

## ***Spanish Western!*** **La década que el cine del Oeste habló en español**

*Spanish Western!*  
*The decade when the Western spoke Spanish*

■ Pedro Gutiérrez Recacha

■ Con arreglo a la opinión de Clint Eastwood, existen dos formas de expresión artística cuyo origen es indudablemente norteamericano: una, musical (el *jazz*); la otra (el *western*), fundamentalmente cinematográfica<sup>1</sup>. Resulta fácil adherirse a tal afirmación. En particular, pocos se atreverían a discutir que el *western* constituye (o, al menos, ha constituido durante décadas) el género filmico estadounidense por antonomasia. Sin embargo, el embrujo que el cine del Oeste ha ejercido sobre el público no se ha limitado a las audiencias del otro lado del Atlántico. Las hazañas de *cowboys*, pistoleros, soldados de caballería, indios, *sheriffs* y demás personajes de la concurrida galería de tipos del *Far West*, hábilmente exportadas por Hollywood, prendieron en la imaginación de ciudadanos del mundo entero, generando la que tal vez haya sido la forma más popular de épica mítica del siglo xx. Europa no constituyó en modo alguno una excepción. Pero sí puede considerarse excepcional que algunos productores y realizadores europeos decidieran dar un paso más allá en su fascinación por el Oeste, abandonando el papel de meros admiradores para convertirse en creadores de este tipo de cine.

Es de sobra conocido que el *western* generó (o, para algunos, "degeneró en") una vertiente europea que dio lugar a películas ciertamente estimables, aunque también a una ingente cantidad de filmes críticamente denostados como subproductos cinematográficos. Es lo que tradicionalmente se ha venido designando con el hoy casi entrañable término de *spaghetti-western*.

---

El autor es Doctor por la Facultad de Filosofía de la UAM y Psicólogo. En la actualidad trabaja como investigador asociado al departamento de Psiquiatría de la Universidad Autónoma de Madrid (Madrid, España).

<sup>1</sup> Al menos tal opinión aparece atribuida al insigne actor y realizador en la sucinta y admirable monografía sobre el cine del Oeste firmada por la estudiosa francesa Clélia Cohen, recientemente editada en nuestro país: "Clint Eastwood acostumbra a decirlo: Sólo hay dos formas de arte genuinamente americanas: el *jazz* y el *western*" (Clélia Cohen. El *western*. Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma". Paidós. Barcelona. 2006; p. 4).

tern y que en la actualidad algunos críticos reivindican con la denominación *eurowestern*, tal vez más "políticamente correcta" dada su carencia de matices peyorativos. Sin embargo, es menos notorio que mucho antes de que se hablase de *spaghetti-western* (o de *eurowestern*, que el lector escoja el nombre que mejor le parezca) existió... el *Spanish western*. Un fenómeno cinematográfico que podríamos situar, cronológicamente, en la decena aproximada de años que van de mediados de la década de 1950 hasta mediados de la de 1960. ¿Cómo fue la historia de este cine del Oeste español?

