

## I CONGRESO DE CINE ESPAÑOL (MÁLAGA)

### TÍTULO:

“José Isbert y los actores de su época: la escuela de la vida”

### PONENTE:

**Federico García Serrano**

Guionista y profesor de Guión Cinematográfico del CAVP 1 (Universidad Complutense)

Dirección postal: C/ Hermanos Velasco López 61, Torrelodones, 28250, Madrid

Tfno: 609 508088. e-mail: [federicogarciaserrano@yahoo.es](mailto:federicogarciaserrano@yahoo.es)

### RESUMEN:

Una reflexión sobre el trabajo del actor José Isbert, madrileño, hijo adoptivo de Tarazona de La Mancha (Albacete), representante de una generación de cómicos que se identifican bien con la cultura popular, con el hombre de la calle, lejos de los arquetipos del cine americano, que sirvieron como uno de los más firmes nexos entre el cine y la vida de su época. Con honrosísimas excepciones, se puede afirmar que entre lo más interesante del cine español de la posguerra y el franquismo están sus actores; artistas de la talla de Gracita Morales, Manolo Morán, Elvira Quintillá, Félix Fernández, Lolita Sevilla, José Luis Ozores, Guadalupe Muñoz Sampedro, Rafael Alonso, María Luisa Ponte, Manuel Alexandre, María Vico, José Luis López Vázquez, Chus Lampreave, Mariano Ozores, María Isbert, Antonio Riquelme, Emma Penella, Luis Varela, Amparo Soler Leal, Pedro Beltrán, Julia Caba Alba, y otros..., representantes de algo que podríamos llamar *La Escuela de la Vida*. Actores que se identifican con la sociedad de su tiempo, nacidos de un cine que dista mucho de ser un fiel reflejo de la realidad social, al que aportan un temperamento alegre y festivo que les ayuda a sobrevivir incluso en condiciones de miseria. Una generación de cómicos que tienen la asombrosa capacidad de reírse de sí mismos, que utilizan el humor como un recurso de supervivencia... que entienden como diversión el trabajo de representar a esos personajes de su época, que muestran resignadamente y con una sonrisa el lado patético de la vida que les ha tocado vivir. En esta comunicación se hace un breve repaso a la carrera cinematográfica y la forma de trabajo de José Isbert, y a los repartos de las películas en las que intervino como primer actor, especialmente en algunos de los grandes hitos del cine español: *Bienvenido Mr Marshall* (1953, Luis G. Berlanga), *Historias de la radio* (1955, Sáenz de Heredia), *Calabuch* (1956, Luis G. Berlanga), *Los jueves milagro* (1956, Luis G. Berlanga), *El cochecito* (1960, Marco Ferreri), *La Gran Familia* (1962, Fernando Palacios) y *El verdugo* (1964, Luis G. Berlanga)

---

Cuando José Ysbert Alvarruiz, José Isbert (1886-1966) rodó el primer gran éxito de su carrera cinematográfica, *Bienvenido Mister Marshall* (1952), a las órdenes de Luis García Berlanga, tenía 66 años. Se abría la etapa más brillante y popular de su vida como actor, que culminaría una década después con *El verdugo* (1963), también con Berlanga, a punto ya de convertirse en octogenario. Entre ambas, se sitúan muchos de los títulos más significativos de su filmografía, bajo la dirección de Marco Ferreri, Sáenz de Heredia, Ladislao Vajda, Nieves Conde, Antonio Román, Fernán-Gómez, José María Forqué, Pedro Lazaga, Fernando Palacios...

Sin embargo, la trayectoria de José Isbert, el abuelo socarrón, tierno y contestatario, el más emblemático del cine español, abarca más de seis décadas de vida dedicada exclusivamente a la escena, al teatro y al cine.

Casi no había nacido el cinematógrafo, ni el siglo XX, y el aún adolescente José Isbert, sin vocación para la vida administrativa que se le auguraba, debutaba en un salón de variedades madrileño, haciendo parodias, recitando versos y cantando cuplés<sup>1</sup>; poco

---

<sup>1</sup> "En la acera de enfrente estaba el Salón Moderno, con su clásico organillo a la puerta y unos muñecos vestidos de época; de repente un empleado colocó un letrero sobre la taquilla del salón: SE NECESITAN

después, con atrevimiento juvenil subía al escenario del madrileño teatro de la Comedia para interpretar un papel de reparto en una función de los hermanos Álvarez Quintero; y no mucho más tarde, en el Apolo, repetía experiencia en *El iluso Cañizares*<sup>2</sup>. Corría el año 1906. Desde entonces nunca dejó de pisar los escenarios, ni tuvo otra forma de ganarse la vida que la de ser actor. Perteneció a diferentes compañías (Romea, Coliseo, Carmen Cobeña...) y seguramente debido a su baja estatura, se le encasilló en papeles cómicos, triunfando en los principales teatros de Madrid y en giras por toda España.

Anecdóticamente, en 1912, interpreta su primer papel cinematográfico, el anarquista Manuel Pardiñas, en una película muda sobre el asesinato de José Canalejas<sup>3</sup>. En 1917 participa en la primera de sus *tourneés* por América, Buenos Aires y Montevideo<sup>4</sup>, experiencia que repetiría unos años después, esta vez como director de la compañía de la tonadillera Lola Membrives<sup>5</sup>. En los años 20, en Madrid, llega a formar compañía propia, y su trabajo teatral se estabiliza trabajando ininterrumpidamente durante dieciséis años en el teatro Lara, apareciendo ocasionalmente en películas mudas<sup>6</sup>.

*El cine abría ya grandes horizontes a los actores de teatro, que soñábamos con que nos contratasen. Como la mayoría de las películas se hacían en exteriores, el trabajo era como una deliciosa excursión*<sup>7</sup>

Probablemente fueron sus condiciones como actor cómico, pero también su carisma y personalidad, su carácter alegre y emprendedor, las cualidades que le hacen ser muy respetado y valorado por la profesión y apreciado por los autores y también por el público. Es una época en la que alcanza una posición acomodada, que le permitió disfrutar del Madrid de las tertulias y de una cierta estabilidad profesional. Su principal cualidad, ya entonces, debió de ser la naturalidad, virtud que como actor apreció por encima de cualquier otra:

*Don Jacinto Benavente revolucionó el teatro. Con él empezó una era de naturalidad y bien decir*<sup>8</sup>.

En 1931 fue contratado por la Paramount, junto a María Bru, para rodar películas españolas en París<sup>9</sup>. Se traslada con toda su familia (su mujer, sus cuatro hijos, la cocinera y un asistente) a la capital francesa, al igual que algunos de los más importantes actores de la escena española, como Imperio Argentina, Enriqueta Serrano, Carmen Navascúes, Rosita Díaz Jimeno, Carmen Labarreiti, Carlos Díaz de Mendoza y

---

ARTISTAS DE VARIEDADES" Así se inicia el relato de su debut en la escena. En YSBERT, Pepe. *Mi vida artística*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1969, pp. 19

<sup>2</sup> <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1906/01/28/002.html>

<sup>3</sup> Asesinato y entierro de José Canalejas (1912, Abelardo Fernández Arias) Documental histórico sobre el asesinato del presidente del Consejo de Ministros, rodado en la Puerta del Sol de Madrid, el papel de Canalejas fue interpretado por Rafael Arcos.

