convendría hacer algunas breves anotaciones introductorias que sirvan de presentación y marco de la obra que aquí se analiza, *Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...*, que nació en el Madrid de hace casi un siglo y que se llevó al cine hasta en tres ocasiones, ocupando un lugar especial en la memoria colectiva de varias generaciones panhispánicas, y que hoy, con menos actualidad y vigencia, yace casi en el olvido.

No obstante, debido a que las dos últimas adaptaciones de la obra están íntimamente relacionadas con Luis Buñuel –quien fue productor y oficioso artífice de la una (1935), y director explícito de la otra (1951)–, se antoja redundante incidir en ellas, pues su estudio, crítica y análisis se puede consultar en otros muchos estudios dedicados al genio aragonés (Pérez Perucha, 1983, pp. [21]-27, [158-159]; Ríos Carratalá, 2002, pp. 247-249; Fernández, 2000, pp. [26]-38; Oms, 1993, pp. 70-76; incluso Fructuoso, 2014). Por el contrario, la práctica inexistencia de investigaciones sobre la primera y más cercana adaptación cinematográfica a la obra original –por las razones que se desvelarán más adelante– justifica y da carta de naturaleza a este análisis (*vid.* Cánovas, 2002, pp. 27-31; García, 2002).

2. El contexto cultural de los años 20

A mediados de la década de los años veinte del siglo pasado, justo cuando por partida doble nacía *Don Quintín* –primero sobre papel y poco después sobre celuloide–, en España convivían en relativa armonía dos espectáculos

culturales, uno de amplia y dilatada tradición –la zarzuela, en sus no pocas variantes– y otro de absoluta actualidad y modernidad –el cinematógrafo–.

Sin ahondar demasiado en los muchos detalles y vericuetos terminológicos y semasiológicos de la zarzuela –en definitiva, historicistas y conceptuales–, se puede decir, *mutatis mutandis*, que como género lírico propio (nacional, o quizá regional) ésta surgió en el siglo XVII. Primero, obviamente, como un espectáculo clasista, que a finales del siglo XIX ya había echado raíces entre el pueblo llano. Y no es preciso recalcar que, como ocurre prácticamente con toda manifestación artística, la zarzuela tuvo altibajos en cuanto a la calidad de sus producciones, a la variedad de sus temas, así como a su aceptación y éxito entre los espectadores.

Sin embargo, en la década que nos ocupa, la zarzuela tenía –al menos– dos realizaciones básicas. Una, la canónica –por llamarla de alguna manera–, que había surgido para rivalizar con sus homólogas italo-gálicas, cuya estructura (de dos y tres actos fundamentalmente) y larga duración le ganaron el adjetivo de ‘grande’. Y, por otro lado, una zarzuela alternativa, pensada y dirigida a las clases media y popular, quienes disponían de poco tiempo y aún menos recursos. En definitiva, una zarzuela ‘chica’ que hoy, con el uso abusivo de anglicismos, seguramente denominaríamos *light*, pues estaban compuestas de un único acto y no solían durar más de una hora.

Esta reducción, como se puede adivinar, revitalizó e impulsó un menguado arte, cuya brevedad en las funciones permitió representarlas hasta cuatro veces al día y, con ello, atraer a un mayor y más variado público. Un público “menos” culto –es verdad– que lógicamente condicionó sus contenidos, orientándolos fundamentalmente al entretenimiento, e incluso al divertimento. De hecho, según Cánovas (2011, p. 70), estas actuaciones tuvieron “diversas calificaciones [...]: juguete, propósito, disparate, humorada, fantasía, gacetilla”... hasta sumar una nómina de 369 voces diferentes, las cuales hoy no sólo permiten enfatizar la amplia oferta cultural del momento, sino que también constatan la demanda y el surgimiento y consolidación de un nuevo y peculiar hábito de consumo.

Por otro lado, como antes se sugería, fue también en esa década en la que el ingenio de los hermanos Lumière se constituyó y afianzó en España como una industria que, *grosso modo*, aún hoy conserva la misma estructura empresarial surgida entonces –los productores por un lado, y los distribuidores/exhibidores por el otro–. De hecho, tras la etapa improvisada e itinerante de este arte en barracas y barracones, fue en esos años en los que se pasó, según los datos de García (2002, pp. 224, 226-229), de tener 356 locales fijos en la geografía española, a alcanzar los 4338 al finalizar el decenio. Un crecimiento de 1218% que explica –al menos en parte– los poco más de 300 títulos de factura nacional que vieron la luz en esa década (*Datos sobre la conservación [...]*, 2005, pp. 104-107), y los muchos filmes que llegaron del extranjero, y que en Madrid, por ejemplo, se podían ver en unos 43 cines hacia 1930 (Cánovas, 1990, p. 18).

Y con estas escuetas pero suficientes líneas de contextualización, centrémonos ya en analizar el surgimiento y la adaptación de nuestro amargado *Don Quintín*, que precisamente floreció como una obra limítrofe en medio de las dos manifestaciones culturales que estaban en ebullición a mediados de la década abocetada.

3. Génesis del texto verbal y musical, y su puesta en escena

La obra que aquí se pretende analizar, probablemente sólo conocida por un puñado de enterados o especialistas, se leyó por vez primera hace unos 92 años, a mediados de la década supracitada, en noviembre de 1924 (*Una obra de Arniches*, 1924, p. 4). Según se sabe, por un artículo aparecido en el ocaso de aquel mismo año para dar cuenta de una entrevista realizada durante el estreno de la puesta en escena del texto que nos ocupa (González, 1924, p. 33), su génesis literaria se situó en un borrador de un único acto escrito por Antonio Estremera. Sin embargo, como contó el propio autor en la citada fuente: “se lo leí, como todo lo que escribo, [...] y D. Carlos [Arniches] vio allí cosas que yo no había visto, y salió un sainete en dos actos” y cinco cuadros.

