

Pioneros en nuevas praderas (hacia una definición de un *western* puramente español)

Pedro Gutiérrez Recacha*

En su prestigioso estudio *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, el ensayista Christopher Frayling afirma que «los primeros *spaghetti-westerns* eran en realidad fotocopias (con una apariencia de 'hecho para TV') de las versiones americanas, abordando las aventuras de personajes bien conocidos como Búfalo Bill o los combates contra los belicosos apaches. (...) A principios de los años sesenta, se pensaba que el modo de recapturar una audiencia italiana que se hallaba saturada con productos hollywoodienses o pseudo-hollywoodienses residía en distribuir filmes caseros que se parecían a los de Hollywood»¹. Si aceptamos las opiniones de Frayling, no podríamos hablar en propiedad, por lo tanto, de un modelo 'puro' de *spaghetti-western* —entendiendo como tal aquel que muestra ciertos vestigios de idiosincrasia popular europea frente a la mera repetición del modelo norteamericano— hasta el estreno de la exitosa 'trilogía del dólar' de Sergio Leone.

Evidentemente, si nos centramos únicamente en la aportación transalpina al género las afirmaciones reproducidas en el párrafo anterior pueden ser consideradas acertadas, pero el problema reside en el afán de Frayling por generalizar las ideas referentes al *western* italiano a la totalidad del cine del Oeste de nuestro continente. En España, por ejemplo, la historia del género siguió un cauce completamente distinto, puesto que la imitación norteamericana no fue, ni mucho menos, el primer estadio en la gestación de un *western* con características particulares: de hecho, el único que podríamos considerar 'puramente español', distinguido por unas señas culturales propias, nacionales —eso que algunos denominarían 'hecho diferencial' y otros 'provincianismo'— floreció, precisamente, en los albores del género, casi una década antes de que Sergio Leone comenzara el rodaje de *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari / Für eine handvoll dollar* (1964). En ese sentido, para comprender el auténtico origen de este peculiar tipo de cine deberíamos volver nuestra vista hacia una tradición ya consolidada en la literatura popular española y hacia una

* **PEDRO GUTIÉRREZ RECACHA** obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados —presentando como trabajo de investigación el ensayo *Cabalgando por nuevos senderos. El origen del western cinematográfico español*— en el Programa de Doctorado en Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid. Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid, presentando como memoria final del mismo el estudio *¿Moderno Prometeo o moderno Pígalión?: Frankenstein Created Woman* que luego defendería como ponencia en el II Congreso de Análisis Textual celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en Noviembre de 2003. Ingeniero de Telecomunicación (Universidad de Zaragoza), estudia Psicología (UNED) y actualmente prepara su tesis doctoral centrada en el *western* español. Especializado en el cine de género, en especial fantástico y *western*, ha colaborado en algunas publicaciones y portales *web* españoles, así como en la antología norteamericana *Celluloid Cowboys and Silver Screen Cities: Film and the Imagined Geography of the American West* (Universidad de Kansas, pendiente de publicación).

¹ Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Nueva York, I. B. Tauris Publishers, 2000).

figura que, a todos los efectos, puede considerarse como la auténtica responsable de la paternidad del *Far West* español: el escritor José Mallorquí.

I. Reconstruyendo los cimientos de la vieja California

El Coyote, una novela originalmente publicada en 1943, se iniciaba de forma sintomática con estas palabras: «Es necesario destruir los cimientos de la vieja California, pues sólo así podremos edificar una California a nuestro gusto»². El personaje que las pronunciaba, el general Clarke, representaba la nueva autoridad norteamericana de una California recién anexionada a la Unión hacia mediados de 1850, espacio geográfico y época en la que se situaba la acción del relato, y la frase constituía una auténtica declaración de intenciones que anticipaba el ruin comportamiento del militar con la población hispana del territorio. Por el contrario, los propósitos de José Mallorquí, autor de *El Coyote* —pese a que hubiera firmado con el seudónimo anglosajón de Carter Mulford³— eran diametralmente opuestos a los que albergaba el perverso Clarke. La reivindicación de la contribución española a la historia norteamericana supondría casi una marca de fábrica propia, una rúbrica personal que distinguiría el peculiar universo *western* de sus narraciones y que convertiría la futura colección de novelas del Coyote —casi 200 títulos llegaron a publicarse sobre el personaje— en una de las series más exitosas de la historia de la literatura popular española.

En los albores de los años cuarenta España acababa de sufrir un sangriento cataclismo, que forzosamente repercutiría, como en tantas otras facetas de la vida cotidiana, en la producción de la literatura popular. La industria editorial hubo de afrontar una situación complicada: si bien durante los años anteriores las novelas del Oeste se habían convertido en un género literario popular en nuestro país —nombres como Zane Grey o Karl May eran bien conocidos entre los lectores españoles—, ahora la complicada situación económica nacional e internacional (posguerra española y guerra mundial) había traído aparejada una casi completa escasez de materiales extranjeros para su traducción. Una solución singular para tal dificultad fue la que hallaron algunos editores, que decidieron emplear

Cómic *El Coyote*,
inspirado en la
novela de José
Mallorquí.



² Carter Mulford (seudónimo de José Mallorquí), *El Coyote* (Barcelona, Editorial Cliper, 1943).

³ Tal vez Mallorquí eligió el seudónimo como homenaje al escritor Clarence E. Mulford, creador de otro famoso personaje de la mitología *western*: el *cowboy* Hopalong Cassidy, notablemente popular gracias a las películas 'de serie' protagonizadas por el actor William Boyd.

autores españoles para seguir adelante con la producción genérica; escritores patrios que en muchas ocasiones hubieron de esconder sus nombres auténticos bajo seudónimos anglosajones. La estrella de más brillo entre esta nueva generación de novelistas fue, sin duda, José Mallorquí Figuerola (Barcelona, 1913-Madrid 1972), cuyo profundo conocimiento de la historia norteamericana, su elaborado estilo y la originalidad de sus tramas argumentales lo conducirían pronto a la cima de la literatura popular de la época y al alumbramiento de la saga del Coyote, una de las más fecundas series literarias de la historia española.

El Coyote no era sino un héroe enmascarado inspirado en otro famoso justiciero, el Zorro, creado por el escritor norteamericano Johnston McCulley, en un serial posteriormente recopilado bajo el título de *The Curse of Capistrano* (1920). Mallorquí jamás negó tal influencia, y de hecho inscribió su propia creación, a modo de guiño, dentro del mismo universo ficticio que el personaje de McCulley⁴. Ahora bien, existe una diferencia crucial que aleja al héroe de Mallorquí del mundialmente popular espadachín: las aventuras de César de Echagüe, *alter ego* del Coyote, se sitúan cronológicamente medio siglo tras las de Diego de la Vega, el noble que ocultaba su faz tras la máscara del Zorro. Si este último medía su acero contra las huestes del emperador mexicano, César de Echagüe se las verá con los norteamericanos recién llegados al territorio californiano tras la firma del tratado anexionista de Guadalupe-Hidalgo en 1848. Esta particular elección del escenario histórico será la que permita a Mallorquí concebir y desarrollar el subgénero que le haría pasar a la historia: el *western* con raíces culturales españolas.