<sup>4</sup> YSBERT, José "Mi vida artística", pp. 77

<sup>5</sup> Op. cit, pp. 100

<sup>6</sup> *A la orden mi coronel* (1919, José Bosch y Julio Roesset), *La mala ley* (1924, Manuel Noriega), *Cuarenta y ocho pesetas de taxi* (1929, Fernando Delgado)

<sup>7</sup> Op. cit. pp. 117

<sup>8</sup> Op. cit. pp. 119

<sup>9</sup> Allí intervino en dos películas: *La pura verdad* (1931, Manuel Romero) con María Bru, Enriqueta Serrano y Manuel Russell y *¿Cuándo te suicidas?* (1931, Manuel Romero) junto a Imperio Argentina y Fernando Soler. Quedó sin rodar *La Costa Azul*, para la cual llegó a estar contratado.

Joaquín Roa.<sup>10</sup> En sus memorias, José Isbert cuenta con entusiasmo esta etapa "internacional" de su trabajo y, con su excepcional sentido del humor, el desgraciado desenlace: el accidente sufrido con su Renault. Un reventón de dos ruedas *a más de cien por hora*, al regreso de París con su familia (su mujer, sus cuatro hijos, la cocinera, un asistente y un pato indultado de la pepitoria), cerca de Biarritz<sup>11</sup>; la alegría por quedar todos a salvo del siniestro, excepto el vehículo, y la sorpresa de encontrar al regreso su casa de Madrid desvalijada por los ladrones<sup>12</sup>.

En los años anteriores a la guerra civil del 36, Isbert alternó el trabajo teatral en la compañía de Milagros Leal con algunos otros trabajos en el cinematógrafo sonoro, en los nuevos estudios CEA de Ciudad Lineal, que aglutinaban junto a Jacinto Benavente a los más importantes autores teatrales del momento, como los hermanos Quintero, Linares Rivas, Arniches, Muñoz Seca, Marquina, Luca de Tena...<sup>13</sup>. En los medios artísticos y del espectáculo se urdía una operación importante para apostar por el cine nacional. En el reparto de estas películas, José Isbert aparecía en papeles secundarios, compartiendo cartelera con prometedores actores ganados para el cinematógrafo: Lupita Tovar, Maruchi Fresno, Cándida Losada, Fernando Fernández de Córdoba, María Amaya, Lina Yegrós, Mercedes Prendes, Alberto Romea, Josita Hernán, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Enrique Guitart, Mariano Ozores, Luchy Soto... El cine reclama caras guapas, fotogenia y menos gesticulación, mayor naturalidad y menor afectación. Una nueva generación de artistas aparece dispuesta a tomar el relevo para rejuvenecer la escena española. Pero la guerra interrumpió lo que estaba llamado a ser el gran trasvase del talento teatral de la época a la incipiente industria cinematográfica nacional.

La guerra sorprendió a José Isbert en Barcelona, actuando en el teatro Romea con Pepita Meliá y Benito Cebrián<sup>14</sup>. Con el apoyo de la familia, Isbert consigue buscar refugio en su patria adoptiva, Tarazona de La Mancha, donde fue testigo de los horrores de la contienda, los temidos "paseos", los ajusticiamientos, la bajada de cadáveres flotando por las aguas del Júcar, según refiere en sus memorias. Huyendo, escondiéndose, llega a Madrid de donde debe volver a huir para volver más tarde a Albacete y desde allí, recorrer el sur pasando por Ciudad Real, Almería, Linares, Andújar, Valencia...:

*Como mis únicas armas de trabajo fueron siempre mi voz y mi memoria, tuve que hacer uso de ellas para mandar dinero a los míos... En Albacete me enrolé a una compañía que iba dando tumbos por toda la zona republicana, con mi amiga Matilde Galiana, Maximino Fernández, María Alcalde, Manuel Arcal, Antonio Prieto y Anita Morales. En la nómina figuraba sólo un tipo de sueldo: 12,50. Después de varios meses de apenas sustentarme para poder mandar algo a Tarazona, caí enfermo. Me puse en manos de un médico que estuvo a punto de mandarme al otro barrio, por lo cual, posteriormente, le dediqué un versito entusiasta que terminaba así:*

---

<sup>10</sup> Op. cit. pp. 155

<sup>11</sup> Op. cit. pp. 161 " ...el coche dio la vuelta de campana, cayendo en la cuneta ruedas arriba. Tuve la serenidad de cerrar la llave de contacto y gracias a eso no ardimos todos."

<sup>12</sup> Op. cit. pp. 161-162 " ...De la desbandada sólo se salvó un colchón, debido a que la señora de Sánchez Rexach, nuestra amiga íntima Mercedes, que vivía en el chalet de enfrente, al ver como los ladrones llevaban a cabo nuestra mudanza se asomó a la ventana y dijo: ¡Muy bonito!. Gracias a esta irónica y oportuna exclamación, abandonaron sus últimas presas y salieron disparados"

<sup>13</sup> Dos de ellas con Fernández Ardavín: *Vidas rotas* (1935.), *La bien pagada* (1935); y con Luis Marquina *El bailarín y el trabajador* (1936)

<sup>14</sup> Op cit, pp. 170 "Yo, con dos fusiles no discuto"

*Comentando los "paseos"  
a grandes voces exclama  
llevarlos al campo es tonto,  
yo los "paseo" en la cama<sup>15</sup>.*

La primera posguerra es una etapa de intenso trabajo. Un peregrinaje artístico de supervivencia que le lleva a recorrer España, con descansos estivales en su refugio, Tarazona de La Mancha, donde una herencia familiar le convierte en terrateniente y agricultor. En el amplio repertorio de la compañía comunitaria continúan representándose los mismos autores que el público ya apreciaba antes de la guerra, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Benavente, Serrano Anguita, Adolfo Torrado, Jardiel Poncela... A la compañía se van enrolando nuevos actores: Irene Más, Adrián Ortega, Consuelo Esplugas, Mercedes Prendes, Angel de Andrés.. y desde finales de 1942, un actor de similares características a las suyas, con el que rivalizar en papeles cómicos: Francisco Martínez Soria. Las llamadas del cine comienzan a ser cada vez más habituales, representando una importante inyección económica de la que obtener los primeros ahorros que invertir en la finca de Tarazona de La Mancha. En ocho años de alternancia entre las giras teatrales y los rodajes cinematográficos, entre 1939 y 1947, interviene en papeles de reparto de catorce películas<sup>16</sup>. Le llaman casi todos los directores más importantes de aquel tiempo: Ignacio F. Iquino, Jerónimo Mihura, Florián Rey, Ramón Quadreny, Juan de Orduña, Rafael Gil, Ladislao Vajda, Luis Lucía... En estas películas, junto a los actores de su misma generación, va apareciendo una nueva generación de actores, para los que el cine representa un mundo lleno de alicientes, si bien es un pálido reflejo de las condiciones de vida soñadas de las estrellas de Hollywood. Entre esta nueva generación de actores que aparecen junto a José Isbert en los repartos de las primeras películas de la posguerra española, podemos citar: Amparo Rivelles, Luis Prendes, Sara Montiel, Fernando Fernán-Gómez, Manuel Alexandre, Paco Martínez Soria, María Asquerino, Manolo Morán, Tony Leblanc, Eduardo Fajardo, Carlota Bilbao, María Isbert, Ana Mariscal, Antonio Casal, José Nieto, Guadalupe Muñoz-Sampedro, Ana María Campoy, Rafael Durán, Xan das Bolas, Aurora Bautista, Fernando Rey, Manuel Dicenta, Lola Flores, Fernando Sancho, Ángel de Andrés, Mario Cabré, Marujita Díaz, José Marís Rodero, Elvira Quintillá, Juanita Reina, Valeriano Andrés, Alfredo Mayo, Nati Mistral, Carmen Sevilla, Maruchi Fresno... etcétera, así como otros compañeros de la misma generación que Isbert ganados para el cine, como Antonio Riquelme, Rafael Calvo, Felix Dafaue o Felix Fernández.