Los sainetes –sólo como recordatorio–, eran una de esas manifestaciones o variantes del ‘género chico’ que: generalmente tenían un único acto; que

argumentalmente desarrollaban temas de actualidad en ambientes urbanos, especialmente en la capital del Reino, que aportaba un variado y pintoresco repertorio de escenas y escenarios; que estaban protagonizados por personajes populares y hasta “paletos” que, además de emprender viajes personales, se caracterizaban por usar y abusar de un lenguaje coloquial, cómico y muy castizo; y que cuyos argumentos solían tener un final feliz.

Por ello, el resultado de la colaboración de ambos autores fue, como también se dijo en la prensa de la época (B. R., 1924, p. 5), un texto “puramente «arnichesco» [...] mezcla de lo bufo y lo melodramático; [una] conjunción dentro del mismo personaje de rasgos grotescos y brochazos sentimentales; [que obligaba a los espectadores] a reír y emocionarse casi a la vez”; pues –continuaba el columnista– Arniches era un “maestro insuperable en el arte de construir teatro”, con “personajes [...] que, aun siendo verdaderas caricaturas por la exageración de los caracteres, resulta[ba]n a los ojos del público, no sólo humanos, sino familiares”.

No extraña, pues, que el protagonista de nuestra historia fuese, como dijo otro crítico del momento (A. F. L, 1924, p. 2), el “eternamente amargado, el que jamás creyó en el amor, el que sólo [vio] la traición y el odio en todo cuando le rodea[ba], [el] amigo [...] que todos tenemos o hemos tenido, [cuyo] castigo [...] es su propia vida, la que él mismo se amarga”. Sin embargo, como era (y sigue siendo) habitual en el cine –pues el texto ya apuntaba maneras–, el personaje de este antiguo sainete ganaba su propia batalla personal, pues el destino, a través de una broma macabra, le ofrecía la posibilidad de arrepentirse y de enmendar el mal obrado.

Por otro lado, y porque no se puede entender este género sin su parte musical, Jacinto Guerrero, un joven compositor toledano al que le depararía un importante éxito en las décadas siguientes, acompañó melódicamente al texto literario de forma más bien escasa, como también hicieron notar sus coetáneos: “el maestro Guerrero, que dirigió la orquesta, tenía en su contra la escasez de situaciones que le brindaba el [libreto]”; incluso, según el mismo periodista, aunque interpretó “todos los números con la habilidad que le caracteriza[ba]”, estos no tenían “relieve extraordinario [ni] brío melódico y

rítmico, [salvo] una agradable canción de tiple y un tango romántico” (B. R., 1924, p. 5).

Y efectivamente, Guerrero compuso para la ocasión un heterogéneo conjunto de partituras tan ajenas entre sí como actuales, pues precisamente la música estaba ambientada en la contemporaneidad madrileña y en los gustos del momento. Lo mismo una seguidilla para introducir la historia; una copla, con partes en gallego y en castellano; una pieza con ritmos de mazurca-java que, fusionando la tradición castiza con una música fuereña y ajena, inmortalizaba el tema de *Don Quintín*; una típica canción andaluza; un popurrí que aunaba música infantil con un tango, un fragmento instrumental para el diálogo y un pasacalle; o un par de chotis absolutamente pegadizos y contagiosos que convivían con un fox-trot o con el tan aplaudido tango ya citado.

En total, unos 25 min. de música que, según Webber (2011, pp. 7-8), apenas facilitaban el progreso de la historia. Opinión que compartieron otros detractores que criticaron severamente la intervención del músico que entonces había alcanzado notables éxitos con *La alsaciana* (1921, de Ramos Martín), *La montería* (1922, de Muñoz Seca y Pérez Fernández) o *Los gavilanes* (1923, nuevamente de Ramos Martín). Por ejemplo, un crítico del diario *El Sol* dijo que “no ha[bía ni] una sola situación que reclam[ase] imprescindible el comentario musical”, por lo que toda la música era “postiza [y] de añadidura”, haciendo posible, “descartando toda la partitura, representar el sainete en cualquier teatro de verso sin que [perdiese] nada importante”, incluso –remató– “aún es probable que ganara” (Díez-Canedo, 1924, p. 2). Con todo, las críticas sobre la partitura –y el libreto– fueron mayoritariamente positivas. De hecho, se grabaron y distribuyeron varios discos de pizarra de 78 y 80 rpm, y no menos rollos de pianola de 88 notas. De entre ellos, hoy pueden escucharse libremente –a través de la *Biblioteca Digital Hispánica*– poco más de la mitad de los cinco discos y diez rollos que custodia la BNE.

A dichas críticas de la obra, se sumaron numerosos elogios al reparto, del que se aseguró que habían estado “acertadísimos; [...] destaca[ndo]

especialmente la labor de la señorita [Eugenia] Galindo, [...] la del Sr. [Jesús] Navarro, [...] la de Carmen Andrés, [...] la de Iglesias y la de Lino Rodríguez” (B. R., *ibídem*), o la de “la tiple señorita Iborra” que, según otra fuente, tuvo “un gran triunfo personal” (*Un gran éxito [...]*, 1924, p. 18). De hecho, *Don Quintín* llegó a representarse hasta 297 veces (Dougherty y Vilches, 1990, p. 82), casi un centenar de veces más que el resto de obras de la temporada 1924-1925, ninguna de las cuales alcanzó las 200 representaciones (salvo *La bejarana*, que sumó 323).

Este éxito, sin duda, ilustra el interés que despertó entre los practicantes de aquel nuevo arte que empezaba a afianzarse en la sociedad española de la época y que, de hecho, terminó rivalizando con el espectáculo teatral. Arte que, evidentemente, se valió de la coyuntura cultural y de los gustos populares del momento para generar productos de ‘fácil’ y exitoso consumo, lo que explica –también– las numerosas adaptaciones de zarzuelas y sainetes desarrollados en Andalucía y Madrid, por ser dos ámbitos geográficos de fuerte raigambre costumbrista (Claver, 2012, pp. 140-144). Filmaciones que, según el valioso apéndice de Cánovas (2011, pp. 83-84), sumaron 33 en aquel decenio, entre las que se encontraba nuestro amargado *Don Quintín*.