Preguntado en 1968 acerca de la literatura española del Oeste, Mallorquí definía el peculiar subgénero que había engendrado 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, etc. 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»⁵.

En las novelas del Coyote, la California prenorteamericana es vista como una perpetuación de la propia España. Así, en *El Coyote*, la primera novela de la serie, Edmonds Greene, un norteamericano 'concienciado' enviado por Washington a los territorios recién anexionados, espeta a un enfurecido general Clarke: «Pregunte a cualquiera de esos indios que andan por ahí quién es el rey de California y cuál es la bandera que ondea sobre el Ayuntamiento. Le contestarán que esto es del rey de España y que la bandera es española».

Mallorquí, pues, concibe a los californianos como auténticos españoles, representantes de los más destacados valores de la tradición de nuestra patria (refinamiento cultural, valentía, catolicismo...). Son descendientes de la leyenda de los grandes conquistadores y herederos, casi en sentido *lamarckiano*, de 'esa antigua grandeza' hispana. Revelador en este sentido resulta, por ejemplo, la confesión que un personaje norteamericano confía al californiano Jorge Azcón en una de las entregas de la serie, *La victoria del Coyote*: «Posee usted un apellido ilustre. Sólo eso. Yo soy norteamericano; he nacido en la tierra de la libertad, donde no existen diferencias de clase, donde todos los hombres son iguales; pero he

⁴ En la novela *La primera aventura del Coyote*, que narra retrospectivamente el origen del personaje, el héroe de Mallorquí alude de manera explícita al Zorro como fuente de inspiración a la hora de concebir su identidad enmascarada.

⁵ Entrevista publicada en *El Correo Catalán* (12 de diciembre de 1968). Reproducida en el cómic *Aventuras Bizarrras* (Barcelona, Ediciones Fórum, 1987) n.º 1.

podido ver, hace ya tiempo, que si es fácil formar un ciudadano ilustre, en cambio es imposible hacer un apellido ilustre. Para alcanzar el título que usted tiene, o sea su apellido, valorado por varias generaciones de caballeros, es preciso aguardar cien años o más. Un Smith o un Jones están al alcance de cualquiera, pero un Azcón, cuya estirpe se remonta a mucho antes del descubrimiento de América, es muy difícil de hallar».

El universo del Coyote aparece así regido por un principio que podríamos considerar una subversión de ese famoso mito *western* del «desierto que se convierte en jardín», popularizado, entre otros, por el historiador Henry Nash Smith en su obra *Virgin Land*⁶. O, más precisamente, no se trata tanto de una subversión como de una reinterpretación: el mito es el mismo, pero cambia quién desempeña el papel de héroe en aquél. Porque en la obra de José Mallorquí el mérito de haber civilizado esas tierras corresponde los conquistadores españoles y no a los pioneros norteamericanos, puesto que, como de nuevo señala Edmonds Greene al vil Clarke, los españoles «tomaron lo que se les concedió y, a base de un trabajo que asustaría a nuestros campesinos, convirtieron el desierto en vergel. Y usted, ahora, quiere traspasar esa obra de todo un siglo a quienes no han hecho nada».

Las novelas del Coyote no muestran, por consiguiente, una colonización, sino más bien la disolución de una sociedad organizada. California ya era una tierra civilizada cuando los primeros incursores norteamericanos arribaron, para condena de la cultura hispana: el viejo refinamiento no puede sobrevivir en «unas tierras donde los yanquis eran tenidos por el exponente máximo de la incultura y de la incorrección». En *La vuelta del Coyote*, segunda novela de la saga, durante el entierro de una californiana alguno de sus compatriotas increpa a los anglosajones, aludiendo al cementerio donde tiene lugar la inhumación: «Quizá algún día vengan aquí y destruyan todo esto para levantar una fábrica o un burdel». ¿Acaso es posible encontrar un ejemplo más literal y prosaico que ilustre la conocida tesis de Clarke de «destruir los cimientos de la vieja California?» El nuevo modo de vida norteamericano (que en las novelas iniciales de la serie parece estar representado únicamente por sus cualidades más negativas, como el 'capitalismo salvaje' de los negocios de dudosa moralidad) se diría destinado a erigirse sobre el cadáver de la vieja cultura californiana. He ahí la tragedia: si el *western*, en general, aborda la llegada de la civilización allí donde ésta aún no era conocida, allí donde campaba a sus anchas la ilegalidad, la particularidad del Oeste del Coyote reside en que la aparición de la ley americana implica el fin de una legalidad preexistente, la española, que se presume mucho más justa. En las novelas del Coyote abundan los personajes norteamericanos que eluden el peso de la ley tras haber cometido las más diversas tropelías contra los californianos. Y también cunden los personajes hispanos que tienen que sufrir en su propia carne el peso de la nueva legalidad (expropiaciones de tierras, condenas por delitos que no han cometido...), en la inmensa mayoría de los casos manifestamente injusta.

Mallorquí, antes que denunciar la intervención norteamericana, pretende más bien rendir un cierto homenaje a los hispanos que sacrificaron su modo de vida, sus creencias, su cultura y sus costumbres para lograr la integración del estado californiano en el territorio de la Unión, lo que es tanto como exigir un cierto reconocimiento a la contribución española a la génesis de los Estados Unidos de América como nación. Este legado cultural debería sobrevivir por siempre en la sociedad norteamericana; casi podríamos decir que, en este sentido, Mallorquí es el primer escritor 'anti-globalización' —ahora que pare-

⁶ Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950).

ce estar de moda la expresión— de la literatura española. Como uno de sus personajes (de nuevo, el Edmonds Greene de *El Coyote*) asevera: «Es posible —dijo— que dentro de ochenta o noventa años la población de California haya sido asimilada por la raza sajona. Quizá sea difícil encontrar apellidos españoles; pero, en cambio, puede tener la seguridad de que Los Ángeles se seguirá llamando así, San Francisco será San Francisco, Sacramento no habrá cambiado de nombre, y no sólo eso, sino que todos sus habitantes sentirán un gran orgullo de que sus antepasados pertenecieran a la raza de Don Quijote. Quizá, incluso, les levanten monumentos».

El maestro del *western* literario español se aproxima, en cierta medida, al punto de vista de otro maestro del *western*, John Ford, en este caso como género cinematográfico. En particular, el escritor parece suscribir la conocida posición crítica de Ford acerca de 'imprimir la leyenda y no los hechos', que el genial realizador irlandés-norteamericano había enunciado implícitamente al final de *Fort Apache* (1948) y explícitamente en la conclusión de *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962). El novelista español parece creer que es imposible detener el curso de la historia, pero eso no implica que su simpatía permanezca del lado de aquellos que han quedado atrás en beneficio del progreso de la nación norteamericana.