El cine se ha convertido en una seria alternativa de trabajo, que permite a José Isbert abandonar la ajetreada vida del teatro para disfrutar de tiempos más largos de descanso, entre rodaje y rodaje de las películas. A partir de esta fecha, en 1947, José Isbert ha cumplido ya sesenta y dos años, se dedica exclusivamente al cine, que le ofrece trabajo con continuidad y suficientes ingresos para vivir bien, hacer pequeñas inversiones en su finca de Tarazona y mantener a su numerosa familia. En tan sólo cinco años, entre el 1947 y 1952, antes de la exitosa *Bienvenido Mister Marshall*, José Isbert interviene en

---

<sup>15</sup> Op. cit, pp. 175

<sup>16</sup> *Alma de Dios* (1941), *El sobre lacrado* (1941), *Aventura* (1942), *Orosia* (1943), *Una chica de opereta* (1943), *Ella, él y sus millones* (1944), *El fantasma y doña Juanita* (1944), *Te quiero para mi* (1944), *La vida empieza a media noche* (1944), *El testamento del virrey* (1944), *Un hombre de negocios* (1945), *Mi enemigo el doctor* (1945), *La princesa de los Ursinos* (1947), *Dos cuentos para dos* (1947)

casi treinta películas, a una media de cinco películas al año<sup>17</sup>. Sin grandes éxitos artísticos, encarnando papeles de reparto enormemente variados, sacando adelante guiones muy desiguales y generalmente poco afortunados, José Isbert tal vez no sospechaba que en realidad estaba por llegar "el comienzo" de su gran carrera artística; al menos, los títulos de mayor repercusión, hoy referentes ineludibles en la historia de nuestro cine. A la edad en la que comúnmente las personas disfrutan ya de su jubilación, José Isbert va a iniciar la etapa de sus grandes éxitos cinematográficos. Todo comienza con la llegada al cine de uno de los nuevos talentos del cine español, Luis García Berlanga, y una película tan significativa como *Bienvenido Mister Marshall*.

### COMO ALCALDE QUE SOY OS DIGO...

Aunque se trata de una película coral, la interpretación de José Isbert del personaje de don Pablo, el alcalde sordo de Villar del Río, es por muchas razones uno de los trabajos de interpretación más emblemáticos de nuestro cine. Boina calada, audífono en la oreja, el terrateniente que gobierna fervorosamente su pueblo buscando por aclamación el entusiasmo de sus paisanos, es un arquetipo del franquismo. Hasta este momento, el cine español realizaba, en pobre, entre películas folklóricas y patrioterías, su patética imitación del *star system*, del cine americano y sus grandes estrellas, en películas que ofrecían una burda máscara totalmente desconectada de la realidad social de la posguerra. Berlanga, Mihura y Bardem -los tres firman el guión- tuvieron el acierto de realizar una mirada autocompasiva e irónica sobre la cruda realidad de la posguerra, una mirada más esperpéntica que neorrealista, más farsesca que costumbrista, para parodiar el sueño americano trasladado al mundo rural. Como apuntó L. Berriatúa, la película es un reflejo del *malestar en España por no participar en el Plan Marshall para reconstruir Europa*<sup>18</sup>.

En un pueblo ubicado en cualquier lugar lejos de Andalucía, la película destripa dos tópicos: los modelos de modernidad importados de América y los prodigiosos efectos del *typical spanish*, esencia de los valores patrios, de los tópicos al uso de una patria de derechas como Dios manda. José Isbert oficia de maestro de ceremonias dentro del grupo, es como un pequeño caudillo que gobierna su feligresía, mano ejecutora de cuanto maquina Manolo, el empresario manipulador, el personaje pícaro e inolvidable de Manolo Morán. Ambos, con Lolita Sevilla, la folklórica, y Elvira Quintillá, la maestra, hacen de la naturalidad el principal valor de su trabajo, como el resto de los actores de reparto (Alberto Romea, Nicolás Perchicot, Félix Fernández...) que, espoleados por Berlanga para sacar de sí mismos las tipologías de sus personajes, se mezclan con los seres reales del pueblo de Guadalix de la Sierra, con asombrosa sincronía. Muy pocas veces en la historia del cine se ha conseguido un encuentro tan natural, y en tan perfecta armonía, entre los elementos, los personajes, de la realidad y de la ficción<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Trabaja con todos los directores más importantes de esta época, con Luis Lucía, Ladislao Vajda, Jerónimo Mihura, Edgar Neville, Antonio Román, Ignacio F. Iquino, Florián Rey, Luis Marquina, Ramón Torrado, Rafael Gil...

<sup>18</sup> En PÉREZ PERUCHA, J. *Antología crítica del cine español*, pág. 325

<sup>19</sup> *Bienvenido Mister Marshall* (1952, Luis García Berlanga) Tanto Manolo Morán como Antonio Romea y yo encontramos en esta cinta la ocasión de manifestarnos plenamente.... Berlanga quiso que, a la vista del guión y las circunstancias argumentales, los actores dieran rienda suelta a su personalidad, lo cual determinó en ellos una especie de fruición a la hora de animar a los personajes. Op cit. pp. 214

Los muchos años de oficio de José Isbert, curtido en un sin fin de personajes de reparto sin mucha sustancia sobre los que proyectar una chispa de su enorme ingenio, afloran en este alcalde paleta pero sensato, pícaro pero ingenuo al mismo tiempo, parapetado en su sordera para obrar *motu proprio*, como le viene en gana para la ocasión. La escena del principio de la película (13'30''-14'17'') en la que tras acusar el impacto de la noticia de la llegada de los americanos despide ceremonioso, reverencial, al Delegado General y sus Secretarios mascullando frases inconexas sin dejar de enseñar los dientes, que no es igual que sonreír, para acabar calzándose la boina, es un exponente del trabajo de un actor de enorme personalidad que construye su personaje "hasta la humanidad", en los más mínimos detalles, sin vacíos, aportando un conjunto de singularidades propias: la mirada, la expresión, el gesto, la actitud, la escucha, los dientes... encarnando al personaje mucho más allá de lo que está escrito en ningún guión. José Isbert no interpreta al alcalde, *es* el alcalde, en ese juego de algarabías, para todos divertido, que consiste en esperar a los americanos, en sintonía con el siempre pícaro Manolo Morán (15'30''-17'31'') Tal vez la escena más célebre de la película, el discurso ante sus paisanos en el balcón del Ayuntamiento (39'54''- 42'35''), es un alarde interpretativo, junto a Manolo Morán, otro actor muy representativo de esto que estamos llamando *la escuela de la vida*: actores que elaboran sus personajes a partir de la gente del pueblo, encarnando un costumbrismo que en ocasiones va más allá del guión. Su forma de trabajo parte de la contextualización de sus personajes en una realidad que apenas existe en las películas, aportando además un sentido lúdico de la interpretación, una alegría, un juego de tapar miserias para mantener la dignidad, que a veces resulta triste y grotesco. Tal vez la realidad esté poblada de elementos dramáticos, pero representarla tiene siempre un sentido lúdico, mucho más cuando el guión constituye un mosaico de parodias, de disparates y contrasentidos.