4. La primera adaptación cinematográfica (1925)

Según se sabe, sobre el 11 de mayo del año que siguió al estreno teatral, Cartago Film inició el rodaje de la versión (audio)visual del sainete nacido de la tríada Estremera-Arniches-Guerrero (aunque siempre se hable de texto arnichesco; *vid. Apolo*, 1924, p. 10). Según se daba cuenta en *El imparcial* (1925a, p. 5), la película sería “dirigida por el conocido director Manuel Noriega” Ruiz [F1], que en 1923 había dirigido también *Alma de dios* y *Los guapos o gente brava*, y en 1924 había codirigido *Los granujas* junto a Fernando Delgado (Lahoz, [2005], pp. 41-43; Cánovas, 2011, pp. 78, 83).



F1. Manuel Noriega en 1926, con dedicatoria autógrafa para la revista *Cinema variedades*
Fuente: © Filmoteca Española

A él se unirían en el equipo artístico: Juan Nadal, en el papel protagonista (*vid.* [F2]); “la «imprescindible» Josefina Tapias”, como Teresa (la hija de don Quintín); Lina Moreno, como Felisa [?]; Pedro Elviro, alias “Pitouto”, como Angelito; Federico Ruiz de Velasco, como Laureano (el del patinete); María Anaya, como la tía Casi; José Ballester, como Manoli (el torero); la señorita Isabel Cabanillas, como la niña de la botella; José Argüelles (que también se encargaba del maquillaje); Consuelo Reyes; Guillermo Muñoz; Ramón Meca; y Córcoles. Y a la parte técnica se sumarían: Carlos Primelles Rodríguez, como guionista y adaptador del texto; y Luis R. Alonso y Juan Pacheco, alias “Vandel”, en la dirección y la ayudantía de fotografía respectivamente (González y Cánovas, 1993, p. 60).

Con ese equipo, y sólo un mes después –a principios de junio–, se hizo un pase de prueba en el cine Goya, del que *El imparcial* (1925b, p. 6) dio cuenta en su sección “Página cinematográfica”, asegurando que habían sido “invitados amablemente [a] «la rotación» de varias escenas, que si en la pantalla respond[ían] a lo visto, grantiza[ba]n el más completo éxito”. Y otra

publicación afirmó que aquella había sido “la mejor producción salida de las manos de Noriega; [...] un acierto grande que el público ha[bría] de premiar [...] por su interesante trama, sus notas sentimentales y cómicas” y sus discretas pero admirables interpretaciones (*Arte y cinematografía*, 1925, pp. 45-46). Sin embargo, hubo que esperar hasta el 13 de diciembre de aquel mismo año (1925) para que formalmente fuese estrenada en el madrileño Cinema X, que estaba en el número 59 de la calle San Bernardo y que –casi como vaticinio del imponente edificio que llegaría a construir un lustro después el maestro Guerrero en una finca cercana– se llamaba el Coliseo del Noviciado.

En resumen, como cabía esperar, *Don Quintín* tenía el mismo éxito tanto en las funciones de cine como en las de teatro, pues se sabe que hasta fechas bastante tardías –en 1928, casi tres años después del estreno– la obra se seguía representando y proyectando en provincias.

5. Lo que hoy queda de la película

Sobre la parte narrativa sólo se pueden aventurar algunas notas provisionales –abordadas en el siguiente epígrafe–, pues de aquella película de 1925 no se conservan más que fragmentos de, al menos, dos *copias de proyección* de diferente origen y generación (2ª y 4ª), pero unidas entre sí por un antiguo poseedor, tal vez por el propio Raúl Tartaj García. Este último, un cinéfilo aragonés que durante décadas se dedicó a coleccionar películas de todo tipo de procedencias –distribuidoras, particulares, mercadillos, etc.– y de toda clase de contenidos, las vendió en 1991 al Ayuntamiento de Zaragoza, en cuyo archivo fílmico aún se conservan. Junto a estos fragmentos figuraban otros fantásticos títulos que se creían igualmente perdidos, por ejemplo: *Alma de Dios* –también de Manuel Noriega– y *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), ambos ya restaurados y reestrenados por iniciativa del propio archivo fílmico zaragozano (*vid.* Marquesán, 2005, p. 190).

Sin embargo, el amargado personaje que nos ocupa aún no había encontrado patrono interesado en desamargarle del olvido, razón por la cual en nueve décadas prácticamente ningún historiador e investigador cinematográfico

había tenido acceso a él. Es más, antes de la adquisición de la colección de Tartaj, se creía perdida y sobre ella sólo circulaban vagos y escuetos datos presentados por los estudiosos, que sistemáticamente referenciaban y repetían una y otra vez los mismo datos (*vid.* Farinelli, Martinelli y Patalas, 2000, p. 7; González y Cánovas, 1993, p. 60; Martínez y Amor, 1991, pp. 19-20; Pérez Perucha, 1989, pp. [17]-86).

Por tanto, es en este trabajo –quizá– donde por primera vez en más de medio siglo se vuelvan a ver públicamente algunos de sus planos. Esto es posible gracias a la generosidad de la Fílmoteca de Zaragoza, quien ha dado venia y respaldado a su restauración, la cual es promovida por la Asociación de Profesionales de Actividades Culturales para la Infancia y la Adolescencia (en adelante APACIA) que, a través del proyecto *Del celuloide al chip: restauración del cine antiguo para la difusión de la cultura audiovisual española entre las nuevas generaciones [...]*, es auspiciada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte mediante sus ayudas para la acción y la promoción cultural del presente año (2016).

Ojalá que estas líneas, dicho sea de paso, sean también un acicate para sumar la colaboración de cuantos enterados aporten datos adicionales acerca de este único largometraje, pues a pesar de una exhaustiva búsqueda en otros archivos fílmicos nacionales e internacionales –una treintena en total– no se ha dado con otros ejemplares que permitan completar los fragmentarios rollos que se conservan. De hecho, ni siquiera se han localizado importantes materiales contextuales, como el guion de Primelles o las partituras del maestro Guerrero para la interpretación de la música durante la proyección. Parece, como dijese Webber (2011, p. 5) en la introducción a la reedición de las partituras que se conservan de la obra teatral, como si el éxito de *Don Quintín* también lo hubiese autodestruido, llevándole de la fama más absoluta en aquellos años, al olvido más injusto en los actuales.