II. Del papel al celuloide: la larga cabalgada del Coyote

A pesar del éxito popular que siempre acompañó a la andadura literaria del Coyote, el tránsito al celuloide del enmascarado resultaría una 'cabalgada' ardua y complicada que tardó más de cuatro años en llegar a buen puerto. Y esta llegada tomaría la forma de coproducción oficiosa con México, por lo que, como bien afirma el estudioso Carlos Aguilar, para una correcta comprensión del origen del *western* español es necesario considerar la influencia del popular cine 'de enmascarados' de este país centroamericano: «Estas series B también se proyectaban en España, en cines de poca categoría y circuitos rurales, y contaban como españoles a efectos legales, toda una ventaja para los distribuidores considerando que, además, no precisaban rodaje y su importación era muy barata»⁷.

El primer proyecto cinematográfico del que tenemos constancia documental relacionado con el personaje de José Mallorquí involucró, en el año 1950, al afamado director Florián Rey y al productor Ismael Palacio Bolufer. De acuerdo al impreso de solicitud de rodaje, presentado en la Dirección General de Cinematografía con fecha 12 de diciembre de 1950, el galán mejicano Cándido Hernández Fuentes hubiera asumido el rol principal, dato que induce a pensar que la adaptación nació ya desde sus inicios con vocación de coproducción encubierta con México.

A pesar de otorgarle el visto bueno para iniciar el rodaje, el proyecto recibiría algún pequeño toque de atención por parte de la institución censora. La principal aspereza en este sentido habría que cifrarla en lo que podríamos denominar la 'cuestión norteamericana': si a mediados de los años cuarenta —coincidiendo con el momento de máximo auge de las novelas del Coyote— España era un país políticamente aislado, a inicios de la década siguiente se beneficiaría de un rápido proceso de apertura internacional. En este contexto, la idea de realizar una película sobre el Coyote resultaba, desde luego, un tanto inoportuna: el año que se cursó la primera solicitud de rodaje del proyecto (recorremos, 1950) iba a coincidir, prácticamente, con el punto de inflexión en la evolución de las relaciones diplomáticas españolas con el resto del mundo y, en particular, con los

⁷ Carlos Aguilar, "Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60"; (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 1999).



Cartel de *El Coyote*
(Joaquín Romero
Marchent, 1955).

Estados Unidos⁸. Dada la situación, las típicas pullas de las novelas de Mallorquí en contra de los norteamericanos — que tan sólo hacía un lustro eran bien acogidas por las autoridades españolas— habían tomado de repente el cariz de asunto, si no tabú, sí al menos incómodo (casi lo que hoy en día llamaríamos 'políticamente incorrecto'). Esta opinión parece desprenderse al menos del análisis del comentario del censor Fermín del Amo, escrito en su correspondiente informe sobre el primer tratamiento argumental del film *El Coyote*: «Por todo lo que antes hemos dicho propondríamos sin dudarle la autorización para su rodaje, pero encontramos una dificultad que exponemos para que la Superioridad determine sobre el particular: presentar el ejército americano como una cuadrilla de bandoleros es extremadamente inoportuno en las actuales circunstancias, pese a que la política yanqui es muy desacertada, sobre todo si miramos al pasado, no cabe duda que su ejército representa un factor decisivo en la salvación de un mundo que está a punto de desaparecer en el caos»⁹.

El mismo proyecto cinematográfico de Palacio, con ligeras modificaciones (por ejemplo, Julio Salvador sustituía a Florián Rey en las labores de dirección), volvería a presentarse en la Dirección General dos años más tarde, en junio de 1952. Sin embargo, entre junio y octubre de ese mismo año Palacio debió de llegar a algún tipo de acuerdo con el también productor Eduardo Manzanos y aparentemente aprovechó la ocasión que le brindaba el nuevo soporte financiero para plantear la realización ya no sólo de un único film, sino de una trilogía de películas sobre el Coyote. Mediante las correspondientes diligencias tramitadas por la Dirección General de Cinematografía el 25 de octubre de 1952, el mismo Palacio solicitaba a dicho organismo el permiso de rodaje para dos nuevas adaptaciones que respondían a los títulos provisionales de *Don César de Echagüe* y *La justicia del Coyote*. La dirección de ambas quedaba asignada a su propio socio, Manzanos.

⁸ Para hacernos una idea de la situación de España en el marco geopolítico de mediados de los años cuarenta basta considerar los siguientes datos: en 1945, tras la formación de las Naciones Unidas en la conferencia de San Francisco, España no es admitida como miembro de la organización; en 1946 nuestros vecinos galos cerrarán la frontera pirenaica, ese mismo año los gobiernos de Francia, Reino Unido y Estados Unidos de América condenan en una nota pública el régimen del general Franco. Sin embargo, tan sólo una década más tarde la situación variaría radicalmente. Señalemos, a modo de ejemplo, algunos hitos de este período que demuestran la progresiva integración española en el panorama internacional. En 1950 España había recibido por primera vez ayuda económica oficial proveniente de los Estados Unidos (si bien el año anterior ya se había beneficiado de aportaciones económicas norteamericanas privadas), la ONU había aprobado una resolución que autorizaba a sus miembros a reanudar las relaciones diplomáticas con el gobierno español y se produciría el ingreso español en la FAO. En 1951, nuestro país entraría a formar parte de la Unión Postal Universal, la Organización de la Aviación Civil y la Organización Mundial de la Salud. El año siguiente, ingresaría en la UNESCO y, en 1953, se firmaría el conocido tratado con los Estados Unidos a resultas del cual el régimen franquista se comprometía a la creación de una serie de bases militares de utilización conjunta dentro del territorio español. Culminando este proceso de progresiva integración, en 1955 España ingresaba en la ONU.

⁹ 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.

