

# UNA NACIÓN DE CARTÓN-PIEDRA. LAS FICCIONES HISTÓRICAS DE CIFESA

Vicente Sánchez-Biosca  
Universitat de València

El 19 de julio de 1942, con motivo de la sexta conmemoración del alzamiento nacional, la revista de cine *Primer plano* publicaba una amplia encuesta con los próceres de los medios de comunicación franquistas que respondían a la pregunta «¿Cómo cree Vd. que debe ser el CINE ESPAÑOL?».<sup>1</sup> El elenco era hartamente variado e incluía desde responsables administrativos (Manuel Torres López, consejero nacional en funciones de delegado nacional de Propaganda, y Francisco Casares, delegado nacional del Sindicato de Espectáculos) hasta directores de diarios (Xavier de Echarri, Víctor Ruiz Albéniz, Juan Pujol, Jesús Casariego, Jesús Ercilla, Víctor de la Serna e incluso Vicente Gállego, director de la agencia EFE), literatos y dramaturgos (Eduardo Marquina, J. Álvarez Quintero, W. Fernández Flórez...), intelectuales (Rafael Sánchez Mazas, Manuel Augusto García Viñolas, Manuel Aznar) y técnicos y productores (Miguel Pereyra, Aureliano Campa, Cesáreo González, Saturnino Ulargui). La disparidad de estos nombres era representativa tanto de las familias del régimen como de los sectores implicados en la cinematografía. Entre la maraña de lugares comunes, palabras-ensalmo y perogrulladas, algunos sueñan con una estatización totalitaria de la cinematografía, mientras otros se declaran innovadores en el terreno de la empresa privada; unos apuestan por los documentales, incluso los etnográficos, mientras que otros esperan de la veta épica castellana los mejores frutos; unos desenfundan su revólver contra el pintoresquismo de la «españolada», frente a los que ponderan el sentimiento universal que habita en el tipismo cuando está debidamente sazonado. Amén de las taras pendientes de explotar (un *Quijote*, el romancero, las hazañas del Cid, la Castilla guerrera de Fernán González, el Dos de Mayo o el Descubrimiento de América), resuenan los ecos de films recientes que aspiraban a convertirse en canon: *Raza*, *Sin novedad en el Alcázar*, *Boda en el infierno*... Un término es invocado en todas las

<sup>1</sup> «¿Cómo cree Vd. que debe ser el CINE ESPAÑOL?», *Primer plano*, 92, 19 de julio de 1942, pp. 3-19.

respuestas como un sortilegio: *español*. Histórico o no, épico o pintoresco, el cine que propugna cada uno de los entrevistados será, en su esencia, «español», es decir, representará esa entraña, tradición, carácter o historia que lo hace inequivoco. Un cine nacional, en suma.

Algo otorga especial relevancia a esta aparentemente rutinaria encuesta: su ubicación en el verano de 1942. Por una parte, la cúpula falangista que había tomado las riendas de la propaganda del Estado en abril de 1938, entre humos de combate,<sup>2</sup> había sido decapitada en sucesivas acometidas, desde la crisis de mayo de 1941 que sacó a Serrano Súñer de Gobernación. La Vicesecretaría de Educación Popular estaba ya fraguando un nuevo noticiario (*NO-DO*), cuyo acuerdo data del 29 de septiembre de 1942 y que dio lugar a la disposición que creó la entidad el 17 de diciembre siguiente.<sup>3</sup>

En segundo lugar, la encuesta sobre el cine nacional del futuro irrumpe apenas un mes después de que *Rojo y negro*, la última de las cintas de *cruzada*, desapareciera de las pantallas. Componían tal ciclo, según Román Gubern, un conjunto de films que habían circulado por las pantallas españolas entre 1939 y principios de junio de 1942: *Frente de Madrid/Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939), *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940), *Sin novedad en el Alcázar/L'Assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) y *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), coronados por *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) y ese epígono incómodo que fue *Rojo y negro*, estrenado el 25 de mayo de 1942.<sup>4</sup> Así pues, la coyuntura del verano de 1942 que estalló con el atentado de Begoña, la crisis ministerial de agosto y la caída definitiva de Serrano vino anunciada, en el ámbito cinematográfico, por el destino de *Rojo y negro*, que demostraba que el falangismo de combate tenía los días contados.