En cualquier caso, volviendo al asunto de este epígrafe, los dos rollos de proyección que se guardan físicamente (con sign. FZ-296, <R1> y <R2>

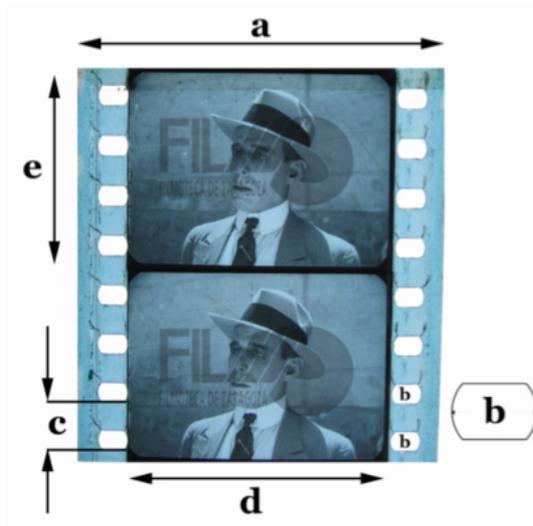
respectivamente) en el *voltio*¹ del Centro de Conservación y Restauración (CCR) de la Filmoteca Española:

- están soportados, como todas las películas producidas antes de 1952, aprox., en el inestable e inflamable plástico conocido como nitrato de celulosa; en este caso concreto de las marcas Gevaert y Ferrania
- tienen un ancho de 35 mm, al igual que todo el cine español rodado antes de la Guerra Civil [F2a]
- tienen perforaciones negativas o de tipo BH, es decir, de 1,854 mm de alto, 2,794 mm de ancho en la parte central (la arqueada) y 2,08 en los extremos sup. e inf.; a 1,85 mm del borde del soporte [F2b]; con un paso largo (4,75 mm, [F2c]); y casi todas forzadas, picadas (en varios grados), corridas y perdidas
- están en formato silente (mudo), esto es, que no tienen banda de sonido incorporada –salvo la cola de inicio del rollo 1, añadida obvia y seguramente en un momento posterior–
- sus 27.171 fotogramas están impresionados sobre un área de 25,3 mm de ancho por 18,4 mm de alto, lo que se traduce en una relación/aspecto de 1:1,37 (25,3/18,4) [F2d y e]
- están rodados sobre emulsión en blanco y negro, pero coloreados para su proyección mediante el sistema de teñido (que pudo ser de dos maneras, sumergiendo los rollos en anilina después de revelarlos, o positivados directamente sobre película previamente tintada y así comercializada –algo que se corroborará más adelante–); en total, se conservan tres tonalidades diferentes (*vid.* [F3]):
 - amarillo para los exteriores (día)
 - naranja para los interiores (día y noche)
 - azul para los exteriores (noche)
- tienen una longitud de 245 m y 271,5 m, respectivamente, de los 1.800 m originales que, según la documentación contextual (García, 2002, pp. 93-94; Goble, [1999], p. 148), tenía la película completa

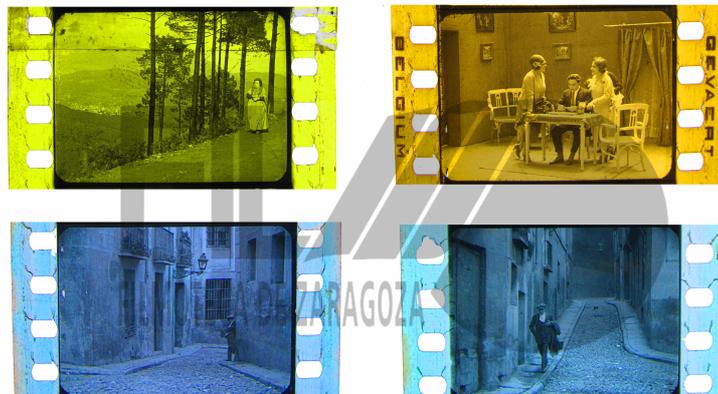
¹. Adaptación fonética corrompida de la voz inglesa *vault* {bóveda, cripta, cámara...}, que se emplea para referirse al almacén donde se guardan las películas que, por su inflamabilidad y peligrosidad, precisan de aislamiento, una temperatura media de 14°C, una humedad relativa del 50%, y altas medidas de seguridad.

- debían tener una velocidad de paso de entre unos 18 y 20 cuadros por segundo –como era común en el cine mudo de la segunda mitad de la década–, por lo que el metraje conservado (a 20 fps) es de aprox. 22 min. 45 seg. (10 min. 45 seg. del primero, y 12 min. del segundo) de los casi 80 min. que tendrían las 6 partes (rollos) de la película

En resumen, y como ya se adelantaba, sólo se conserva una película incompleta y fragmentada, de cuyos contenidos narrativos se hablará en el siguiente epígrafe.



F2. Dos fotogramas de *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega, 1925).
Fuente: fot. propia, © Filmoteca de Zaragoza



F3. Los colores de *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega, 1925).
Fuente: fots. propias, © Filmoteca de Zaragoza

6. Intertextualidad entre el libreto y la película

En el marco del citado proyecto de restauración de los fragmentos del filme que nos ocupa, existen varios y meticulosos pasos intermedios que se deben concretar. Uno de los primeros –y origen de estas líneas– consiste en pergeñar un guion de los planos y las secuencias de los rollos a intervenir, esto con el objetivo de identificar algunos de los datos presentados antes: la extensión real, el número de cuadros a reproducir, y las posibles anomalías físico-químicas que deben tenerse en cuenta durante el duplicado de estos fotogramas (en este caso digital). Esto, en esencia, posibilita determinar las lesiones o ausencias de perforaciones, el grado de contracción de éstas y del soporte, la presencia de empalmes defectuosos (fotogramas incompletos) que provoquen desencuadres o que puedan romperse durante la digitalización, etc.