En realidad, el auténtico origen del *western* español no debe rastrearse en la esfera cinematográfica, sino en la literaria. La gran eclosión de la novela *western* española llegaría en plena posguerra de la mano de las ediciones *pulp*, gracias a editoriales como Clíper, Molino, o, en décadas posteriores, Bruguera. Los revólveres de seis tiros comenzaron a inundar de pólvora las páginas de las novelitas de "a duro" firmadas por autores nacionales que, en la mayoría de los casos, se veían obligados a ocultar su nombre auténtico bajo un seudónimo de resonancias norteamericanas en un intento de favorecer la comercialidad del producto. Alias como Clark Carrados, Mikki Roberts, Keith Luger o Silver Kane comenzaron a poblar los quioscos de las principales ciudades españolas. Pero, de entre esta constelación de autores *western*, sobresale un nombre que debe ser destacado por lo meritorio de su obra: José Mallorquí (Barcelona, 1913-Madrid, 1972). Se trata de uno de los pocos privilegiados que pudo llegar a ser conocido entre el gran público por el nombre recibido en la pila bautismal, y no por un ostentoso apodo anglosajón. Mallorquí colaboró en la colección *Novelas del Oeste*, de Ediciones Clíper, y bajo el sello de esta línea publicaría en 1943 (con el seudónimo de Carter Mulford, que finalmente abandonaría) la novela que iba a marcar un punto de inflexión en su carrera: *El Coyote*. El relato narra la historia del joven César de Echagüe, heredero timorato y aprensivo de una de las familias hispanas más ricas de la California de mediados del siglo XIX, recién anexionada a la Unión, que regresa a su hogar tras una larga ausencia motivada por sus estudios en el extranjero. El padre del muchacho, don César, aguarda con expectación la llegada de su descendiente, pues da por hecho que con su ayuda podrá oponerse a los norteamericanos que ansían sus tierras. Sin embargo, el anciano sufre una terrible decepción: el joven César no es más que un melindroso pisaverde que ha renunciado por completo al uso de la violencia. En realidad, tras los afectados modales del personaje se oculta el valor de un auténtico héroe. Cubriendo su rostro con un antifaz, luciendo un traje típico mejicano y armado de sendos *colts*, el joven don César asume la identidad del legendario Coyote, defensor enmascarado de los californianos atropellados por la injusticia.

A *priori*, el personaje constituía una aportación más a las ya nutridas filas de justicieros de doble identidad que poblaban las páginas de la literatura popular mundial, como el propio Mallorquí reconocía... pero con una matización: "Tal vez los lectores hayan advertido cierta semejanza entre el Coyote y el Zorro. No niego que don César se parece al héroe que popularizó el cine; pero también se parece a Pimpinela Escarlata, a Dick Turpin y a otros muchos de los que tal vez sea hermano, pero no copia exacta. Cada país tiene un héroe enmascarado que

ha impuesto la ley y el orden ocultando su verdadera personalidad, y ésa ha sido la base en que se ha creado el Coyote<sup>2</sup>. Como apunta su padre literario, la peculiaridad del Coyote radicaba en su carácter netamente nacional. Mallorquí pudo concebir un *western* con raíces culturales españolas gracias a una elección particularmente acertada del escenario histórico de la acción. La primera aventura de César de Echagüe se sitúa cronológicamente medio siglo después de las del héroe creado por Johnston McCulley, el Zorro. Si este último medía su acero contra las huestes del emperador mejicano, el Coyote se las vería con los norteamericanos recién llegados al territorio californiano tras la anexión de éste a los Estados Unidos del presidente James K. Polk, ratificada por el tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848. En las novelas del Coyote, la California prenorteamericana es considerada, a todos los efectos, una perpetuación de la propia España. Preguntado acerca de la literatura española del Oeste, Mallorquí definía el peculiar subgénero que había alumbrado como un "medio de situar en el mundo a una serie de personajes de sangre española". El escritor aclaraba: "Al fin y al cabo, todo el Oeste se halla saturado de espíritu español. Lo que llamamos el Oeste se extiende desde Tejas a California, pasando por Nuevo Méjico y Arizona, más algo de Utah, Nevada, Kansas, etcétera. Tierras que fueron España hasta hace poquito más de siglo y medio. Pude haber situado a mis personajes en la propia España, pero en 1943 la cosa habría sido muy difícil. En los momentos actuales situaría a mis personajes en mi patria"<sup>3</sup>. La originalidad de Mallorquí auparía a la editorial Clíper hasta dominar el mercado de la literatura popular en la década de 1940. El éxito se traduciría en el lanzamiento inmediato de una serie dedicada al Coyote que se publicaría ininterrumpidamente hasta 1951, constando de 120 entregas, a las que habría que sumar nueve extras, un número especial y una segunda serie de novelas bajo el título de *Nuevo Coyote*, cancelada tras alcanzar los 62 títulos en 1953<sup>4</sup>. Las aventuras del Coyote, más que un *best-seller*, supondrían un auténtico fenómeno de masas en la España de la época. No es de extrañar que el mundo del cine pronto fijara su atención en el personaje.