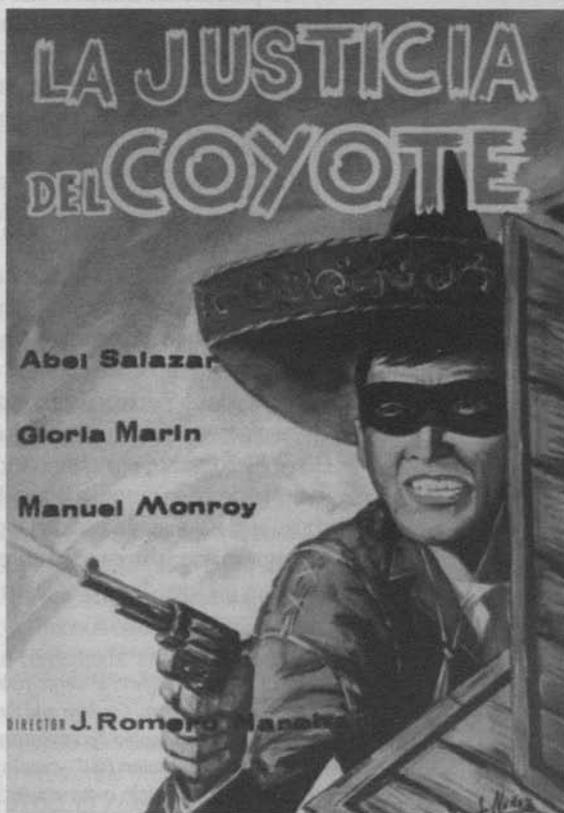
Sin embargo, a pesar del visto bueno oficial tampoco esta segunda tentativa de adaptar a la gran pantalla las hazañas del héroe enmascarado se vería acompañada por el éxito: ninguno de los rodajes previstos de la trilogía llegaría a iniciarse según el plazo previsto. Cabe suponer que el productor Ismael Palacio se replanteó la viabilidad del proyecto, o bien que surgió algún tipo de desavenencia con su socio Eduardo Manzanos, pues cuando la saga del Coyote reaparezca administrativamente en 1954, lo hará bajo la divisa única de Unión Films; es decir, la productora de Manzanos, que de tal forma que el empresario quedaría virtualmente convertido en uno de los padres del *western* cinematográfico español.

Tras un infructuoso intento por renovar los permisos, pues había transcurrido un tiempo excesivo desde su concesión, el día 12 de febrero de 1954 se presentaban, de nuevo, las solicitudes de rodaje para tres films del Coyote, aunque estos no eran exactamente los mismos que hacía un par de años: si bien se mantenían *El Coyote* y *Don César de Echagüe*, caía de la trilogía *La justicia del Coyote* siendo sustituida por un nuevo proyecto que respondía al título de *La vuelta del Coyote*. También los correspondientes equipos artísticos y técnicos habían sido modificados: ahora la dirección correspondía al director hispano-argentino León Klimovsky.

En una carta dirigida la Dirección General de Cinematografía en agosto de 1954, Manzanos declaraba que el 19 del mismo mes había comenzado finalmente el rodaje de la película, eso sí, con nuevas modificaciones: el actor mexicano Abel Salazar se encargaba ahora del papel protagonista, sustituyendo al originalmente propuesto Antonio Vilar. A su vez, Joaquín Romero Marchent sustituía a Klimovsky en las labores de dirección y, de paso, quedaba así convertido en el verdadero fundador artístico del *western* español. De acuerdo con la documentación aportada por Manzanos a la Dirección General, el proyecto del Coyote habría pasado del realizador León Klimovsky a las manos de Joaquín Romero Marchent sin solución de continuidad. Sin embargo, gracias a posteriores declaraciones de este último¹⁰, se ha hecho público que el proyecto —que en realidad se trataba de una coproducción encubierta cofinanciada por el empresario mexicano Gonzalo Elvira— había quedado en el ínterin a cargo de un tercer cineasta, el director mexicano Fernando Soler, que incluso llegaría a iniciar el rodaje antes de abandonar a su suerte a Eduardo Manzanos.

El 2 de agosto del mismo año, la Dirección General aprobaba el cambio de título definitivo de la película *Don César de Echagüe*, que pasaba a denominarse *La justicia del Coyote*. El Coyote, el más famoso justiciero enmascarado de la literatura española, remataba su larga cabalgada desde el papel impreso al celuloide tras cinco años de papaleo administrativo.

Cartel *La justicia del Coyote* (Joaquín Romero Marchent, 1956).



¹⁰ Ver el libro-entrevista de Carlos Aguilar, *Joaquín Romero Marchent: La firmeza de un profesional* (Almería, Diputación de Almería, 1999).

III. Inicio para un subgénero: los 'Coyotes' de Marchent

Resulta curioso que los argumentos de *El Coyote* y *La justicia del Coyote* —elaborados apresuradamente, ante la inminencia de los plazos de producción, por el propio Marchent y un jovencísimo Jesús Franco— no se ajusten a ninguna novela concreta de José Mallorquí, pese a que los dos villanos principales de las películas, el capitán Potts y el coronel Clarke, correspondan a personajes extraídos de dos entregas de la serie literaria. Sin embargo, la acción narrada en los dos films se va a atener escrupulosamente a un esquema argumental que habría de repetirse, de manera prácticamente invariable, a través de las siguientes películas que componen lo que estamos viniendo en llamar el modelo de 'western puramente español'¹¹. Dicho bosquejo argumental podría resumirse en los siguientes siete puntos:

1) La acción se sitúa en la California inmediata a la ocupación por las tropas norteamericanas. Un personaje de origen estadounidense se hace con el poder de la zona de manera ilícita. Pronto comenzará el atropello de los derechos de los sufridos californianos. La actitud del malvado acaba despertando las suspicacias de la autoridad legítima nortea, normalmente personificada en algún enviado del gobierno de Washington.

2) Un personaje de origen californiano, aparentemente cobarde y de maneras cómicas, se muestra proclive al trato con las autoridades de ocupación. Sin embargo, esta actitud resulta ser una mera fachada, pues el individuo, en realidad, no es otro que el justiciero enmascarado protagonista de la película.

3) Se produce un crimen o una violación de la ley. Un californiano de pura cepa resulta invariablemente culpado del asunto y detenido. El subsiguiente juicio deja a las claras la corrupción de la justicia norteamericana, fácilmente manipulada por el villano.

4) El héroe enmascarado debe intervenir de forma violenta para contrarrestar la justicia norteamericana. Se produce la liberación del inculcado y/o la venganza sobre aquellos que lo acusaron injustamente.

5) La autoridad central de Washington desacredita al villano norteamericano responsable de los abusos contra el pueblo californiano, dejando claro que su actitud no representa la del gobierno de los Estados Unidos.

6) El justiciero debe completar su labor acabando con el villano norteamericano.

7) Se alcanza una situación de calma prometedor, que hace presagiar el entendimiento entre hispano-californianos y norteamericanos (incluso puede llegar a incluirse un acto de desagravio simbólico entre los dos pueblos). El justiciero decide entonces abandonar su actividad vengadora y limitarse a su vida civil, aunque no descarta retomar la identidad de su *alter ego* en un futuro si las circunstancias lo requieren.