Además, dado que no existe prácticamente ningún escáner en el mercado que permita digitalizar materiales fílmicos como éste –con una acentuada contracción, poca elasticidad y un alto riesgo de rotura (de una copia única, no se olvide)–, el trabajo de duplicado se hace casi de forma manual, con tres exposiciones diferentes que faciliten el posterior estabilizado, limpiado y etalonado. Ello implica, por tanto, copiar por triplicado un fotograma cada 6 segundos, por lo que el guion vuelve a ser de utilidad, pues previamente todos y cada uno de los fotogramas han sido contados y adscritos a un determinado plano o secuencia, lo que facilita las comprobaciones y los controles intermedios durante la artesanal digitalización.

Por otro lado, y como parte de la investigación –el envés, junto con la duplicación, de la restauración–, el mentado guion también permite identificar el contenido textual de la obra y, obviamente, la correcta secuenciación y las posibles omisiones o pérdidas. Sin embargo, como no hay más ejemplares fílmicos con los que se puedan cotejar los dos rollos de la Filmoteca de Zaragoza, y tampoco se ha localizado el guion de Primelles, las partituras de Guerrero u otro documento que permita trazar un *stemma* –si se admite aquí un término filológico de filiación documental–, sólo es posible establecer una relación intertextual con el libreto de la mancuerna Estremera-Arniches, publicado en tres sucesivas ediciones entre 1924-1925, usando concretamente la segunda.

Al respecto, y por motivos de extensión y de verdadera pertinencia, conviene decir que son bastantes más los fragmentos faltantes que los presentes, y no son pocas las inconsistencias en el “correcto” montaje (según el orden establecido en el libreto) que –al menos de momento– no se pueden atribuir fehacientemente al dúo Primelles-Noriega, a Tartaj o a un montador anónimo. De hecho, a veces existe la duda sobre si ciertos cambios de orden en la narración son premeditados, y que –por tanto– así se anotaron en el guion y se proyectaron en los cines de la época; o si, por el contrario, el cambio de orden en algunas secuencias –lo que dificulta el seguimiento de la historia– se produjo en un momento posterior en esta copia concreta. Eso sin mencionar, naturalmente, las no pocas lagunas argumentales entre ciertos planos, y entre los fragmentarios rollos conservados.

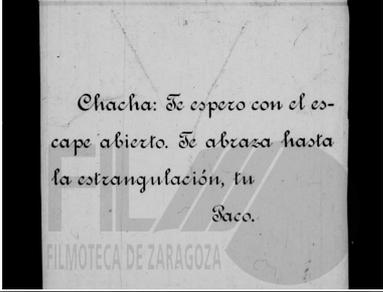
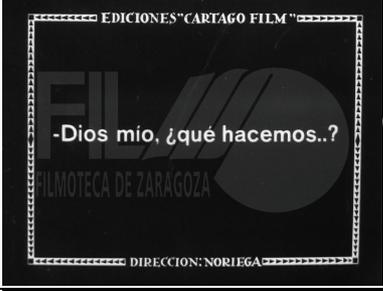
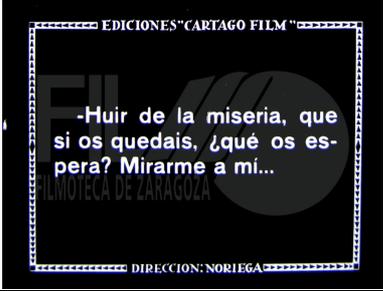
Por otro lado, desde el punto de vista de la intertextualidad entre el libreto de Estremera-Arniches y el guion de Primelles, es destacable –incluso comparándolos con los diálogos de las versiones cinematográficas posteriores, de 1935 y 1951– que los intertítulos (y las secuencias grafemáticas) de la película de Noriega son casi un calco (a plana y renglón) del texto original del sainete (*vid.* [F4]); incluso es posible aventurar que el movimiento de labios de los actores coincide en buena medida con éste –algo que sólo se podrá confirmar cuando se termine la digitalización–.

No obstante, está claro que Noriega también se valió del lenguaje y los típicos recursos del cine mudo para enfatizar determinadas situaciones, como el *cache circular* de los planos cortos de los personajes para acentuar el dramatismo de la escena y sus propios gestos –como los de Teresa (la hija de don Quintín), Felisa (la hermanastra de ésta) o la mendiga tía Casi, que también se aprecian en la misma figura [F4]–.

F4. Paralelismos y divergencias entre el libreto lírico y la película
Fuente: fots. propias, © Filmoteca de Zaragoza

En el libreto de Estremera y Arniches (1924)		En la película de Noriega, y presumiblemente en el guion de Primelles (1925)
Acto I, cuadro 1º, escena VI, pp. 18-20:		<R1> de la copia con sign. FZ-296, pl. 9-26, aprox. 65 seg. (1289 fot.)
[--Nada--]		[intertítulo explicativo, pres. introducido por Primelles en el guion:]
CASI	No hace ni dos minutos [<i>sic</i> ²] que pasaba el auto, como una centella; de que me vieron, pararon, y el señorito Pepe, m'ha dao este papel pa ti. (Da a Felisa, uno que saca del pecho.) Y Paco, el <i>chófer</i> , este papelito, pa ti [...]	
FELISA	(Leyendo) «Feli: si estás decidida, como me juraste ayer, vente conmigo. Aguardamos en el Alto de Pinares. Iremos camino de Francia. Ten valor; no te arrepentirás. Te espera otro mundo, otra vida y mi cariño. Ven.»	

². Como ya se hizo notar en el tercer epígrafe de este artículo, los sainetes “se caracterizaban por usar y abusar de un lenguaje coloquial, cómico y muy castizo”, por lo que no se anotarán más las evidentes faltas ortográficas, sintácticas y gramaticales que así (*sic*) están en la fuente.