### UN ESQUIMAL EN LA RADIO...

Sería un error juzgar a José Isbert sólo en función de los registros cómicos que le hicieron célebre. Hay una frase en sus memorias que resulta muy ilustrativa, referida a la decisión, a los 62 años, de abandonar definitivamente el teatro para dedicarse al cine:

*Si decidí hacer cine, es por lo que éste se parece al teatro*<sup>20</sup>

Pero lo singular de Isbert es que sabe desprenderse de los elementos retóricos, declamatorios e impostados del teatro de su tiempo, para inventar la naturalidad. En algún momento alabó de los grandes actores la capacidad de hacer reír sin pretenderlo, *sin darse cuenta*. Esa especie de don natural es también un recurso técnico del actor, que le lleva a no abandonar su personaje para participar de las risas que suscita en los demás; es una cualidad muy solidaria, la de ponerse del lado de la dignidad del personaje y no del de la mofa del espectador. En el fondo está el sentido dramático que tiene su oficio, o la cualidad tragicómica que anida en el alma de muchos grandes actores de comedia a los que Isbert admira, como José Luis Ozores<sup>21</sup>. Es también una cualidad que él mismo posee, aunque dado su carácter humilde nunca alardease de ella. Podríamos decir que es una cualidad natural, que sabe llevar a la escena por encima de todos los artificios.

---

<sup>20</sup> Op. cit. pp. 206

<sup>21</sup> *Un hombre gracioso es el que hace reír sin darse cuenta. Ese es José Luis Ozores*, op. cit. pp. 208

En *Historias de la radio*<sup>22</sup> (1955), una película con tres historias articuladas por un concurso radiofónico, Isbert asume su tercera parte de protagonismo. El personaje de inventor sin dinero para patentar sus inventos que interpreta en ella es uno de sus más importantes registros tragicómicos.

*Mi papel tenía humanidad y humor, es una de las pocas cosas mías que he visto sin enfadarme conmigo mismo. Me encontré sincero*<sup>23</sup>.

Particularmente, la escena con Bobby Deglané en la que se presenta en la emisora de radio vestido de esquimal para ganar las tres mil pesetas que ya otro concursante, que se presentó antes que él, acaba de ganar (23'58''- 28'10''). José Isbert aguanta el tipo, aportando dignidad a su personaje, ridículamente disfrazado; y consigue una transición tan complicada como es pasar de suscitar la burla a despertar la emotividad. Jugar con los dos caras de la moneda que se ofrece al espectador. En ello pone su oficio del actor, su técnica de interpretación muy personal, sus recursos, su embarullado dominio de la dicción. Isbert elabora sus personajes a partir de su propia personalidad, al modo como trabajan los artistas, los escritores o los poetas<sup>24</sup>.

## EL FARERO DE CALABUCH

En *Calabuch*<sup>25</sup> (1956) Isbert es Ramón, el farero. Cambia la boina por la gorra de marinero en tierra. Y se deja ver con barba de varios días para reforzar su aire de ermitaño que no filosofa en lo alto de una columna, como Simón del desierto, sino en lo alto de un faro. Esta vez el protagonista de la película es un actor británico, Edmund Gwenn, quien da vida al sabio americano, científico nuclear, que encuentra en un pueblecito mediterráneo (Calabuch es Peñíscola) un refugio idílico de paz y amistad. Una vez más, los habitantes del pueblo alcanzan protagonismo colectivo, con actores de reparto, mezclados entre la figuración, las gentes del pueblo, encarnando papeles emblemáticos en la vida rural en la posguerra española: el cura (Félix Fernández), el sargento de la guardia civil (Juan Calvo), la maestra (Valentina Cortesse), el alguacil (Francisco Bernal). José Isbert es uno más de ellos, uno de los más singulares en su papel de responsable de un faro de tercera, como el pintor de barcas (Alexandre, doblado con voz varonil), el torero timorato (José Luis Ozores) o el fabricante de cohetes (el hombre de aspecto bonachón, Nicolás D. Perchicot) pero sus escenas y su personaje están entre lo más memorable de la película. Sus partidas de ajedrez telefónicas con el cura, sus charletas científicas con el sabio y sus momentos soñadores mirando las estrellas permiten a Isbert crear uno de esos seres a su medida: gruñón, enérgico, ingenioso, ingenuo, egocéntrico, esta vez acentuando todo el desaliño de un personaje de aires lunáticos, aislado del grupo, ensimismado.

Como es ya habitual en Berlanga, el realismo en la elaboración de sus personajes, con tintes líricos y ternuristas propios de la historia, una vez más con el contrapunto *América-España de pueblo*, se apoya en el trabajo de interpretación de sus actores, que

---

<sup>22</sup> *Historias de la radio* (1955, José Luis Sáenz de Heredia)

<sup>23</sup> Op. cit, pp.226

<sup>24</sup> Como decía Rafael Azcona, *la realidad no tiene género, no es comedia o drama; en la realidad todo está mezclado. Esta es una de las claves de la autenticidad, la capacidad de conseguir registros en los que ambas cosas, comedia y tragedia, vayan de la mano, formando parte de una misma escena, como sucede en la vida* (Rafael Azcona, *el oficio de guionista*, documental de David Trueba, Canal +, 2007).

<sup>25</sup> *Calabuch* (1956, Luis García Berlanga)

estimula mediante una dirección que da rienda suelta a su espontaneidad, a la incorporación de elementos costumbristas. La recreación casi atmosférica de un colectivo en la vida festiva de un pueblo es una vez más la geografía esencial del relato, pero destacan sobre todo la elaboración de tipos, la singularidad de los personajes secundarios que sobresalen del arquetipo o de los tópicos al uso para construir un mundo propio, en una película asainetada, en cierto modo moralista, con su sentido metafórico antimilitar, con menos elementos satíricos que *Bienvenido...*, pero igualmente conseguida en la construcción de sus personajes. Prevalece el sentido *berlanguiano* de la farsa, el aire ingenuo y utópico de los ideales que movilizan al grupo, ese clima de fiesta que lo envuelve todo, una *alegría triste*, un fondo de melancolía y buen conformar, con un sentido del humor impregnado de absurdos que sintonizan muy bien con la forma de trabajar de José Isbert y el arquetipo de un personaje que a estas alturas de su carrera profesional está perfectamente elaborado: se desenvuelve en este estilo como el pez en el agua, con naturalidad asombrosa, aportando a su trabajo una enorme dimensión humana.