## LA INVASIÓN DEL PASADO

Las películas de *cruzada* abordaban efectivamente la historia, pero lo hacían bajo la presión urgente de una actualidad hirviente: la guerra. Aunque desiguales entre sí, estas ficciones no se zambullen en el pasado para deleitarse en glorias remotas, y si bucean en algunos episodios pretéritos es con el fin de alumbrar un presente al rojo vivo. Se trata de incursiones rápidas, escue-

<sup>2</sup> La consecuencia cinematográfica de la constitución el 30 de enero de 1938 del primer gobierno, en sentido estricto, fue la creación, el primero de abril siguiente, del Departamento Nacional de Cinematografía.

<sup>3</sup> R. R. Tranche y V. Sánchez-Biosca: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 583 y ss.

<sup>4</sup> R. Gubern: *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pp. 82 y ss. Para los avatares de *Rojo y negro*, A. Elena: «¿Quién prohibió *Rojo y negro?*», *Secuencias*, 7, 1997, pp. 61-78.

tas, funcionales, que permiten resurgir con mejores pertrechos para evaluar los conflictos y las victorias del presente. Su mirada está, pues, firmemente posada en el cémita donde toda tensión se da por concluida y el nervio titánico se torna en mollicie al alcanzar la idílica relajación de posguerra, cuya representación fue juzgada por lo general irrelevante de pura perfección. La pérdida de Cuba y Filipinas, la guerra de Marruecos, el frenesí revolucionario de la Segunda República... Apenas *Raza*, firmada por ese Jaime de Andrade tras el cual se escondía Franco, osó remontarse fugazmente hasta Trafalgar para sancionar el honor nacional depositado en la marina española.<sup>5</sup>

Ahora bien, este presentismo exacerbado, reforzado por cuadros antológicos del pasado inmediato o cuasi inmediato, correrá parejo al cultivo del género histórico que alcanzará una fama sorprendente entre 1947 y 1951 con las superproducciones lanzadas por Cifesa, si por fama se entiende una reacción específica del público, una implicación y pronunciamiento de las instituciones del Estado a través de su tupida red de ayudas, censura y clasificación y una respuesta de la crítica en la que se entrevé la conciencia de que el juicio sobre una película supone un diagnóstico sobre el género en su conjunto. El cine histórico dio frutos en films variados y desiguales: algunos perseguían revivir el espíritu épico, otros reconstruían la Castilla que soñó —nada uniformemente— el nacionalismo español decimonónico; algunos empeñaron sus armas en archivar la independencia española contra el invasor napoleónico bajo las insignias del nacional-catolicismo, una vez depurados los rasgos liberales de origen; otros explotaron el componente truculento de algunos episodios y leyendas. *Inés de Castro* (Leitao de Barros y M. A. García Viñolas, 1942) ilustró esta lectura perversa tratando de modo expresionista la historia de amor de Pedro I de Portugal.<sup>6</sup> *El abanderado* (E. Fernández Ardavín, 1943) introdujo el tema de la guerra de la Independencia,<sup>7</sup> legitimándose en la pintura de historia, que tanto rendimiento habría de dar a Cifesa. *Reina Santa* (Aníbal Contreiras y Rafael Gil, 1947) fue la incursión del productor Cesáreo González en el género, preñando la imagen de Santa Isabel de Portugal de una dimensión sobrenatural insólita en un film histórico. *Amaya* (Luis Marquina, 1952) prolongaba el ciclo remontándose a un periodo arcaico de la Edad Media, en pleno reinado godo en el que se debatía la identidad vasca y española.