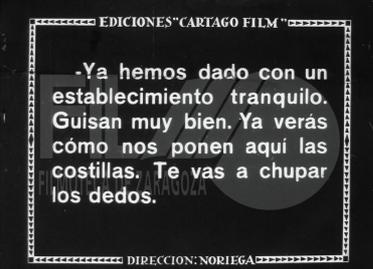
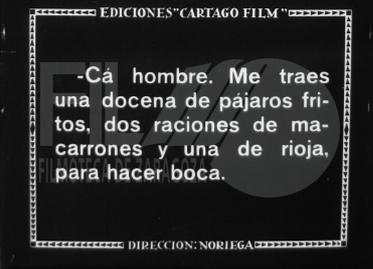
En el libreto de Estremera y Arniches (1924)		En la película de Noriega, y presumiblemente en el guión de Primelles (1925)
Acto I, cuadro 1º, escena VI, pp. 18-20:		<R1> de la copia con sign. FZ-296, pl. 9-26, aprox. 65 seg. (1289 fot.)
TERESA	(ídem.) «Chacha: te espero con el escape abierto. No tardes, que vamos a arrear. Te abraza hasta la estrangulación, tu Paco.»	 
FELISA	¡Ay, Dios mío! Y ¿qué hacemos?	 
CASI	Toos los hombres son de la misma clase: malos; too está en una saberlos manejar. ¡Hala!... ¡Huir de la miseria, no ser tontas, que si te quedas, ¿qué te espera? Mírame a mí!	

En el libreto de Estremera y Arniches (1924)		En la película de Noriega, y presumiblemente en el guión de Primelles (1925)
Acto I, cuadro 1º, escena VI, pp. 18-20:		<R1> de la copia con sign. FZ-296, pl. 9-26, aprox. 65 seg. (1289 fot.)
		
TERESA	¡Ay, no! ¡Vamos, vamos!	 
CASI	<p>¡Un viejo, borracho, malhumorao! ¡Náa! Tedejará sola el mejor día, y entonces... ¡Corre al mundo! Yo tenía una hija y no miró cosa denguna y me dejó sola y se fué. (¡Que se vayan toas! .. ¡Que no haya denguna honrá!) ¡Hala, volar; no lo miréis más! ¡Al mundo! ¡A la suerte!...</p>	 

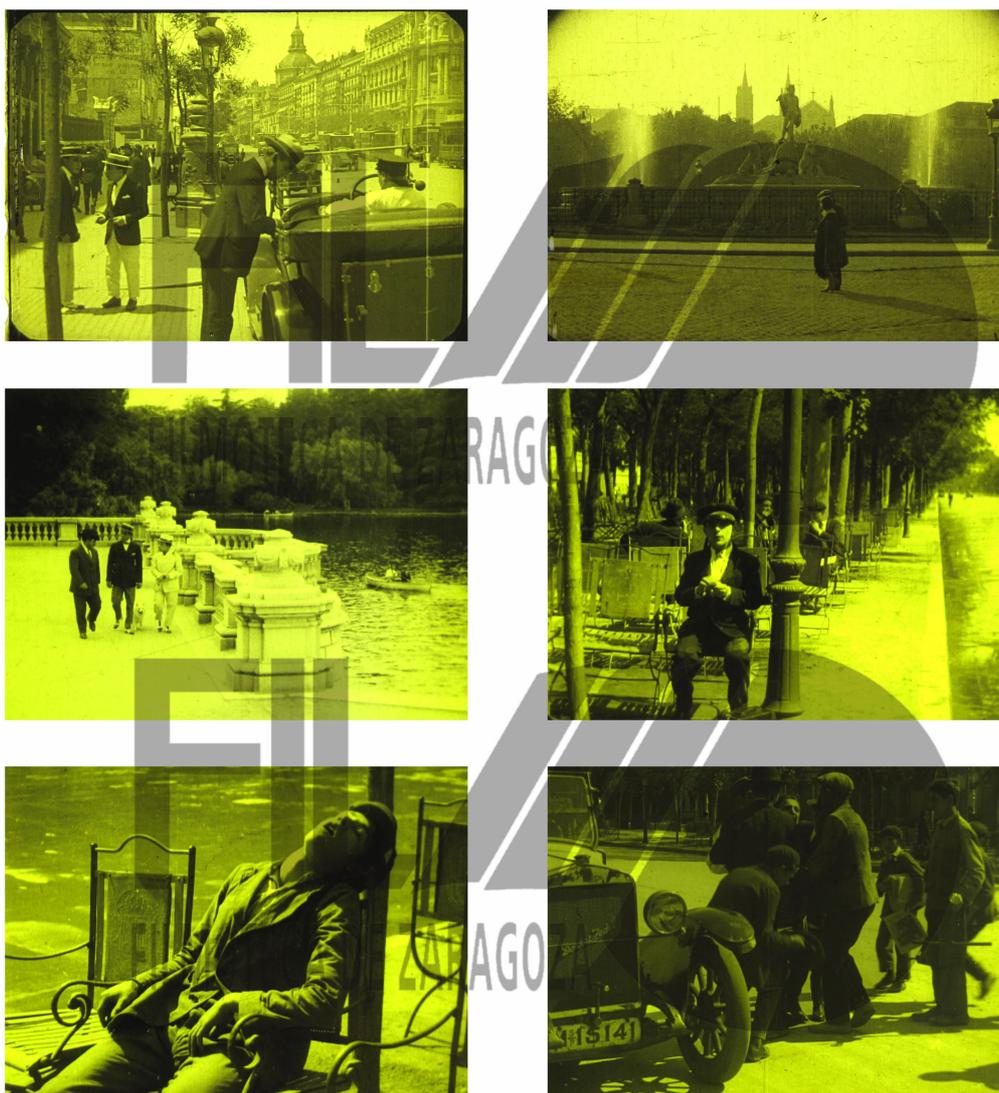
Y aunque no hay pruebas documentales que respalden la aseveración de que Carlos Primelles acertó de lleno en la adaptación del libreto de *Don Quintín*, es viable admitir que afrontó con dignidad el reto de reducir las partes más densas –que ocupaban varios párrafos y páginas– a unas cuantas líneas que, apoyado también en la pantomima y la gesticulación conseguidas por Noriega, resultaron en una correcta síntesis de apenas unos fotogramas y segundos (*vid.* [F5]).