### SAN DIMAS SE APARECE LOS JUEVES

En *Los jueves milagro*<sup>26</sup>, José Isbert encabeza el reparto junto al actor americano Richard Basehart, el acróbata loco de *La Strada* de Fellini, pero de nuevo estamos ante una película coral. Esta vez, el objetivo de la parodia es la Iglesia Católica y las apariciones milagrosas, que presagian El Palmar de Troya y las apariciones marianas de El Escorial, pero en alusión a Fátima o Lourdes, que forman parte y moda de la cultura católica del momento. Berlanga repite fórmula, ubicando su historia en el ámbito rural, un pueblo con un balneario en el olvido, insertando a sus personajes entre las gentes del pueblo que sirven de figuración.

A partir de un guión que se ve venir desde el principio, en donde se ubican sus mejores secuencias, y que *hace aguas* a mitad de la película, nuevamente los actores son el principal aliciente en este clásico de nuestro cine. Isbert es Don José, un hombrecillo de poco carácter, que se deja gobernar por los pícaros señoritos del lugar para fingir apariciones milagrosas que atraigan visitantes al lugar y den fama a sus aguas. Un americano sin escrúpulos, Basehart, asume el arquetipo de *el malo*, el cerebro necesario para que los milagros tengan éxito, en el rol inverso al del doctor Stockmann, el célebre personaje de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen. El cabecilla es aquí Paolo Stoppa, eficaz actor italiano que trabajó junto a René Clair, De Sica, Rosellini, Visconti, que ya había aparecido en *Milagro en Milán*<sup>27</sup>, uno de los emblemas del neorrealismo, género en el que no se puede encuadrar esta película de Berlanga, que tiene más bien un tono de comedia costumbrista y satírica. El cura atolondrado incapaz de advertir la superchería es un jovencísimo José Luis López Vázquez, aún con pelo, aún constreñido en su papel. Los pícaros del lugar son los habituales, y eficaces, Félix Fernández y Juan Calvo, en registro cómico, y Alberto Romea, nuevamente en su arquetipo de hombre ilustre, estirado y de gesto antipático. El mendigo borrachín que pica el anzuelo milagroso es Manuel Alexandre, esta vez con su voz temblorosa, que va muy bien a su papel de timorato. Los papeles femeninos sirven de comparsas, con actrices cómicas veteranas que asumen a la perfección sus roles matriarcales entre las gentes del lugar, Guadalupe Muñoz Sampedro, Julia Delgado Caro, Concha López Silva (excepcional en su humilde papel de sirvienta en el balneario), Josefina Bejarano... acompañadas de dos

<sup>26</sup> *Los jueves, milagro* (1957, Luis García Berlanga)

<sup>27</sup> *Milagro en Milán* (1951, Vittorio De Sica)



ilustres veteranos, Mariano Ozores padre y Nicolás Perchicot. El niño Luisito es nada menos que Luis Varela, uno de los grandes actores de doblaje del cine español, en una de sus primeras apariciones cinematográficas<sup>28</sup>.

En la película brillan sobre todos las escenas milagreras, con José Isbert vestido de San Dimas, protestando por prestarse al engaño, del que sin embargo confía en sacar tajada y por eso arrima el milagro a su huerto y aprovecha para pisotear las calabazas cuando es obligado a transitar por el huerto del vecino. Isbert nos deja nuevamente *una joya* para el cine español, en algunos de sus momentos más cómicos, esta vez ablandando su personaje para convertirlo en el pelele de la función. Cuando su protagonismo en los *milagros* desaparece en el transcurso del guión, la película a mi juicio decae estrepitosamente.

### UN COHECITO PARA DON ANSELMO

En *El cochecito*<sup>29</sup>, José Isbert es por primera vez protagonista absoluto de la película, una tragedia grotesca que parece hecha su medida, en su primer gran personaje de corte netamente neorrealista y dramático, nacido de un relato literario de Rafael Azcona. *El cochecito* es más bien una *comedia negra*, de ambiente urbano, muestrario de elementos de identificación con la sociedad de su época, en el que se notan las manos maestras de Marco Ferreri y Rafael Azcona. Don Anselmo es uno de los más refinados personajes de Isbert: lleva sombrero, como corresponde a un venerable anciano de una familia tradicional y de derechas, que encuentra en el círculo de paráliticos usuarios de cochecitos motorizados un grupo humano en el que integrarse y salir de la soledad. En este personaje, José Isbert utiliza sus mejores recursos para el melodrama: su figura pequeña y encorvada, su andar a pasitos, su ancianidad (la rueda a los setenta y cinco años), un aire melancólico para construir un personaje que ejemplifica el abandono de los ancianos, los problemas de la incomprensión y la dependencia, el egocentrismo que les hace irse desconectando de las vidas de los demás para mostrar rasgos de comportamiento infantiles, pero con una dimensión cruel, incluso trágica. Una mezcla de sentimientos, entre la ternura y la venganza despiadada, un personaje *azconiano* al que Bernardo Sánchez califico como un auténtico *outsider*<sup>30</sup>.

El tratamiento dramático y la planificación de Ferreri favorece el trabajo de los actores pero no lo enfatiza, al prescindir casi absolutamente de los primeros planos y apostar por planos generales, movimientos internos de los personajes dentro del plano y externos, con la cámara siguiendo a los personajes, generalmente en tomas largas. Los pocos planos cortos casi siempre aparecen por aproximación de los actores al objetivo de la cámara, formando parte de una puesta en escena meticulosamente planificada, con juegos de composición muy teatrales en su concepción, con diferentes planos de proximidad, que recuerdan la forma de trabajo de los neorrealistas italianos.

Toda la narración se articula en el personaje de don Anselmo, lo que permite una continuidad y una centralidad como pocas veces tuvo Isbert. Los personajes de repertorio lo son más que en otros trabajos aquí comentados, pues Ferreri no reparte papeles de forma coral, como Berlanga, sino que centra su atención en don Anselmo, eje central de la película, que sirve para articular todas las escenas, monopolizando la

---

<sup>28</sup> Ya había intervenido en *Piedras vivas* (1956, Raúl Alfonso) y, antes, en *La espera* (1956, Mateo Lluch)

<sup>29</sup> *El cochecito* (1960, Marco Ferreri sobre un guión de Rafael Azcona)

<sup>30</sup> En PÉREZ PERUCHA, op. cit. pág. 485

atención del espectador. No obstante, los actores que acompañan el trabajo de José Isbert le secundan sin desentonar. Hay dos grupos: la familia y el resto. El grupo familiar es homogéneo, lo integran el hijo, un procurador de clase media, que interpreta con sobriedad Pedro Porcel, un todo terreno que defiende bien los personajes grises; la nuera es María Luisa Ponte, severa, gruñona y muy dueña de su casa. Brilla más, en un personaje muy dosificado, incluso exagerado, la casi debutante Chus Lampreave<sup>31</sup> (la hija), que aporta una nota de comicidad junto a José Luis López Vázquez (el secretario y novio de la niña), quien comienza a aprovechar pequeños papeles para llenar sus personajes de gestos y expresividad. Destaca también la presencia de María Isbert (otra hija), que a pesar de su pequeñísimo papel tiene la virtud heredada de su padre: llenar la pantalla cada vez que aparece en escena. Pero el cuadro más sorprendente y singular está en los impedidos, que forman el grupo de *cocheciteros*, al que se llega por Lucas (Lepe, José Álvarez) en el lado tierno y por Álvarez (Ángel Álvarez) por el lado cómico. La nota sentimental la pone el personaje más emotivo, Julita (la también debutante Carmen Santonja) que arrastra con su cochecito de la silla de su novio. La imagen del grupo de cochecitos recorriendo las calles de Madrid es otro de los emblemas del cine español. Y como nota surrealista, la aparición en una escena de dos frailes que no vienen a cuento, que permiten la aparición del padre de la criatura, Rafael Azcona, junto a una joven promesa recién diplomado en dirección, Carlos Saura, un *cameo* que hoy podemos considerar como un guiño al espectador.