Desde luego, existe una clara coincidencia entre el díptico de Marchent y las primeras obras de Mallorquí en cuanto a la peculiar visión de la ocupación de California por parte de las tropas anglosajonas. La excesiva violencia de las represalias norteamericanas contra el pueblo hispano que aparece reflejada en ambas películas (ejemplar, en este sentido, resulta los compases iniciales de *El Coyote*, en los que se encadenan, sin solución de continuidad,

¹¹ Clasificando los *spaghetti-westerns* realizados a partir del fenómeno Leone, el ensayista Christopher Frayingling en *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Nueva York, I. B. Tauris Publishers, 2000), ha distinguido distintas variantes narrativas. Concretamente, establece tres modelos que denomina "*Servant of Two Masters Plot*" —pistolero errante que llega a un pueblo dividido entre dos clanes criminales y que acaba enfrentándolo, como se aprecia en películas como *Por un puñado de dólares—*; "*Transitional Plot*" —una ligera variación del anterior—; y "*Zapata Spaghetti Plot*" —que aludiría a films protagonizados por un personaje mejicano y otro norteamericano o europeo, y se centraría en temáticamente en la revolución zapatista—. Siguiendo la misma filosofía, creo que también podría hablarse de un modelo típico del *western puramente español*, que se caracterizaría por una arquitectura argumental estereotipada.

toda una serie de tropelías cometidas por los soldados de la Unión) bien podría haber causado fricciones con la censura no sólo por su propia explicitud visual, sino también con respecto al ya mencionado problema de la 'cuestión norteamericana'. Tal vez por este motivo los films van a subrayar con una notable insistencia la disociación entre la corrupta autoridad de ocupación y el gobierno de los Estados Unidos propiamente dicho. La idea de que el capitán Potts y sus secuaces no representan a la nación norteamericana se insinúa varias veces a lo largo de *El Coyote*, pero la desautorización oficial del militar estadounidense se producirá en otra secuencia, próxima al final de la película. Greene, el personaje enviado por Washington sobre el que recae el papel de 'buen americano' solidario con los californianos, se acomoda despreocupadamente en el interior de su carruaje para descubrir que no está solo; el Coyote le aguarda. Se establece el siguiente diálogo entre ambos:

GREENE: ¿Va a pedirme un favor?

COYOTE: En cierto modo. ¿Está usted del lado de Potts? Es decir, ¿está Potts del lado de la Unión?

GREENE: Yo estoy de parte de la Unión; él, de su propio lado. Comprenderá que no estamos de acuerdo.

COYOTE: Entonces es usted su enemigo.

GREENE: Pues... pudiera ser.

COYOTE: Pero, ¿no es usted el representante del gobierno americano en California?

GREENE: Desde luego.

COYOTE: ¿Ha informado a Washington?

GREENE: No.

COYOTE: ¿Por qué?

GREENE: No es tan fácil como usted se imagina.

COYOTE: Entonces resultaría más fácil que yo zanjase el asunto.

GREENE: Le aseguro que sobre eso preferiría no saber nada.

COYOTE: Eso es tanto como decir que ni usted ni su gobierno tomarían represalias por la muerte del capitán.

En virtud de este pacto entre caballeros, sellado con un apretón de manos, el Coyote parece aceptar la autoridad del gobierno de Washington y, en compensación, recibe el beneplácito oficial por parte de Greene para rematar su actividad justiciera. Ambas partes cumplen con lo acordado: Greene conseguirá, días más tarde, la orden del gobierno federal que cesa en su cargo al sorprendido militar, y sólo entonces el Coyote se cobrará su venganza sobre el ruin y defenestrado Potts.

En *La justicia del Coyote*, es un nuevo personaje, el general Clarke, quien aparece al frente de las tropas norteamericanas: la única novedad respecto a su homólogo en el film previo es nominal, pues los dos militares se rigen por los mismos principios deshonestos. Asimismo, Greene representa una vez más a la genuina potestad norteamericana, la del gobierno de Washington, que de nuevo habrá de ver con buenos ojos la labor del Coyote. En una escena literalmente idéntica a la anteriormente comentada, el enmascarado también abordará al político norteamericano en su carruaje:

GREENE: Nunca lucharé contra usted. Pero no puedo ser su amigo tampoco.

COYOTE: Si todos los americanos fueran así, yo no tendría necesidad de luchar.

GREENE: Yo soy uno de tantos. Pero piense una cosa, es lógico que la codicia atraiga a muchos aventureros o a muchos renegados. En todas partes ocurre lo mismo.

COYOTE: Lo sé. Pero no crea usted que yo juzgo a su país por hombres como Clarke.

GREENE: Gracias.

Pese a ajustarse con rigor al esquema argumental del modelo, tanto *El Coyote* como *La justicia del Coyote* son, desgraciadamente, películas desequilibradas, pues se apoyan en guiones completamente desarticulados. La acción de la trama principal, es decir, el enfrentamiento entre el Coyote y el correspondiente villano, avanza a trompicones; sólo progresa en determinadas secuencias, mientras que la marcha argumental se ve entorpecida por incidentes que poco aportan a la misma y que, por añadidura, provocan bruscas oscilaciones de tono. Pero, a pesar de todo, este primer díptico de *westerns* rodados por Marchent presenta algunas cualidades cinematográficas ciertamente apreciables; su mayor baza artística descansa sobre su elaborado tratamiento visual, que refleja un ejemplar dominio técnico por parte de un relativamente bisoño director. No obstante, tampoco se puede afirmar que el realizador mantenga unas maneras visuales constantes a lo largo de la película, pues sería más correcto aseverar que recurre a todo un amplio despliegue de estilos, muy diferentes entre sí. De nuevo es menester aquí mencionar la principal lacra que padecen las películas; esto es, su falta de coherencia, de tal forma que tan pronto encontramos recursos visuales próximos a los del cine de vanguardia (como se puede apreciar en las escenas que narran la organización de las revueltas de la población californiana en ambos films: superposiciones, montaje frenético...), como hallamos elaboraciones cercanas a una estética expresionista (por ejemplo, la muerte de Potts en *El Coyote*, con la sombra del enmascarado imponiéndose sobre la diminuta figura del villano), o incluso secuencias resueltas con un estilo clásico.

Cartel de *La venganza del Zorro* (Joaquín Romero Marchent, 1961).



IV. Cambio de máscaras: los 'zorros' de Marchent

Casi un lustro después del rodaje de las dos adaptaciones del Coyote, el productor Eduardo Manzanos barajaba un nuevo proyecto relacionado con el género *western* en general y con el cine de justicieros enmascarados en particular. Manzanos, por mediación de Jesús Franco, había entrado en contacto con el productor francés Marius Lesoeur, quien se hallaba interesado en financiar de manera oficiosa una nueva adaptación al cine las andanzas del popular Zorro. El proyecto, que provisionalmente había sido bautizado como *La espada del Zorro*, quedaría de nuevo a cargo de Marchent y llegaría a las pantallas con el título definitivo de *La venganza del Zorro* (1961).

La elaboración del primer tratamiento argumental recayó en las competentes manos de José Mallorquí, aunque, al igual que en el díptico dedicado al Coyote, también Jesús Franco y el propio Marchent se encargaron de escribir el guión de la película a partir del bosquejo del escritor barcelonés. Para dar vida al más famoso justiciero californiano los productores habían previsto inicialmente al actor Gil de Lamare, que al final sería sustituido por el norteamericano Frank Latimore, de notable solvencia interpretativa (al menos si hemos de compararlo con el Abel Salazar de *El Coyote*). Howard Vernon, actor vinculado a Loseour y que se convertiría en uno de las figuras fetiche dentro de la filmografía de Jesús Franco, interpretaría al villano de la historia, el coronel Clarence¹².