F5. Síntesis narrativa entre el libreto lírico y la película.
Fuente: fots. propias, © FilMOTECA de Zaragoza

En el libreto de Estremera y Arniches (1924)		En la película de Noriega, y presumiblemente en el guion de Primelles (1925)
Acto I, cuadro 2º, escena VI, pp. 47-48:		<R1> de la copia con sign. FZ-296, pl. 98-100, 103-105, aprox. 41 seg. (821 fot.)
PACO	Pasa, Tere, que hemos dao con un establecimiento simpático y tranquilo, si los hay.	
TERESA	¡Qué poco personal!	
PACO	Mejor. ¿Pa qué quíes tumultos? Verás qué tranquilos cenamos aquí. (Se sientan en la mesa número cuatro; ella, frente a don Quintín, y él, frente al público.)	 
TERESA	¿Guisarán bien aquí, tú?	
	[...]	

En el libreto de Estremera y Arniches (1924)		En la película de Noriega, y presumiblemente en el guion de Primelles (1925)	
Acto I, cuadro 2º, escena VI, pp. 47-48:		<R1> de la copia con sign. FZ-296, pl. 98-100, 103-105, aprox. 41 seg. (821 fot.)	
PACO	¡Anda!... ¡Si este cocinero tiene fama! ¡Ya verás cómo nos ponen aquí las costillas!... Te vas a chupar los dedos. Es decir; yo te los chuparé, pa que no te molestes.		
TERESA	Tráigase una docena de pájaros fritos y media de Rioja blanco, pa hacer boca.		
PACO	Y luego, he visto ahí fuera, que el plato del día es macarrones a la italiana, como tóos los días; con que, tráete dos de plato del día.		 

Además, la posibilidad de rodar en los castizos sitios que sólo se sugieren en la obra de teatro –y que, por cierto, representan buena parte del metraje conservado en los dos rollos sobrevivientes– enriqueció no sólo la película en su época, sino que hoy nos ofrece una modesta muestra de cómo era el Madrid de aquel mayo de 1925 [F6]. De hecho, es posible que un par de *planos recurso* se rodasen antes, quizá entre el verano y el otoño del año anterior, algo que se puede deducir por la apariencia que presentan dos emblemáticos edificios de la calle de Alcalá.



F6. Exteriores de *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega, 1925).
Fuente: fots. propias, © Filmoteca de Zaragoza

Igualmente, es digna de mención la estética propia de esta película, pues aunque se pueden establecer paralelismos con otros filmes de su tiempo –de Noriega o no, de zarzuela o no–, es obvio que el diseño, la distribución espacial y la tipografía de los intertítulos de esta película son únicos, pues aunque poco después Noriega rodó *José*, basada en homónima obra de Armando Palacio Valdés y producida también por Cartago Film, no se conocen copias y, por ello, la única vez que se pueden ver juntos (en pantalla) al director y a la productora, es la adaptación que nos ocupa. Dicha mención se hace en una orla que rodea al texto explicativo (*vid.* [F7a]); aunque, como

ya se ha dicho varias veces, como los rollos conservados proceden de –al menos– dos copias de proyección diferentes, los fragmentos provenientes de la segunda copia –de peor calidad y estado de conservación (y muy seguramente posterior)– son más simples y sólo reproducen el texto de forma más modesta y con una tipografía más pequeña (*vid.* [F7b]).



F7. Intertítulos de diferentes copias de proyección, unidos por un empalme en el <R2> del ejemplar FZ-296

Fuente: fots. propias, © Filmoteca de Zaragoza.

7. Colofón

Y así, son muchos más los paralelismos sinonímicos y antitéticos que, mediante el cotejo intertextual del libreto original y esta primera adaptación fílmica, se pueden establecer sobre esta peculiar obra. Sin embargo –al menos por el momento– se antoja innecesario y baladí, pues en breve estará duplicada y, como se planificó entonces –con movimiento–, se podrán resolver algunas de las dudas que ahora sólo pueden conjeturarse. Algo que, por cierto, no sería posible sin la valiosísima disposición y colaboración de la Filmoteca de Zaragoza, por lo que desde aquí se agradece merecida y expresamente la confianza depositada en los profesionales de APACIA para llevar a buen puerto este modesto y peculiar proyecto.

Ojalá que estas escuetas líneas –descriptivas y casi noticiosas– sirvan también para avivar el interés de lectores e investigadores para que,

colectivamente, se despierte a *Don Quintín* de su amargado y aletargado sueño que, sin apenas darnos cuenta, duraba ya nueve inconfesables décadas.

Referencias bibliográficas

- A. F. L. (1924). Apolo: 'Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...'. En *El imparcial: diario liberal*. Madrid, año LVIII, no. 20539, 27 de noviembre, p. 2.
- Apolo: Don Quintín el amargo o quien siembra vientos (1924). En *Muchas gracias: revista cómico-satírica*. Madrid, año I, no. 45, 6 de diciembre, p. 10.
- Arniches, C. y Estremera, A. (1924). *Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...: sainete en dos actos, divididos en cinco cuadros en prosa, original / música del maestro Jacinto Guerrero*. 2a. ed. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. 91 p.
- Arte y cinematografía: primera revista cinematográfica española [...]* (1925). Barcelona, año XVI, no. 292, julio, pp. [44-45]. También disponible en línea a través de: <<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8995>>.
- B. R., El (1924). Estreno en Apolo: un éxito de Arniches: «Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...». El B. R. En *Heraldo de Madrid: diario independiente*. Madrid, año XXXIV, no. 12112, 27 de noviembre, p. 5.
- Berriatúa, L. (2010). Los primeros años del cine en las zarzuelas. En *A propósito de Cuenca: escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920 / Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, coord.* Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay). 636 p. (Documentos; 16). pp. 151-161. ISBN 978-84-482-4754-6.
- Berriatúa, L. (2002). Zarzas: el 'género chico' en el cine mudo. En *Cuadernos de la Academia*. Madrid, no. 11/12, pp. 211-220. ISSN 1138-2562. Monográfico coord. por Carlos F. Heredero, y editado por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España con el título. *La imprenta dinámica: literatura española en el cine español*. ISSN 1138-2562.
- Cánovas Belchí, J. (2011). Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español: a propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921). En *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*. Santiago de Compostela, no. 10, pp. 65-87. ISSN 1579-7414.
- Cánovas Belchí, J. T. (2002). La legitimación artística de un nuevo espectáculo: fuentes literarias del cine mudo español. En *Cuadernos de la Academia*. Madrid, no. 11/12, pp. 21-38. ISSN 1138-2562.