La primera tentativa de rodaje corresponde al afamado realizador Florián Rey, que, junto al productor Ismael Palacio Bolufer, presentaría ante la Dirección General de Cinematografía, siguiendo los trámites legales de rigor, la solicitud de rodaje correspondiente al film *El Coyote* en diciembre de 1950. A pesar de recibir la luz verde oficial, el proyecto se haría merecedor de alguna que otra leve amonestación por parte de la institución censora. Y es que con el paso

<sup>2</sup> Texto aparecido originalmente en la novela *La justicia del Coyote*, publicada por Ediciones Clíper en 1945 y reproducido en *Tras la máscara del Coyote/El Diablo en Los Ángeles*. El Coyote n.º 11. Ediciones Fórum, S.A., 1983; p. 125.

<sup>3</sup> Entrevista publicada en *El Correo Catalán* (12-12-1968). Reproducida en el número 1 del cómic *Aventuras Bizarrras* (Serie Azul), publicado por Ediciones Fórum en 1987.

<sup>4</sup> Las reediciones de la saga del Coyote se han venido sucediendo casi sin interrupción desde que el escritor diera por concluida la serie original en 1953: en 1961, gracias a Ediciones Cid (coincidiendo con la emisión de un serial radiofónico dedicado al personaje), en 1968, bajo el sello de Bruguera; en 1973, ya tras la muerte del propio Mallorquí, por parte de Favencia; en 1984 por Ediciones Fórum y, la más reciente, en 2003, publicada por Planeta DeAgostini.

de la década de 1940 (momento de máximo esplendor de la saga literaria de *El Coyote*) a la de 1950 (época en la que se plantea el rodaje de la adaptación cinematográfica), la situación geopolítica de nuestro país había evolucionado desde el aislacionismo hasta la apertura internacional. En este sentido, podemos considerar el comienzo de la década de 1950 como un auténtico punto de inflexión en el que las autoridades españolas trataban de ganar la confianza de los países del lado occidental del "telón de acero", particularmente Norteamérica. En tales circunstancias, se comprenderá que algunas de las pullas habituales en las primeras novelas de Mallorquí contra los ocupadores estadounidenses de la California hispana, que hacía tan sólo una década eran contempladas favorablemente desde las instancias oficiales franquistas, ahora se habían convertido en un asunto, si no tabú, si al menos incómodo (o "políticamente incorrecto", por utilizar una expresión actual). Así, en el informe del censor Fermín del Amo podemos encontrar, por ejemplo, las siguientes afirmaciones sobre el guión de *El Coyote*: "Por todo lo que antes hemos dicho propondríamos sin dudar la autorización para su rodaje, pero encontramos una dificultad que exponemos para que la Superioridad determine sobre el particular: presentar al ejército norteamericano como una cuadrilla de bandoleros es extremadamente inoportuno en las actuales circunstancias"<sup>5</sup>. El guión sería modificado pertinentemente antes de ser nuevamente sometido al escrutinio censor en 1952, acompañado de dos libretos para sendas nuevas entregas de la que, en apariencia, se perfilaba como saga cinematográfica del Coyote. Sin embargo, el proyecto de adaptación aún habría de pasar por nuevas vicisitudes. Las sucesivas alteraciones de los equipos técnicos y artísticos propuestos prolongarían los trámites hasta 1954, año en que ya definitivamente da comienzo el rodaje simultáneo de dos películas inspiradas en el personaje de Mallorquí, *El Coyote* y *La justicia del Coyote*. La producción de las mismas recaería finalmente en el empresario madrileño Eduardo Manzanos (con la ayuda no acreditada del productor mejicano Gonzalo Elvira<sup>6</sup>). El joven director Joaquín Romero Marchent se hacía cargo, a su vez, de la realización, mientras que el papel de César de Echagüe/Coyote quedaba en manos del galán mejicano Abel Salazar. Sin duda, cabe atribuir a la pericia de Marchent los hallazgos más valiosos de este par de filmes. Si bien tanto *El Coyote* como *La justicia del Coyote* pueden ser tachadas de películas narrativamente desequilibradas, con un guión que avanza a trompicones y según una