## **BUSCANDO A CHENCHO DESESPERADAMENTE**

De muy diferente estilo y características, *La gran familia*<sup>32</sup> fue uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español de la época, que muy rara vez recibía el respaldo de su público, absolutamente decantado ya por las películas americanas. Representativa de eso que se ha dado en llamar *comedia ternurista*, la película tuvo diferentes secuelas y puede considerarse un precedente de sagas familiares de gran éxito televisivo en décadas posteriores. La película es un retrato bastante fiel y edulcorado de la familia tradicional española, proclive a la natalidad.

Siendo *La gran familia* una película de personajes, se comprende la importancia del reparto, con elementos de identificación en todos los estamentos de la sociedad española de su tiempo, que hace de la familia cristiana el fundamento de toda organización y modelo social de convivencia ejemplar: padres, hijos, abuelos, servicio doméstico, hasta el padrino... La película, bendecida en todos los estamentos oficiales, representó el lanzamiento popular de Alberto Closas (el padre), un gran actor formado en Argentina y que había participado años antes, junto a Lucía Bosé, en *Muerte de un ciclista*<sup>33</sup>. Oportunidad de popularidad también para Amparo Soler Leal (joven madre de familia numerosa), ya por entonces consagrada como primera actriz en el teatro María Guerrero, donde había debutado a los trece años. Uno de los personajes más humorísticos de la película resultó ser el padrino, José Luis López Vázquez, ya familiar para el gran público como actor de gran comicidad sobre todo por su intervención en *Atraco a las tres*<sup>34</sup>, pero también por sus numerosas películas con Bardem, Berlanga, Forqué, Rovira Beleta, Lazaga, Marquina... *La gran familia* incorporaba también una nueva generación de actores jóvenes, desde la hermana mayor, María José Alfonso, ya

---

<sup>31</sup> Ya había colaborado en un pequeño papel con Berlanga en *Se vende un tranvía* (1959)

<sup>32</sup> *La gran familia* (1962, Fernando Palacios, con guión de Pedro Masó, R. J.Salvia y A.Vich)

<sup>33</sup> *Muerte de un ciclista* (1955, Juan Antonio Bardem)

<sup>34</sup> *Atraco a las tres* (1962, José María Forqué)

conocida por sus apariciones televisivas en *Escala en Hifi*, al resto de la tropa, los hijos de todas las edades: era la irrupción popular de jovencísimos actores llamados a triunfar, como Jaime Blanch, ya célebre por *Jeromín*; Pedro Mari Sánchez, el niño eterno, y la adolescente Maribel Martín, que había debutado con el mismo director en *Tres de la Cruz Roja*<sup>35</sup>. El joven locutor de continuidad de TVE, Francisco Valladares, aparece como un repeinado perito industrial que viaja en moto y corteja a la hija mayor. El despliegue de grandes actores de reparto no se agota en la familia, sino que puebla toda la película, con personajes muy característicos, secundarios de corte cómico como Erasmo Pascual, José Orjas, José María Caffarell, María Isbert, Laly Soldevilla, Agustín González, Luis Moris, Luis Barbero, Jesús Guzmán, Valentín Tornos...; sin faltar una guinda sentimental, el celeberrimo Jorge Rigaud, el famoso *San Valentín*, esta vez como Rey Gaspar.

En una película enormemente poblada de personajes de las más variadas tipologías, un mosaico benévolo sobre la familia española, sobresale, como es habitual, José Isbert, naturalmente el abuelo, a sus casi ochenta años de edad. Ni asomo de aires siniestros o paletos, el abuelo es esta vez un hombre de clase media entrañablemente familiar, que juega a batallas con sus nietos, organiza los juegos, hace cola para entrar en el baño, reza el *jesusito de mi vida*, cuenta cuentos, hace castillos de arena, da de comer al bebé, lleva al cine de la mano a una docena de nietos, es *el estorbo*, la mascota de la familia... probablemente es su personaje más entroncado con la realidad de la sociedad española del momento, en su versión más dulce. Sobre él recae el giro melodramático de la película, por Navidad, cuando se pierde el pequeño Chenchó en la Plaza Mayor, episodio que indispensablemente tiene el final esperado, pero que nos deja los momentos más dramáticos de la interpretación de un Pepe Isbert angustiado, sensible y anciano.

## UN VERDUGO A LA ESPAÑOLA

De mayor calado dramático y fondo crítico y social, *El verdugo*<sup>36</sup> es una película imprescindible en la historia de nuestro cine. Más que tragicómica, que lo es, creo que es una película satírica, pues encierra un sentido moralizador y burlesco, que debe verse creo, más que en sentido crítico *como durísimo aldabonazo contra la pena de muerte*, como se ha escrito<sup>37</sup>, como una sórdida comedia de humor negro. La pena de muerte era una realidad en el régimen de opresión política que se instaura en una sociedad española que anhelaba olvidar las tragedias de la guerra civil, pero formaba parte de la filosofía militar instaurada en el régimen franquista, que la aplicará con rigor después a los disidentes terroristas de la ETA y el FRAP. En 1963 todavía no tenía la dimensión ni había suscitado el debate social que generaría en la década de los setenta, sino que entonces aún podía entenderse como una reminiscencia de la justicia militar aplicada a delincuentes comunes<sup>38</sup>. El humor y la sátira tenían pues en aquel momento un sentido más *ligh* que el que alcanzaría la película vista después de *El proceso de Burgos* (1975) o las ejecuciones de miembros del FRAP (1975).

---

<sup>35</sup> *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios)

<sup>36</sup> *El verdugo* (1963, Luis García Berlanga)

<sup>37</sup> ANGULO, Jesús, en *Los nuevos cines en España*, pág. 46

<sup>38</sup> De hecho la película se inspira en la condena de Pilar Prades Expósito, *la envenenadora de Valencia*, condenada por asesinato y ejecutada en 1959 por el verdugo Antonio López Sierra, quien tras saber que se iba a ejecutar a una mujer se niega a hacerlo. Ver BALAGUÉ, Carlos. *Con la muerte en los talones / El verdugo*, Dirigido por, Madrid, 1998.

El enterrador (uno de los iconos de la *comedia a la italiana*, el gran Nino Manfredi) y la hija del verdugo (una esplendorosa Emma Penella, en uno de los mejores papeles de su carrera cinematográfica) son los protagonistas de una película que no ahonda en los problemas de conciencia, sino que se constituye en retrato jocoso de una familia que funda su bienestar sobre los beneficios que produce la presunta falta de escrúpulos para ejercer, si es que hubiera de hacerse, de verdugo. Pero el personaje de Nino Manfredi tiene *poco calado*, y el personaje central es Amadeo, en gran medida gracias a la personalidad de José Isbert, verdugo que se jubila para ceder los trastos al yerno, con la intención de dar a su hija el mejor futuro posible en una España en la que por aquellas fechas se instauraba el Plan de Desarrollo de López Rodó (1962). Las escenas en la feria del libro y las rodadas en Mallorca rompen con la estética del neorrealismo a la que recuerdan las primeras escenas y apuntan hacia una iconografía nacional y una sociedad en proceso de transformación, en la que comienza a florecer la industria turística.