¹² Entre el resto del reparto, conviene destacar la presencia aún secundaria de una de las futuras estrellas del género, el actor Fernando Sancho, así como la de Paul Piaget, intérprete que también llegaría a convertirse en un rostro habitual de este período inicial del *western* español, principalmente en los futuros films de Marchent.

A partir de lo dicho puede imaginarse que pocas son las diferencias que distinguían el nuevo proyecto de Manzanos de las adaptaciones previas del Coyote. En efecto, repiten prácticamente los mismos profesionales técnicos y lo hacen, de nuevo, bajo régimen de co-producción encubierta. El apoyo de Lesoeur, por otro lado, otorgaba al proyecto un cierto marchamo internacional mayor que en el díptico anterior, pues, aparte de proporcionar un presupuesto más holgado -que, entre otras cosas, permitió el rodaje del film en color- garantizaba la distribución de la película en el mercado europeo. Tal vez esta perspectiva abiertamente internacional fue una de las razones que justificaron la elección de un héroe enmascarado universalmente conocido, el Zorro, que venía a sustituir al más local Coyote. No obstante, más que a un relevo de justicieros deberíamos referirnos, hablando en puridad, a un simple intercambio de máscaras. Puede que el traje charro fuera sustituido por la indumentaria del Zorro, y puede que ahora bajo la máscara del héroe se ocultara el rostro de don José de la Torre¹³ en lugar de don César de Echagüe, pero, en esencia, el Zorro de Marchent no es otro que el Coyote de Mallorquí.

El Zorro se mueve, de nuevo, por el ya conocido escenario de la California recién ocupada por las tropas norteamericanas, comandadas en esta ocasión por el diabólico coronel Clarence. Frente a la figura del avieso militar, otro personaje estadounidense, el nuevo gobernador del estado, vendría a desempeñar la función de 'buen anglosajón' preocupado por los californianos -y garantizaría, de paso, la ausencia posibles roces con la censura respecto a la 'cuestión norteamericana'-; en definitiva, la figura equivalente al Greene de los films del Coyote. Precisamente será el gobernador, en la clausura de la película, el encargado de certificar la unión entre norteamericanos e hispanos, una vez las tropelías de Clarence han recibido su justo castigo. En una ceremonia de homenaje a los caídos de ambos bandos y, por extensión, de desagravio entre los dos pueblos -acto que se halla presidido por las enseñas norteamericana y californiana, el mandatario pronunciará unas palabras de talante conciliador: «Que el sacrificio de estos hombres y su sangre derramada sirvan para que la sangre y el espíritu de los hombres de California y los de la Unión se fundan para siempre y formen una raza y un solo destino de paz y hermandad». Pero en *La venganza del Zorro* el personaje del 'buen americano' aparece no sólo representado por el propio gobernador, sino también, en buena medida, por Irene, la hija del mismo. La relación amorosa que se establece entre ésta y Fernando, californiano de nacimiento, adquiere una dimensión simbólica: representa el hermanamiento entre dos culturas, entre dos razas. Marchent subraya esta interpretación metafórica de forma visual, insertando un plano de los dos enamorados en medio del integrador discurso del gobernador. Irene y Fernando personifican el futuro, un porvenir donde la herencia española pervivirá mezclada en armonía con las aportaciones anglosajonas.

En resumen, el argumento de *La venganza del Zorro* se ajusta escrupulosamente al modelo de 'western puramente español'. Ahora bien, a pesar del evidente continuismo entre ambos proyectos, hay dos características que, a mi modo de ver, alejan el nuevo film de Marchent de sus dos *westerns* anteriores.

La primera de tales particularidades se puede definir simplemente con dos palabras: coherencia argumental. *La venganza del Zorro* no hubo de padecer las neuróticas condiciones de rodaje que marcaron la producción de *El Coyote* y *La justicia del Coyote*, don-

¹³ Obsérvese que Mallorquí no utiliza el nombre de Diego de Vega, identidad secreta 'canónica' del Zorro. Tal vez el popular escritor pretendiera dejar claro que se trataba de otro Zorro, sucesor del creado por Johnston McCulley, pues ambos personajes operan en épocas diferentes: si el justiciero tradicional actuaba en la California bajo la ocupación mejicana, el personaje de Mallorquí lo hará (no puede resultar sorprendente) en la California dominada por los norteamericanos.

Rodaje de *La venganza del Zorro*
(Joaquín Romero Marchent, 1962).



de el guión prácticamente era escrito y reescrito sobre la marcha cada día. Tales antecedentes no se dan, afortunadamente, en *La venganza del Zorro*, pues ya desde los compases iniciales del film el espectador se sabe ante una historia bien urdida, claramente planificada.

La segunda particularidad de *La venganza del Zorro* debe ser atribuida única y exclusivamente a la labor de Joaquín Romero Marchent, pues el realizador revela en el film un estilo visual muy diferente al que había caracterizado *El Coyote* y *La justicia del Coyote* -aunque más bien habríamos de referirnos a los estilos de los Coyotes, en plural, pues, como se ha comentado en el apartado anterior, ambas películas no destacaban precisamente por una estética personal nítida-. Pues bien, *La venganza del Zorro* abandona tal exuberancia y apuesta ya por un estilo propio, bien delimitado, que puede definirse como clásico, pues se distingue por subordinar la cámara a la claridad expositiva. Marchent se va a alejar de los planos 'estrafalarios', de las angulaciones extrañas, de los toques de pseudo-vanguardia, de todo efectismo visual. A cambio, como los grandes maestros de Hollywood, va a depositar su confianza en una planificación más convencional y eminentemente sintética, así como en el uso de la profundidad de campo. El director parece renegar del montaje, puesto que rehuye una excesiva fragmentación de las escenas. Las preferencias se inclinan más bien hacia la dilatación de los planos, a veces prolongados artificialmente mediante una elaborada puesta en escena (donde abundan 'trucos visuales' como ventanas, espejos...) y escuetos movimientos de cámara. Por ello, en la figura del padre del *western* español se dará la insólita contradicción que el crítico Lorenzo Codelli resumió con buen tino: «El primero de los directores modernos del *western* continental en cierto modo constituye también el último de los cultivadores clásicos del género»¹⁴.

¹⁴ Citado por Carlos Aguilar en su ya citada monografía sobre Joaquín Romero Marchent (Almería, Diputación de Almería, 1999).