Una consideración metodológica se impone. A diferencia de lo sucedido en otras tradiciones, la historiografía española todavía no se ha hecho cargo de

<sup>5</sup> Evocando, a modo de filigrana, la gloria de los caballeros almogávares cuya fiereza ya había celebrado la revista *Vértice* al publicar el prólogo de Estébanez Calderón a *La Campana de Huesca*, de A. Cánovas del Castillo («Los caballeros almogávares», *Vértice*, 26, octubre de 1939, s. p.).

<sup>6</sup> Desde la iluminación hasta el relato de las pasiones, el film, que contaba con dirección artística de García Viñolas, fotografía fantasmal de Enrique Guerner y supervisión literaria de Manuel Machado, encarnaba un medievalismo menos glorioso que enfermizo y mórbido, en el que no faltaron algunas escenas de espeluznante necrofilia ni de pseudocanibalismo.

<sup>7</sup> Como lo haría unos años más tarde *El tambor del Bruch* (I. F. Iquino, 1948).

esta producción histórica, dejando el género en manos de la crítica valorativa que incurre en un mecanicismo ideológico elemental. No le falta razón a Paul-Julian Smith cuando denuncia la inexistencia de estudios rigurosos sobre el cine histórico español,<sup>8</sup> en contraste con la reflexión que la academia británica consagró a la producción que invadió los mercados ingleses en los años ochenta del siglo pasado. Los estudiosos asumieron el reto de analizar las bases históricas, la iconografía y la ideología que destilaba este género llamado *Heritage*, en versión más descalificadora *Costume drama* y, en fórmula despectiva, *Frock Film*, a saber: la fascinación de la mirada y la morosidad del tiempo filmico que traducían una nostalgia por un pasado idílico.<sup>9</sup> Esta tendencia que representaron emblemáticamente algunas de las obras de James Ivory evolucionó más tarde hacia adaptaciones literarias de más amplio espectro (E. M. Forster, Jane Austen y Edith Wharton, entre otros). Por el contrario, nuestra deserción pone de manifiesto el divorcio existente entre historiadores generalistas e historiadores del cine, lo que entraña la debilidad de una historia cultural que considere el cine como uno de sus objetos de estudio. Es probable que tal rechazo sea una reacción inconsciente al apego que mostró el franquismo por un modelo histórico de pura exaltación nacional donde la espectacularidad y el maniqueísmo se combinarían con el uso indiscriminado del anacronismo y la teleología. Sin embargo, la lejanía del franquismo hace cada día más injustificable una denegación tan elemental. Sea como fuere, en el mismo corazón de este desinterés intelectual y desprecio estético frente al género histórico figura con letras de molde el ciclo que la valenciana Cifesa consagró a la representación de la historia al filo de 1950.

#### LA MALDICIÓN DE CIFESA: *ALBA DE AMÉRICA*

Pocos objetos de estudio han estado tan negativamente connotados en la historia del cine español como las producciones históricas que Cifesa lanzó entre 1947 y 1951: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951), todas ellas dirigidas por Juan de Orduña, y *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951). Desde el estudio pionero de Félix Fanés,<sup>10</sup> estos films no han cosechado sino estudios periféricos y apresurados en los que por lo gene-

<sup>8</sup> P.-J. Smith: «Patrimonio español, cine español. El extraño caso de Juana la Loca», *Res publica*, 13-14, 2004, pp. 297-308.

<sup>9</sup> El clásico de A. Higson (*English Heritage, English Cinema: Costume drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003) marca un hito.

<sup>10</sup> F. Fanés: *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1982. Versión más completa, íd.: *El cas Cifesa: Vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

ral se repetían argumentos descalificadores,<sup>11</sup> si bien los análisis recientes son más cautos.<sup>12</sup> Ha tenido que ser un autor formado en la tradición cultural norteamericana, más sensible a fenómenos estéticamente poco canónicos (como el *kitsch*), quien haya consagrado el primer volumen al género.<sup>13</sup>