---

<sup>5</sup> La documentación referente a informes censores y otros trámites administrativos relacionados con la antigua Dirección General de Cinematografía que aparece citada en el presente artículo puede consultarse en el actual Archivo General de la Administración ubicado en Alcalá de Henares.

<sup>6</sup> No conviene pasar por alto otro fenómeno que jugaría también un papel decisivo a la hora de precipitar el paso del personaje de Mallorquí al celuloide, y que no sería otro que la popularidad de la que gozaba en aquella época el cine de "justicieros enmascarados" en Méjico. Muchas de estas producciones llegaron a estrenarse con notable éxito en nuestro país. No es de extrañar que las aventuras del Coyote despertaran no sólo el interés de los productores españoles, sino también de los mejicanos. Véase a este respecto el excelente artículo del historiador Carlos Aguilar titulado "Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60" (Cuadernos de la Academia, nº 5. Madrid, 1999).

sucesión de episodios a menudo desconectados entre sí, también es cierto que presentan cualidades cinematográficas nada desdeñables, como la peculiar mezcla de estilos visuales que adereza algunas escenas, con imágenes próximas a una estética de vanguardia (superposiciones, montaje frenético, etcétera) y otras que bordean lo expresionista (a destacar el papel visual desempeñado por las sombras en el enfrentamiento final entre el Coyote y el villano del primer film, el capitán Potts).

La experiencia debió resultar del agrado de Manzanos, quien, a inicios de la década de 1960, financiaría (con la participación oficiosa del productor francés Marius Lesoeur) un nuevo film basado en un justiciero enmascarado, aunque en este caso ya no se trataba del Coyote: nace así *La venganza del Zorro* (1961). Joaquín Romero Marchent volvía a hacerse con la dirección de la cinta —quedando convertido en el auténtico realizador pionero del *western* español—, mientras que el mismísimo Mallorquí participaba en la elaboración del guión, en colaboración con Jesús Franco. La holgura de medios permitió que, a diferencia del díptico sobre el Coyote, el film fuera rodado en color y con un actor norteamericano, Frank Latimore, encabezando el reparto. Puede que el traje de charro fuera sustituido por la negra indumentaria del famoso espadachín cuya marca era la "Z", pero, en esencia, el Zorro del film no era otro que el Coyote. Como el héroe de Mallorquí, este peculiar Zorro se movía a sus anchas en la California ocupada por los norteamericanos, defendiendo los derechos de la población hispana y haciendo frente a la autoridad anglosajona. En el apartado visual, la extraña mezcla estilística de la que había hecho gala Marchent en los dos filmes previos deja paso a una técnica sobria, al modo clásico, confiando más en la puesta en escena que en la fragmentación de planos. El éxito del film generaría una inmediata secuela, *Cabalgando hacia la muerte* (Joaquín Romero Marchent, 1962), en la que repetiría la mayor parte del equipo artístico y técnico, con una importante adición: la participación del italiano Alberto Grimaldi, quien en los años sucesivos se convertiría en el productor más preclaro del *western* europeo.