- Cánovas [Belchí], J. T. (1990). Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte. En *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. Valencia, año II, no. 6, junio/agosto, pp. 14-25.
- Claver Esteban, José María (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. 581 p. ISBN 978-84-939926-4-4.
- Datos sobre la conservación del cine español (2005). En *Filmoteca Española: cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española. pp. 101-120. ISBN 84-86877-33-4.
- Díez-Canedo, [E.]. (1924). Apolo: 'Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...', sainete de los señores Arniches y Estremera, con música del maestro Guerrero. En *El sol: diario independiente*. Madrid, año VIII, no. 2279, 27 de noviembre, p. 2.
- Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, M. F. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos. 491 p. ISBN 84-245-0567-0.
- El imparcial: diario liberal* (1925a). Madrid, año LIX, no. 20379, 9 de mayo, p. 5.
- El imparcial: diario liberal* (1925b). Madrid, año LIX, no. 20403, 6 de junio, p. 6.
- Farinelli, G. L.; Martinelli, V. y Patalas, E. (2000). *450 titres du patrimoine cinématographique recherchés par les archives du monde entier*. [S. l.: s. n.]. Listado elaborado por los dos primeros autores con la colaboración del tercero, que ha circulado por internet en formato RTF y PDF. Una de esas versiones está disponible en <http://www.ibrarian.net/navon/paper/450_titres_du_patrimoine_cin_matographique_recher.pdf?paperid=5346689>.
- Fernández Colorado, L. (2000). Buñuel, Urgoiti y Filmófono. En *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. Valencia, no. 34, pp. [26]-38. ISSN 0214-6606.
- Fructuoso, M. (2014). Las dos adaptaciones que hizo Buñuel de 'Don Quintín el amargao'. En *En torno a Luis Buñuel: todo sobre la vida y obra del realizador* [en línea]. [Murcia], domingo 8 de junio de 2014. Disponible a través de <<https://lbunuel.blogspot.com.es/2014/06/las-dos-adaptaciones-que-hizo-bunuel-de.html>>. Consulta: 13 de oct. de 2016.
- García Fernández, Emilio C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel. 364 p. (Ariel Cine). ISBN 84-344-6809-3.
- Goble, A. (1999). *The complete index to literary sources in film* / edited by Alan Goble. [London]: Bowker-Saur. XI, 1028 p. ISBN 1-85739-229-9.

- González Fiol, E. (1924). La taquipodia de Arniches. En *La Esfera*. Madrid, año XI, no. 571, 13 de diciembre, p. [26].
- González López, P. y Cánovas Belchí, J. T. (1993). *Catálogo del cine español; volumen F2: películas de ficción (1921-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española. 231 p. ISBN 84-86877-12-1.
- Lahoz Rodrigo, I. (2005). *La construcción de un cine nacional: fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930* [en línea]. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación: E-exceLence. 57 p. Disponible en: <<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=702>>. ISBN 84-9822-264-8.
- Marquesán Modrego, A. (2005). Patrimonio cinematográfico aragonés destruido y disperso. En *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza, no. 20, pp. [175]-193. ISSN 0213-1498.
- Martínez, J. y Amor, M. ([1991]). Cine mudo español: películas argumentadas conservadas. pp. [9]-35. En *Cine mudo español: un primer acercamiento de investigación*. [Madrid: Universidad Complutense, Cursos de Verano]. 38 p.
- Oms, M. (1993). Buñuel en Espagne (1933-1936). En *Positif*. [Paris], octubre, no. 392, pp. 70-76. ISSN 0048-4911.
- Pérez Perucha, J. (1989). 1896-1929. En *Cine español (1896-1988)* / [edición a cargo de Augusto M. Torres]. Madrid: Ministerio de Cultura: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. pp. 17-86. ISBN 84-7483-540-2.
- Pérez Perucha, J. (1983). *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 154 p. ISBN 84-500-9298-1.
- Ríos Carratalá, J. A. (2002). La semilla y sus frutos: lo sainetesco en el cine español. En *Cuadernos de la Academia*. Madrid, no. 11/12, pp. 247-261. ISSN 1138-2562.
- Un gran éxito en Apolo: ‘Don Quintín el amargao ó quien [sic] siembra vientos...’ (1924). En *Nuevo mundo*. Madrid, año XXXI, no. 1611, 5 de diciembre, p. 18.
- Una obra de Arniches (1924). En *El imparcial: diario liberal*. Madrid, año LVIII, no. 20523, 8 de noviembre, p. 4.
- Webber, C. (2011). ‘Don Quintín el amargao’: un regusto amargo = ‘Don Quintín el amargao’: a bitter taste. En *Jacinto Guerrero (1895-1951): Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...: sainete en dos actos: libro de Carlos Arniches y Antonio Estremera: partitura para canto y piano / revisión musical de José Gómez; revisión del texto de Enrique Mejías García*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. pp. 5-9, 17-21. ISMN 979-0-9013181-7-5.

Cómo citar: Zabala, J. (2017). “Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitulado «Don Quintín el amargao»”. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, nº 14, pp. 133-157. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/> e-ISSN: 2172-0150.