La película es menos coral que las anteriormente comentadas de Berlanga, pero está también poblada de los grandes secundarios que tanto gustan al director, con intervenciones esta vez muy episódicas: José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, María Isbert, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, Félix Fernández, José María Prada, Alfredo Landa, Saza, Agustín González, Lola Gaos, Chus Lampreave, Antonio Ferrandis, José Luis Coll, Pedro Beltrán, Valentín Tornos, Emilio Laguna... aportan en esta ocasión tan sólo pinceladas. El más elaborado de los secundarios es el personaje de Ángel Álvarez, el enterrador morboso ansioso por conocer detalles, de aparición también bastante anecdótica pero que es uno de los más divertidos de la historia.

Así pues el peso de la película recae sobre José Isbert, en la que será su última película, rodada ya en condiciones de salud precaria y con grandes esfuerzos en la voz, que requirió el apoyo en doblaje en determinados momentos<sup>39</sup>. Me parecen muy reveladores los párrafos que dedica Isbert en su autobiografía al personaje en *El Verdugo*:

*Un papelón extrañamente simpático, dentro de su macabro cometido. Es el hombre que mata sencillamente porque es su deber, pero es incapaz, por otra parte, de perjudicar a nadie ni de ofender. Mata a un sentenciado pero no mataría a una mosca. Difícil psicología, pero llena de humanidad sin embargo<sup>40</sup>.*

Efectivamente, como señalaba José Isbert, difícil psicología, difícil elaborar un personaje creíble a partir de tan forzada premisa, que sin embargo encaja perfectamente en el arquetipo de personaje creado y defendido por Isbert en estos últimos años, tan extraordinariamente dotado para el humor ingenuo, que convierte casi en una broma cualquier detalle o episodio truculento. Isbert sabe hacer blanco el humor negro. Si en *El cochecito*, Anselmo llega a ser consciente de las trágicas consecuencias de sus actos y sobre él sobrevuela un conflicto moral que le tiene abatido, en *El verdugo* Amadeo se mantiene libre de cualquier peso de conciencia, asumiendo con ingenuidad la necesidad de su *servicio* a la sociedad. Este creo que es un matiz muy importante, que José Isbert elabora a la perfección en dos personajes diferenciados tan complicados, al límite de lo real, en el difícilísimo territorio, sobre todo para el actor, de lo tragicómico. Si ambas

---

<sup>39</sup> "Ángel Álvarez, gran veterano de nuestro cine.. defendió mi cascada y enronquecida voz a la hora del doblaje" ISBERT, J. op. cit, pág. 236 Finalizado el rodaje, Isbert se sometió a una traqueotomía en el sanatorio Rúber, primera de las intervenciones quirúrgicas que pusieron fin a su carrera como actor.

<sup>40</sup> ISBERT, J. Op. cit, pág. 236

películas, de contenidos tan siniestros, pueden verse en todo momento con una sonrisa en los labios es precisamente porque, gracias en gran medida a su interpretación, e indudablemente a los guiones de Rafael Azcona, nunca dejan de ser comedias, que no sólo no resultan hirientes, sino que son, incluso, como su personaje central, geniales, difíciles, irrepitiblemente "*simpáticas*".

## UN REFERENTE PARA TRES GENERACIONES

En conclusión, creo que José Isbert consigue aportar una riqueza de matices a estos personajes de sus últimos años, creados sobre un arquetipo que él mismo elaboró a partir de su físico, de su edad y de su voz cascada, ronca y carrasposa. Todos los personajes sea cual sea su nombre son, sin duda, Pepe Isbert, pero todos tienen elementos diferenciados: el alcalde de *Bienvenido...*, es cateto con boina, sordo con aparato y se deja llevar; el inventor de *Historias...* es más patético, grotesco, urbano, tiene dimensión dramática pero no deja de ser la caricatura de un inventor despistado; el farero de *Calabuch*, representa un contrapunto del sabio americano, es desaliñado, un marinero en tierra cuya mirada sobrevuela a la de los demás; el Don José de los *Jueves...* es pillín, de pueblo pero con corbata, protestón, se deja hacer pero va a lo suyo, no cede y al final se impone, tiene carácter; Don Anselmo, en *El cochecito...*, es un pulcro señor de ciudad, tiene una dimensión muy lírica y sensible, es despiadado pero tiene conciencia, pero le mueve una ilusión...; muy diferente al abuelo de *La gran familia*, que es tierno, bondadoso, entregado y entrañable, vive inmerso en el mundo de los niños, consagrado a su rol familiar, sin malicia ni doblez; todo lo contrario que Amadeo en *El verdugo*, que es un estratega insensible y manipulador, que acomoda sus prejuicios a sus propios intereses. En todos los casos, cuando está en escena, José Isbert polariza la atención, algo le aísla de los demás, pero genera empatías, respeto, irradia humanidad.

Mucho más allá de estos personajes, a los que él mismo en sus memorias casi no presta atención, el actor José Isbert es un referente para tres generaciones en la escena española.

Dentro del grupo de actores que responden a las características referidas, podemos diferenciar una primera generación, la suya por edad y cronología, a la que pertenecen actores nacidos como él en el siglo XIX, que se formaron en el teatro, que anecdóticamente participaron en las películas del cine mudo, algunos de los cuales dieron el salto al cine a edad avanzada, resignados a la función en la que el cine les encasillaba como actores de reparto, y que hubieron de cambiar los corsés teatrales, la impostación, por una naturalidad que muchas veces nace del sainete, que les llevó a la representación de personajes a partir de las pautas y las costumbres del hombre de la calle. Pertenecen a ella, al menos: Rafael Bardem (1889-1972), Mariano Asquerino (1889-1957), Mariano Azaña (1896-1965), Antonio Bofarull (1895-1972), María Bru (1895-1966), Juan Calvo (1892-1962), Rafael Calvo (1886-1966), Ricardo Calvo (1875-1986), Modesto Cid (1879-1954), Félix Dafauce (1896-1990), Juan Espantaleón (1895-1966), Félix Fernández (1899-1966), Casimiro Hurtado (1891-1967), José María Lado (1895-1961), Julia Lajos (1894-1963), Juan de Landa (1894-1968), Valeriano León (1890-1955), Miguel Ligeró (1890-1968), Manuel Luna (1898-1958), José Marco Davo (1895-1974), Arturo Marín (1894-1954), Ramón Martori (1893-1971), Raquel Meller (1888-1962), Guadalupe Muñoz Sampedro (1896-1975), Julia Pacheco (1892-1978), Nicolás Díaz Perchicot (1884-1969), Francisco Pierrá (1895-1975), Antonio

Plana (1889-1952), Félix de Pomés (1893-1969), José Prada (1891-1983), Aurora Redondo (1900-1996), Manuel Requena (1891-1969), Roberto Rey (1899-1972), Antonio Riquelme (1894-1968), Rafael Rivelles (1898-1971), Joaquín Roa (1895-1981), Alberto Romea (1882-1959), Jesús Tordesillas (1893-1973), Margarita Xirgu (1888-1969)... Como puede verse, algunos triunfaron fundamentalmente en el teatro y muy pocos pueden equiparar su trayectoria cinematográfica a la de Isbert, aunque cabe destacar entre ellos a ilustres actores de esos mal llamados secundarios que le acompañaron en numerosísimas películas, como Juan Calvo, Félix Fernández, Guadalupe Muñoz, Nicolás Perchicot, Antonio Riquelme, Joaquín Roa o Alberto Romea.