Varias razones coadyuvan a esta negligencia. En primer lugar, el hecho de que el género surgiera bajo una forma espectacular y ostentosa en una coyuntura en la que el cine español experimentaba la sacudida del realismo. La influencia del neorealismo italiano, aunque se tratara de un muestrario restrictivo, la incidencia del cine negro y, sobre todo, el policíaco norteamericano fueron sentidos como una forma de esquivar la intemporalidad de las ficciones sobre el pasado.<sup>14</sup> Y no carece de interés señalar que la misma Iglesia, involucrada en tareas de producción desde principios de los cincuenta, fuera sensible a este giro. El gesto grandilocuente de Cifesa de invadir el mercado con superproducciones había de facilitar la confrontación y parecer abusivo. En segundo lugar, el conflicto latente cristalizó en el famoso caso de *Surcos*, la película de José Antonio Nieves Conde que José María García Escudero apoyó durante su fugaz paso por la Dirección General de Cinematografía (entre agosto de 1951 y febrero de 1952), en detrimento de *Alba de América*, la más paraestatal de las producciones históricas de Cifesa.<sup>15</sup> El hecho de que García Escudero abandonara su cargo apenas unos meses después ha llevado a concluir que la disyuntiva entre estos dos films escenificó los márgenes de liberalización cultural y política de la cinematografía, lo que es probablemente exagerado. En tercer lugar, asentó el malentendido en forma de apresurada suposición de que Cifesa contaba con el respaldo incondicional del Estado y que se había convertido en

<sup>11</sup> C. Torreiro: «Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía», en J. E. Monterde (ed.): *Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 1999, pp. 53-65.

<sup>12</sup> Por ejemplo, J. L. Castro de Paz: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 133-145. J. Hernández Ruiz, pese a la brevedad de su contribución, también apunta referencias al modernismo castizo y a la pintura de historia que pueden considerarse excepciones dentro del clima descalificador («Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?», en L. Fernández Colorado y P. Couto (eds.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40, Cuadernos de la Academia*, 9, 2001, pp. 127-136).

<sup>13</sup> Al género, efectivamente, y no solo a la producción de Cifesa, pues incluye el análisis de films como *Amaya*, *Reina Santa* o *Inés de Castro*. L. M. González González: *Fascismo, kitsch y cine histórico español, 1939-1953*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

<sup>14</sup> El único libro que se ha ocupado del policíaco español en relación con el realismo y una estética de reportaje es el de E. Medina: *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

<sup>15</sup> R. Gubern: «Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974)», en R. Gubern y D. Font: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, pp. 64-68. García Escudero, ya separado del cargo, denunciaba en su libro *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos* (Salamanca, SEU, 1954, p. 17) el cine «de gola y levita».

la productora franquista por excelencia.<sup>16</sup> Solo en el caso de *Alba de América* la intimidad entre las altas instancias franquistas y la empresa valenciana puede considerarse estrecha y, paradójicamente, en este caso la Administración propinó un severo capón, al menos en un principio, al idilio.

Hay otra cuestión. Es opinión común considerar este puñado de películas como un bloque compacto. No carece de base ni ventajas tal juicio: amén de la política empresarial, la permanencia de un equipo técnico y artístico relativamente coherente, la preeminencia de los decorados y trajes, y la búsqueda de fuentes iconográficas en la pintura de historia y de inspiración narrativa en la literatura romántica, posromántica o nacionalista conservadora posterior avallan tal hipótesis. Sin embargo, tales ventajas no pueden borrar las diferencias. Genéricamente, estas producciones son híbridas: *La princesa de los Ursinos* es un musical de aventuras, con espadachines y rasgos de folletín como los equívocos de personalidad; *Lola la Piconera* se cruza con el musical, incluida la elección de Paquita Rico como protagonista, y coquetea con la españolada. De hecho, si por un extremo este film apuntaba a la recuperación histórico nacionalista conservadora de José María Pemán (*Cuando las Cortes de Cádiz*, 1934),<sup>17</sup> por otro, las canciones de Quintero, León y Quiroga ponen de relieve una apuesta por la cultura nacional-popular.<sup>18</sup> Los films que firmó Juan de Orduña tienen otro sello: *Locura de amor* fue una de las películas españolas de mayor éxito, incluida Hispanoamérica,<sup>19</sup> y tiene mucho de melodrama desorbitado y excesivo, de orientación *kitsch*, que ha favorecido su recuperación desde la estética *camp* posterior. Parece, pues, que este sólido bloque de films acabaría por quedar reducido, en su tipo ideal, a cuatro de sus ficciones y la condena unánime se asentaría en la hipertrofia que José Luis Téllez reprochaba en *Alba de América*:

<sup>16</sup> Esta *doxa*, que se origina en los esfuerzos de guerra desde Sevilla, parece olvidar que Cesáreo González no había hecho ascas al género y, de hecho, fue el auténtico embajador del Estado en América Latina y más cercano al régimen que la empresa valenciana. J. L. Castro de Paz y J. Cerdán (eds.): *Suevia Films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2005.

<sup>17</sup> J. M. Pemán: *Cuando las Cortes de Cádiz...*, Madrid, Rivadeneyra, 1934 (4.ª edición). Esta línea ideológica era compartida por Eduardo Marquina, Joaquín Dicenta (hijo) o Mariano Tomás. La obra de Pemán cerraba una trilogía histórico-nacionalista que habían iniciado *El divino impaciente* (1933) y después *Cisneros* (1934). *Cuando las Cortes de Cádiz* constituía un alegato antimoderno contra el liberalismo afrancesado decimonónico, del que era heredero –y diana de la obra– el republicanismo de los treinta.

<sup>18</sup> L. M. González González: *Fascismo, kitsch y cine histórico*, cit., pp. 215 y ss.

<sup>19</sup> E. García Riera recordaba que en México «aun socialistas, comunistas y anarquistas se entusiasmaron con espectáculos históricos tan monarquizantes como *Locura de amor* y *Agustina de Aragón*» («El cine español de la postguerra visto desde el exilio mexicano», en E. de la Vega y A. Elena (eds.): *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid, Filmoteca Española, 2009, p. 18).

... un trabajo insólito de pura enunciación, que construye cada plano en razón de una suerte de lógica significativa (y abstracta) y que, en cierta manera, prescinde enteramente de la narratividad. Lo único que parece interesar a Orduña es la organización del encuadre considerado como un todo autónomo y autosuficiente, desdeñoso de la progresión del relato en la que se inscribe: punto límite que articula el devenir filmico como una sucesión de deslizamientos, de *tableaux-vivants* narcisísticamente cerrados sobre sí mismos.<sup>20</sup>

Añadamos a esta heterogeneidad que el ciclo ha sido acotado de modo algo arbitrario. *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), excluida de él, era una superproducción de Cifesa basada en Manuel y Antonio Machado cuyo tema era el bandolerismo; *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), interpretada por Aurora Bautista, adaptaba en idéntico formato la novela homónima del padre Luis Coloma, ambientada en el periodo de Amadeo de Saboya; y *Amaya* data de 1952, aunque no suele ser asociada al ciclo.<sup>21</sup>

Resumamos, pues. Paraestatalismo, carácter visionario de protagonistas que recitan con desmesura retórica, anacronismos escandalosos, totalitarismo formal, incompetencia narrativa... Da la sensación de que la condena estética, la denuncia política y la acusación de anacronismo alcanzan en *Alba de América* lo que Melanie Klein denominó un «mal objeto» perfecto, incontaminado. Por extensión, sus supuestos defectos serían extendidos a todos los demás films, transformando al historiador en juez y crítico, liberado de las responsabilidades del análisis. Lo extraño es que tal actitud siga siendo hegemónica, de modo que la atribución de alegorismo ha servido para operar las más mecánicas simetrías entre las situaciones representadas y las coyunturas del franquismo.<sup>22</sup>

## EL ABRAZO DE LA HISTORIA

Lo cierto es que, con las precauciones apuntadas, el ciclo de seis films (sin perjuicio de ampliaciones razonables) que produjo Cifesa entre 1947 y 1951 compone un sintomático fresco de los mitos de la nación apoyándose en los instrumentos de socialización propios del cinematógrafo: la iconografía y el

<sup>20</sup> J. L. Téllez: «De Historia y de Folklore. Notas sobre el segundo periodo Cifesa», *Archivos de la filmoteca*, 4, diciembre de 1989-febrero de 1990, p. 54.