Aún habría de retornar el Coyote en un nuevo film producido por Manzanos, *El vengador de California* (Mario Caiano, 1963), esta vez bajo los rasgos del actor Fernando Casanova<sup>7</sup>. El guión de la película, a diferencia de los de sus predecesoras, quedó exclusivamente en manos de Mallorquí, hecho éste que tal vez pueda explicar una mayor presencia de los rasgos típicos de las novelas del escritor barcelonés en la acción, como un número más abundante de referencias al legado español de California. Curioso resulta señalar también cómo en este film se produce cierta inversión de roles con respecto a las adaptaciones precedentes. En las mismas el papel de villano solía recaer sobre algún tiránico militar de la Unión, mientras que correspondía a algún político honrado enviado por Washington (concienciado con los problemas de la población hispana) la función de contrapeso destinado a recordar al espectador que no todos los norteamericanos eran desalmados. Sin embargo, ahora tenemos como rival del

<sup>7</sup> El Coyote aún conocería una nueva y tardía adaptación cinematográfica en plena década de 1990, de la mano del realizador Mario Camus.

Coyote a un pérfido político, mientras que su mejor aliado resultará ser un capitán de caballería. Este peculiar ejercicio de prestidigitación narrativa parece obedecer a un nuevo intento de evitar fricciones con la censura en una época en la que era precisamente el ejército estadounidense el más interesado en convertir a nuestro país en un aliado estratégico. El ya mencionado censor Fermín del Amo, precisamente, había escrito en su informe a propósito del primer proyecto de adaptación de *El Coyote* al cine, a cargo de Florián Rey: "exhibir un film en el que los políticos son humanitarios y, en cambio, los militares resultan unos criminales [...] posiblemente no sea conveniente y además podría crearnos dificultades innecesarias".

El éxito del díptico sobre el Zorro, así como la participación de Manzanos en la coproducción de un par de *westerns* cómicos italianos, habían hecho despertar el interés del productor madrileño por el cine del Oeste. Las películas del género rodadas en España parecían gustar no sólo al público nacional, sino incluso más allá de nuestras fronteras. ¿Por qué no lanzarse, entonces, a una producción serial de este tipo de cinematografía? Dicho y hecho. Si hasta entonces Manzanos había utilizado escenarios "fungibles", de "usar y tirar", ahora promovería la construcción (llevada a cabo por los decoradores José Luis Galicia y Jaime Pérez Cubero, auténticos padres de la idea) de un decorado estable para su uso en varios filmes. Nació así en los parajes madrileños de Hoyo de Manzanares el primero de los poblados *western* que pronto proliferarían por todo nuestro país.

Manzanos apostó inicialmente por una cierta continuidad en su producción, rodando, por ejemplo, adaptaciones de otras obras de Mallorquí. Sin embargo, otros productores ya habían atisbado tempranamente las posibilidades internacionales del género. José Gutiérrez Maesso había financiado a comienzos de la década de 1960 el primer *western* localizado en Almería (localidad andaluza que, inmediatamente, iba a convertirse en toda una tierra de promisión para el rodaje de películas de *cowboys*). Se trataba de *Tierra brutal* (Michael Carreras, 1961), coproducción angloespañola que sería distribuida en las pantallas por la mismísima Metro-Goldwyn-Mayer. Aunque *Tierra brutal* no cosechó el éxito que sus productores esperaban, sí constituye un precoz ejemplo de la tendencia que seguiría raudamente el *western* español: la apertura al mercado internacional y el rodaje en régimen de coproducción que imponía la imitación de los exitosos modelos de los filmes de Hollywood. Los rasgos más localistas de la obra de Mallorquí, por tanto, ya no tenían cabida en el cine del Oeste nacional. Sobre los parajes más desérticos del territorio español surgiría una flora y una fauna inauditas: los poblados *western* (Hoyo de Manzanares, Esplugas de Llobregat, varios en la geografía almeriense, etcétera) y toda una panoplia de profesionales (actores, decoradores, especialistas, etcétera) que acudían a los mismos ante la perspectiva de un empleo seguro. El *western* español se había convertido en un fenómeno internacional que atraía incluso a profesionales de más allá del Atlántico. Entre ellos, un joven actor de televisión llamado a convertirse en las décadas sucesivas en uno de los grandes de Hollywood, Clint Eastwood, con quien precisamente abrimos el presente artículo.