Podríamos encuadrar en una segunda generación a los actores nacidos en el siglo XX antes de la guerra civil, que debutan ya en el cine sonoro, generalmente en la posguerra. Muchos de ellos también vinculados al teatro, acceden al cine e incorporan elementos y tipologías populares muchas veces no escritas en los guiones que, los cuales con frecuencia tienen muy pocas conexiones con la sociedad de su tiempo. Ellos, a través de los personajes creados, representan el mejor vínculo con la realidad de muchas de las películas en las que trabajan. Entre ellos mencionaríamos a: Manuel Alexandre (1917-2010), Rafael Alonso (1920-1998), Ángel Álvarez (1906-1983), Ángel de Andrés (1918-2006), Valeriano Andrés (1922-2005), Margarita Andrey (1926), Rafaela Aparicio (1906-1996), Mario Berriatúa (1925-1970), Tomás Blanco (1910-1990), José Bódalo (1916-1985), Xan das Bolas (1908-1977), Julia Caba Alba (1912-1988), José María Caffarell (1919-1999), Eduardo Calvo (1919-1992), Mary Carrillo (1919-2009), Antonio Casal (1910-1974), Antonio Casas (1910-1982), Cassen (1928-1991), Estrellita Castro (1914-1983), José Luis Coll (1931-2007), Florinda Chico (1926), Luis Ciges (1921-2002), Queta Claver (1929, 2003), Alberto Closas (1921-1994), Margot Cottens (1922-1999), Luis Escobar (1908-1991), Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), Antonio Ferrandis (1921-2000), José Franco (1908-1980), Maruchi Fresno (1916-2003), Lola Gaos (1921-1993), Antonio Garisa (1916-1989), Miguel Gila (1919-2001), Manolo Gómez Bur (1917-1991), Agustín González (1930-2005), Sancho Gracia (1936), Manuel Guitián (1900-1992), Jesús Guzmán (1926), Rafael Hernández (1928-1997), María Isbert (1917), Alfredo Landa (1933), Chus Lampreave (1930), (Tony Leblanc (1922), José Luis López Vázquez (1922-2009), Álvaro de Luna (1935), Adolfo Marsillach (1928-2002), Juanjo Menéndez (1929-2003), Ismael Merlo (1918-1984), Gracita Morales (1928-1995), Manolo Morán (1905-1967), Luis Morris (1929-1974), Venancio Muro (1928-1976), José Orjas (1906-1983), José Luis Ozores (1923-1968), Antonio Ozores (1928-2010), Erasmo Pascual (1903-1975), Emma Penella (1930-2007), Concha Piquer (1908-1990), María Luisa Ponte (1918-1996), Pedro Porcel (1910-1969), José María Prada (1925-1978), Luis Prendes (1913-1998), Jesús Puente (1930-2000), Mari Carmen Prendes (1906-2002), Elvira Quintillá (1928), Francisco Rabal (1926-2001), Alfonso del Real (1916-2002), Fernando Rey (1917-1994), José Riesgo (1919), José María Rodero (1922-1991), José Rubio (1931), Fernando Sánchez Polak (1920-1982), Mary Santpere (1913-1992), Juan Sazatornil "Saza" (1926), Luis Sánchez Polack (1926-1999), Carmen Sevilla (1930), Lolita Sevilla (1935), José Vivó (1916-1989), Amparo Soler Leal (1933), Manuel Zarzo (1932)...

Muchos de los actores españoles de una tercera generación, nacidos después de la guerra, que debutaron antes de los años sesenta, responden a estas características, contribuyendo al relevo generacional. Algunos de ellos compartieron reparto con Pepe

Isbert, como es el caso de Concha Velasco, María José Alfonso, Luis Varela, Francisco Valladares, Amparo Baró, Jaime Blanch, Pedro Mari Sánchez, Maribel Martín...

Unas nuevas generaciones mantienen hoy estas señas de identidad, representan o se identifican bien con el hombre de la calle, por encima de estereotipos al uso: actores como Gabino Diego, Guillermo Montesinos, Antonio Resines, Anabel Alonso, Francisco Algora, Ángel de Andrés López, Marta Fernández Muro, Jorge Sanz, María Barranco, Quique San Francisco, Juan Diego, José Sacristán, Verónica Forqué, Pedro León, Pepe Viyuela, Carmelo Gómez, Kiti Manver, Carmen Maura, Loles León, Rossy de Palma, Marisa Paredes, Juanjo Puigcorbé, Miguel Rellán, Emma Suárez, Maribel Verdú, Juan Echanove, Santiago Segura, Javier Cámara, Santi Rodríguez, Ana María Polvorosa, Melanie Olivares, Carmen Machi, Florentino Fernández, Mariano Peña, Guillermo Toledo, Josema Yuste, Miren Ibarguren... y un larguísimo etcétera, representan, creo, con todas sus variantes, la continuidad de una forma de entender la interpretación, a partir de unas señas de identidad que nacen de la cultura popular, de las tradiciones de nuestro cine y de nuestra historia.

### Referencia bibliográficas

- AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- AGUIRRE, Aratnxa. *34 actores hablan de su oficio*. Ed Cátedra, Madrid, 2008.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Historia del cine español*. T&B, Madrid, 2007
- DÍEZ PUERTAS, E. *Historia social del cine en España*. Fundamentos, Madrid, 2003
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C. y MONTERDE, J.E. *Los nuevos cines es España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. IVAC y otros, Valencia, 2003
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo*. Ed Debate, Madrid, 1998.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El actor y los demás*. Laia, Barcelona, 1987. Conferencia en la Fundación Juan March, el 21 de noviembre de 1985. Presentación de Andrés Amorós.  
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=1632>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. *Historia ilustrada del cine español*. Ed. Planeta, Barcelona, 1985.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. *El cine español entre 1896 y 1939*. Ariel cine, Madrid, 2002.
- GUBERN, Román. *Historia del cine español*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- LADY FILSTRUP. *Un homenaje a los actores españoles y, siempre, a Bruguera*.  
<http://ladyfilstrup.blogspot.com/2010/08/pequeno-mostrario-de-artistas-cifesa.html>
- PÉREZ PERUCHA, J. *El cine de José Isbert*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1984.
- PÉREZ PERUCHA, J. *Antología crítica del cine español*. Ed. Cátedra y Filmoteca Española, Madrid, 1997.
- SOJO, Kepa. *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a "Bienvenido Mister Marshall"*. Notorious Ediciones, Madrid, 2009
- V.V. A.A. *Diccionario del cine español*. Alianza, Madrid, 1998
- YSBERT ALVARRUIZ, José. *Mi vida artística. Memorias de Pepe Ysbert*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1969