<sup>21</sup> F. Fanés (*El cas Cifesa*, cit., p. 246) hace participar *Pequeñeces* de varias de las características del ciclo. J. L. Téllez: «Pequeñeces», en J. Pérez Perucha (ed.): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 261-263.

<sup>22</sup> Exceso en el que incurre S. Juan-Navarro: «La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional», *Hispania*, 88-1, 2005, pp. 204-215. También es forzada la aplicación que hace González (*Fascismo, kitsch y cine histórico*, cit.) de la asociación entre *kitsch* y fascismo inspirada de Saul Friedländer en su clásico *Reflets du nazisme* (Paris, Seuil, 1972), apoyándose en «Fascinating Fascisme» de Susan Sontag (*Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa, 1987).

relato. Ambos se insertan en tradiciones artísticas y culturales que se remontan muy atrás en la consideración de España, pero lo hacen a través del crisol de los discursos fraguados durante el s. XIX, ese siglo de construcción y debate en torno a la nación: la pintura de historia, con el oficialismo que suponía la convocatoria de concursos y la compra de cuadros por instituciones públicas, por una parte; por otra, la literatura romántica, ya en forma de drama, novela o lírica, expurgando los orígenes castellanos medievales. El cine, instrumento de enorme alcance social en el campo del ocio y el entretenimiento durante los años cincuenta, aúna estos dos atributos y explota la combinación de ambas vetas.

Numerosas son las razones que avalan la existencia, si no de un programa deliberado, sí al menos de una condensación de motivos en apenas cuatro años: la tarea visionaria y misionaria de Colón en el Nuevo Mundo, inspirado por la generosidad cristiana de Isabel de Castilla, apenas rendida Granada (*Alba de América*); los conflictos entre Flandes y Castilla durante el reinado de Juana la Loca y su trágico y enfermizo amor por Felipe el Hermoso (*Locura de amor*); la guerra de las comunidades de Castilla contra Carlos I y la heroica tenacidad de la esposa de Padilla por perpetuar el honor de Toledo (*La leona de Castilla*); los proyectos de invasión de España por Luis XIV durante el reinado del borbón Felipe V en plena guerra de Sucesión (*La princesa de los Ursinos*); la defensa a ultranza de la villa de Cádiz ante el invasor napoleónico mientras se debatía la Constitución (*Lola la Piconera*), y la hazaña numantina del pueblo durante los sitios de Zaragoza (*Agustina de Aragón*). Rasgos comunes comparten estos films: el papel protagonista de unas mujeres identificadas, según una alegoría de rancia raigambre, con la propia patria;<sup>23</sup> la inmersión en un momento crítico de la historia de España del cual saldría la nación robustecida gracias al gesto épico en el que héroe/heroína y pueblo se funden; las intrigas urdidas por los sempiternos enemigos de la nación, vendidos al extranjero, sea cual fuere (francés, flamenco, «judío» [sic], inglés...). Como señalara Félix Fanés, en todos estos casos la supervivencia de una entidad intangible pero rotunda –España– se encuentra amenazada de extinción y solo la epopeya podrá recomponer la identidad eterna.

Cada uno de estos puntos requeriría un estudio minucioso de fuentes y un análisis de su tratamiento. Me detendré en esta ocasión en un solo pero revelador rasgo formal y semántico: las articulaciones temporales de la historia. A diferencia de los films de presentismo urgente (los de cruzada), de modo distinto a algunos productos del género histórico que penetran en el pasado por la vía

<sup>23</sup> La génesis de tal iconografía se remonta muy atrás, pero la *Marianne* francesa constituye un punto de no retorno. Respecto al caso español, y a la serie de evoluciones, reapropiaciones e intercambios entre el liberalismo y la tradición conservadora, véanse los recientes análisis de J. F. Fuentes: «La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX», y de L. Campos: «Los rostros de España. Evolución iconográfica del conjunto alegórico de la matrona y el león en el siglo XX a través de los manuales escolares», ambos en *Archivos de la Filmoteca*, 66, octubre de 2010, pp. 44-66 y 68-83, respectivamente.