La venganza del Zorro había llegado a las manos del abogado italiano Alberto Grimaldi (otro de los nombres fundamentales en la historia del *western* europeo), quien, dado el éxito comercial del film, no tardaría en plantearle a Manzanos el rodaje de una continuación, apoyando incluso con su propio bolsillo la financiación del proyecto. Dicho y hecho, de forma casi inmediata a la producción de *La venganza del Zorro*, el mismo equipo técnico y artístico —con la excepción de Jesús Franco, pues ahora el guión quedaba repartido entre Mallorquí y el propio Marchent— se reunía otra vez en el rodaje del nuevo film, esta vez ya claramente en régimen de coproducción oficial, sin triquiñuelas legales que encubrieran la participación extranjera. Nació así *Cabalgando hacia la muerte* / *L'Ombra di Zorro* (1962).

Cabalgando hacia la muerte jamás reniega de su condición de secuela de *La venganza del Zorro*. Aparte de la principal peripecia de la historia, la venganza que los hermanos de un fenecido esbirro de Clarence pretenden cobrarse sobre el Zorro, la nueva película también se encarga de cerrar alguno de los argumentos secundarios que quedaban pendientes de la primera entrega. Sin embargo, insólitamente, la secuela de *La venganza del Zorro* se aleja casi por completo del modelo cinematográfico del '*western* puramente español'.

En *Cabalgando hacia la muerte*, la temática del conflicto entre la sociedad hispana y la norteamericana se diluye hasta quedar relegada a un segundo plano, resultando casi inapreciable. Comparando con la película anterior, los personajes han perdido buena parte de su dimensión social, de su carácter representativo de las dos culturas californianas: la hispana y la anglosajona. El Zorro ya no actúa como campeón de los hispanos; los motivos que explican su vuelta a las andadas son estrictamente individuales: en primer lugar, su propio honor, que le obliga a detener al malvado de turno porque éste ha usurpado su identidad enmascarada y ha mancillado el nombre del Zorro; más adelante, la venganza, pues el pérfido personaje asesinará cruelmente a Raimundo, criado y confidente del héroe. El propio Zorro parece reconocerlo en un momento dado de la película: «Al principio lo hice por un impulso patriótico. Ahora es otra cosa. Raimundo era para mí como un amigo, como un hermano, como si fuera un padre».

V. La imposible supervivencia de un modelo

Resulta curioso que en 1963, cuando ya proliferaba entre nuestras pantallas lo que podríamos llamar un *western* español 'de segunda generación', se llevara a cabo el rodaje de una coproducción hispano-italiana que recuperaba al mismísimo Coyote como protagonista. La curiosidad bordea a la sorpresa al comprobar que el film no sólo rescata al personaje de José



Cartel de *Cabalgando hacia la muerte* (Joaquín Romero Marchent, 1963).

Mallorquí, sino que, además, acentúa el componente español respecto al díptico previo de Joaquín Romero Marchent.

El vengador de California / Il segno del Coyote (Mario Caiano, 1963) puede interpretarse como un último intento por parte del productor Eduardo Manzanos de rentabilizar en el celuloide el extraordinario éxito en los quioscos del personaje de Mallorquí. A ningún espectador familiarizado con los films previos de Marchent podría pillar por sorpresa la acción narrada en el film de Caiano. ¿Qué espectador de los Coyotes y los Zorros de Marchent podría extrañarse al descubrir la crueldad del nuevo gobierno de ocupación californiano, que pretende usurpar la herencia hispánica en su propio provecho? ¿Quién no esperaría ya la aparición del 'amigo americano', concienciado con el problema californiano? Ahora bien, si *El vengador de California* hace gala del repertorio de clichés que se habían ido fraguando a lo largo de películas anteriores, también presenta alguna peculiaridad que merece la pena destacarse.

El guión de la película, a diferencia de sus predecesoras, quedó exclusivamente en manos del propio Mallorquí sin contar con el concurso de guionista intermediario alguno; como consecuencia, algunos de los rasgos más idiosincrásicos del escritor barcelonés (casi podríamos llamarlos 'rasgos autorales') van a incrementar su peso en la narración respecto a las películas previas; por ejemplo, la reivindicación histórica del pasado hispano. España puede estar muy lejos, pero el espíritu de los californianos se halla muy próximo al de su antigua patria europea: «fuimos españoles hasta que España hubo de marchar de California», se lamentará don César de Echagüe padre en una escena de la película. La ecuación *californiano = español* queda asumida de forma manifiesta a lo largo de toda la narración. Además de esta mayor atención a la 'cuestión española', la presencia de Mallorquí en el libreto también se traduce en un aumento de la fidelidad argumental, en comparación con las adaptaciones previas, a la fuente literaria, en concreto, a las primeras novelas de la serie: *El Coyote* y *La vuelta del Coyote*

Otra de las peculiaridades de *El vengador de California* es su clara vocación por evitar las posibles fricciones con la censura. Sólo este propósito podría dar cuenta de un hecho extraño: el rol del político 'concienciado' y del militar 'corrupto' se han intercambiado respecto a las películas anteriores, de tal guisa que ahora es el militar quien se muestra 'concienciado' con el problema californiano, mientras que el político, el gobernador, es notoriamente 'corrupto'. No es de extrañar que, tras producir cuatro films basados más o menos oficialmente en la obra de Mallorquí —amén de un puñado de proyectos truncados— Manzanos conociera bien los criterios de la censura y pretendiera evitar una visión

Portada del primer número del cómic *El Coyote* (reedición).



poco complaciente del ejército; por ejemplo, el censor Fermín del Amo escribía a propósito del primer proyecto de adaptación al cine del Coyote: «Por ello, exhibir un film en el que los políticos son humanitarios y, en cambio, los militares resultan unos criminales, aunque ya se dice que no tiene Clarke la autorización de su gobierno al enterarse de su conducta, posiblemente no sea conveniente y además podría crearnos dificultades innecesarias».

Dejando aparte las consideraciones temáticas, poco puede decirse acerca de los méritos estéticos de *El vengador de California*. La dirección del italiano Mario Caiano se caracteriza por una eficaz corrección narrativa, pero que no llega a alcanzar el buen hacer de Marchent. El film retrasó su estreno nada menos que hasta el año 1966, una época en la que Sergio Leone comenzaba a imponer unas maneras hasta entonces impensables en el cine del Oeste europeo; un tiempo en el que ya, definitivamente, el modelo de 'western puramente español' se hallaba fuera de contexto.

VI. Una bala encasquillada en la historia del western español

Antes de abandonar definitivamente el ámbito cinematográfico, José Mallorquí llegaría a firmar una docena aproximada de guiones, si bien nunca alcanzaría la notoriedad lograda en el terreno literario o incluso en el de los seriales radiofónicos. Sin embargo, uno de esos proyectos merece al menos una mención antes de finalizar el presente texto: se trata de *El fabuloso barón de Arizona*, película que hubiera adaptado al celuloide la vida de uno de los personajes más curiosos de la historia del Oeste norteamericano, James Addison Reavis¹⁵ y que, de haberse rodado, se hubiera convertido en el primer *western* español filmado en régimen de coproducción oficial.