Eastwood llegaría a España para rodar dos *westerns* dirigidos por un, por entonces, bisoño realizador italiano llamado Sergio Leone: *Por un puñado de dólares* (1964) y *La muerte tenía*

*un precio* (1965). El éxito desmesurado de este último film comportaba, a modo de corolario, el final del predominio español en el cine del Oeste continental. Sólo una figura española había conseguido previamente despertar el interés conjunto de crítica y público, Joaquín Romero Marchent, pero ni tan siquiera se había aproximado a la aceptación lograda por Sergio Leone en ambas dimensiones. Y la emergencia del realizador italiano iba a coincidir, precisamente, con el eclipse del director español —que antes de su retiro del género nos legaría su mayor contribución al mismo, la bella, dura y emotiva *Antes llega la muerte* (Joaquín Romero Marchent, 1964)—. La estela de Leone había abierto el camino a toda una nueva generación de realizadores italianos deseosos de probar fortuna en el género de moda en Europa dejando su personal impronta en el mismo. Curiosa paradoja, el *western* europeo se alejaba de la imitación de los modelos procedentes de Hollywood... movimiento que, en cierto sentido, suponía un retorno a la concepción "idiosincrásica" de las primeras adaptaciones de Mallorquí. Como en las mismas, se trataba de ofrecer al público algo que no podía hallarse en los filmes del Oeste procedentes de Norteamérica. A diferencia de lo que ocurría con los Zorros y los Coyotes, ese "algo" ya no consistía en alusiones a un cierto "carácter nacional", sino en unos rasgos visuales, temáticos e ideológicos propios. Era evidente que el testigo creativo del *western* español había cruzado los Pirineos y los Alpes para pasar de tierras hispanas a italianas. A partir de mediados de la década de 1960, siempre hablando en términos generales, el papel español en el subgénero se reduciría a poco más que la aportación de un porcentaje económico del presupuesto de cada film, el uso como decorado de los siempre espectaculares parajes almerienses y la presencia de algunos actores de carácter en papeles habitualmente secundarios. Ahora "*western* europeo" significaba, fundamentalmente, "*western* italiano". Un cambio que tendría su reflejo en la denominación que se habría de acuñar para designar a la vertiente europea del cine del Oeste. Si contemplamos la prensa especializada española de los años 1965-1966, cuando la influencia de *La muerte tenía un precio* aún no había terminado de materializarse, encontraremos que el nuevo subgénero era llamado *Spanish western*. El término aparecía, por ejemplo, en el correo de los lectores de sendos números de la revista *Fotogramas*: el 868 (junio de 1965) y el 880 (agosto de 1965). La afición por el gentilicio nacional como adjetivo no era exclusiva, ni mucho menos, de la revista *Fotogramas*. Un ejemplo más significativo que los anteriores es la presencia del término *Spanish western* en el título del primer análisis publicado en nuestra prensa sobre el subgénero: "Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el *Spanish western*" de Fernando Méndez-Leite, aparecido en el número 201-204 de *Film Ideal* (diciembre de 1966). Si saltamos cronológicamente al siguiente ensayo monográfico, publicado en una revista española sobre el cine del Oeste europeo, aterrizaremos en el año 1968, en el número 1050 del semanario *Fotogramas*. Así lo titulaba su autor, José Luis Guarner: "El *spaghetti-western*". El término *Spanish western* había quedado abandonado definitivamente, reflejando la postergación paralela de la hegemonía española en el subgénero. Pero durante aproximadamente un decenio el cine del Oeste europeo fue, fundamentalmente, *Spanish western*. Al menos durante estos años, el *western* habló en español.