Siguiendo los obligatorios cauces legales para comenzar un rodaje, con fecha 14 de julio de 1958 la productora Planeta Films había enviado el guión correspondiente a una película titulada *El fabuloso barón de Arizona* a la Dirección de Cinematografía, con el fin de recibir el visto bueno de la censura. En el impreso de petición de rodaje (cumplimentado posteriormente por la productora) se detallaba el equipo técnico previsto para la realización del film, encabezado éste por Manuel Mur Oti, como director y autor del guión técnico, mientras que la elaboración del guión literario recaía en las manos de José Mallorquí. A su vez, el autor del primer tratamiento argumental sobre el que se basaba la labor de Mallorquí no era otro que Francisco Fernández de Rojas, máximo res-

¹⁵ Las asombrosas peripecias de este personaje habían inspirado ya un film norteamericano, *The Baron of Arizona* (Samuel Fuller, 1950). Verdaderamente no hay muchos personajes reales que hayan disfrutado de una vida tan puramente cinematográfica como la de James Addison Reavis (1843-1914), más conocido por su fraudulento título de 'barón de Arizona'. Quiso la fortuna que se hiciera con un antiguo documento español que reconocía la propiedad de un terreno de unas 2.000 millas cuadradas en el estado de Arizona; la concesión mostraba ciertas inconsistencias que hubieran dificultado su reconocimiento legal, pero el episodio excitaría la codicia de Reavis y la decepción no le disuadiría del propósito de reclamar el territorio de Arizona. Así, el sagaz embaucador iniciaría una peculiar investigación que le llevaría a peregrinar por todo tipo de archivos de la propiedad, aprendiendo a imitar el formato y el lenguaje de las antiguas concesiones españolas, habilidad que le permitiría falsificar innumerables documentos. No escatimando en esfuerzo, Reavis ingenió todo un falso linaje de nobles españoles, los Peralta, que descendían del propio rey Felipe IV y, ya puesto manos a la obra, amplió el ámbito geográfico de la concesión de las 2.000 millas cuadradas originales hasta una extensión total de 18.750, que abarcaría la práctica totalidad del estado de Arizona. El 3 de junio de 1895 Reavis sería formalmente acusado en un proceso celebrado en Santa Fe, Nuevo México, que resultaría aciago para el estafador, ya que acabaría dando con sus huesos en prisión. Una vez cumplida la condena y abandonado por sus antiguas amistades, sus últimos años de vida quedarían sumidos en un completo anonimato.

pensible de la productora Planeta Films y a quien a todas luces podemos considerar como principal impulsor del proyecto. En cuanto a los intérpretes, Javier Armet daba vida al pijo James Addison Peralta¹⁶. El día 22 de julio de 1958, el censor Antonio Fraguas emitía un informe favorable al guión de la película. El resumen redactado por Fraguas evidencia de forma bastante clara la opinión personal que el proyecto le merecía: «Es un 'Coyote' más a base de una concesión de Fernando VI a favor de un español apellidado Peralta consistente en todas las tierras de Arizona. Un aventurero que no sabe si es o no es descendiente de Peralta pero que lleva ese apellido, vive como un rajá a costa de lo que las compañías mineras, ferroviarias, etc. instaladas en aquel territorio le vienen pagando. Pero un tribunal de los EE.UU le condena cuando ya tiene un hijo, naturalmente, porque Mallorquín [sic] hará una segunda parte titulada 'El hijo del fabuloso etc.'»¹⁷.

A pesar de recibir el visto bueno censor, la primera tentativa de rodaje de *El fabuloso barón de Arizona* finalizaría abruptamente cuando, mediante carta fechada en noviembre del mismo año 1958, el propio Francisco Fernández de Rojas manifestara escuetamente a la Dirección General de Cinematografía que la realización del film quedaba temporalmente pospuesta «a causa de las dilaciones producidas en la organización de la película y en su correspondiente orientación como negocio». El expediente no permanecería cerrado mucho tiempo, puesto que tan sólo un año más tarde la astuta figura de Reavis volvía a convertirse en objetivo cinematográfico de otra productora española, Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas, que el 7 de enero de 1959 adquiría ante notario los derechos de rodaje del guión a su anterior propietario. Esta vez el proyecto contaba además con el apoyo de un par de compañías italianas interesadas en la coproducción, CEI-Incom y Falco Film, según se indicaba en una carta enviada por la productora Chamartín el 11 de febrero de 1959 a la Dirección General de Cinematografía. Sin embargo, la película no llegaría a rodarse jamás.

De haber llegado a buen puerto, *El fabuloso Barón de Arizona* se hubiera convertido en la primera aproximación cinematográfica del *western* español a la auténtica historia norteamericana, ya sin la mediación de personajes de ficción a modo de excusa argumental, como sucedía en las películas del Coyote o del Zorro. Podemos suponer que un personaje real como James Addison Reavis hubo de resultar especialmente atractivo para José Mallorquí, pues, en definitiva, el avispado timador no había hecho sino aprovecharse de la nefasta gestión norteamericana de los títulos de propiedad españoles de los territorios anexionados a la Unión (asunto que precisamente se había convertido en un tema recurrente en las primeras novelas del Coyote escritas por Mallorquí, así como en el eje argumental de sus posteriores adaptaciones cinematográficas). Sin embargo, el proyecto, casi de igual modo que la vida del propio James Addison Reavis, desapareció envuelto entre el malogro y el olvido. Una bala encasquillada que no llegaría a dispararse dentro de la historia del *western* español.

¹⁶ Curiosamente, a lo largo de todo el documento el personaje responde al falso apellido de «Peralta» mientras que no se menciona el apellido original del personaje, «Reavis».

¹⁷ Fraguas, visto ahora con la perspectiva que da el paso del tiempo, bordea el ridículo al asumir que el barón de Arizona es un héroe ficticio y no un personaje histórico («un Coyote más», incluso llega a insinuar que Reavis-Peralta tiene un hijo simplemente para asegurar una secuela del film).

ABSTRACT. Traditionally there has been few investigating attention to the subgenre known as «spaghetti-western» or «European western», usually focused in its Italian evolution and only incidentally considering the Spanish contribution to it. Almost ten years before Sergio Leone arrived in Almería, a sort of idiosyncratically national western was nonetheless born in Spain. An essential person for the hatching of the new genre was the writer José Mallorquí, creator of a personal literary universe whose main characteristic was presenting a Far West with typical Spanish features. The popular success of his most famous character El Coyote triggered a long-lasting process that would end with the filming of his first film adaptations, a process in which different production ups and downs and —thanks to the intervention of censorship— the special political and geopolitical circumstances our country had to face at the beginning of the 1950s played a leading role. *El Coyote* and *La justicia del Coyote*, movies directed by Joaquín Romero Marchent in 1954, defined a new film pattern that could be called «pure Spanish western», based in the works by Mallorquí and characterised by a well defined narrative structure. However such a pattern was ephemeral —it only left a handful of films— and did not resist the attack of a second-generation Spanish western that had American western and new successful contributions by Sergio Leone as referents. 🔄