regia de la inmersión directa, los seis films de Cifesa a los que nos enfrentamos se afanan por tutelar nuestro camino hacia el pasado. No lo hacen tan solo mediante una declaración de intenciones, sino interponiendo una historia marco, un prólogo y epílogo que no se ubican en el presente, sino en una atalaya del pasado desde la cual resulta aleccionador visitar el conflicto anterior (ya superado) y desde el que este proyecta su moraleja, es decir, su valor ejemplar. El resorte hacia el presente queda así garantizado.

En el interior de esas películas surgen figuras que relatan, recuerdan o sueñan un instante crítico del pasado de sus vidas; frente a ellos, puede ubicarse un interlocutor privilegiado (el rey Carlos, los marineros de Martín Alonso Pinzón...), mientras que en alguna circunstancia el destinatario será, como en el recuerdo de Agustina de Aragón, ella misma. Jamás el marco se ubica en el presente; es un tiempo intermedio, vecino de la narración, pero no confundido con ella, que actúa como vehículo de la otra y más abultada inmersión histórica, la que separa a los ciudadanos de 1950 de acontecimientos transcurridos siglos antes. Así, tres tiempos se enlazan: el primero es el de la hazaña, enunciada, contada o ensoñada por alguien acreditado para hacerlo; el segundo es el instante marco, que reproduce una coyuntura extraña (el final de una vida, la locura, la sanción de la autoridad, el desfallecimiento de la voluntad, la lección sobre el pasado), siendo un «instante de verdad» que, aureolado por la muerte o el fulgor del espíritu, hace impensable una falsificación del relato; un tercer tiempo es el presente en el que se desenvuelve el espectador, cuya distancia ha contribuido a embragar el articulado de los anteriores. Es un instante no representado, si bien aflora en algún esporádico cartel, en anacronismos y, sobre todo, en la eficacia alegórica. La relación entre el relato referido y la coyuntura actual tomará, pues, la forma de la alegoría, horrando del pasado todo aquello que lo ancla materialmente a una época y abstrayéndola por completo. Trataré de analizar estas articulaciones, si bien, por mor de las dimensiones razonables que se imponen a este texto, me limitaré a tres films dirigidos por Juan de Orduña: *Locura de amor*, *Agustina de Aragón* y *La Leona de Castilla*.

## DOS CUADROS PARA LA MUERTE: *LOCURA DE AMOR*

Comencemos nuestro itinerario por *Locura de amor*, obra teatral en cuya adaptación habíase empeñado Juan de Orduña desde tiempo atrás y que debió de, a juzgar por su clamoroso éxito y perennidad en el recuerdo, tocar algunas fibras del público cinematográfico.<sup>24</sup> Un plano condensa, en el mismo origen, el amor necrófilo atribuido a la reina Juana hacia su esposo. Es una cita expresa

<sup>24</sup> Las encuestas llevadas a cabo entre una representación del público español de los años cuarenta y cincuenta, para un proyecto de investigación en el que participa el autor, revelan que *Locura de amor* permaneció no solo fácticamente en las carteleras, sino que constituyó un verdadero acontecimiento fundido más tarde en el recuerdo (*Cinema and the mediation*

del cuadro que Francisco Pradilla pintó en 1877 y que lleva por título *Juana la Loca frente al cadáver de Felipe el Hermoso*. Sobre él se inscribe el título de la pieza teatral de Manuel Tamayo y Baus, *Locura de amor*, escrita en 1855, sobre la que se basó el guión, redactado precisamente por Manuel Tamayo, nieto del dramaturgo, y Alfredo Echegaray.<sup>25</sup> Ambas fuentes son altamente elocuentes. La pictórica refrenda el peso de una iconografía decimonónica puesta al servicio de la construcción nacional, pues los Reglamentos de las Exposiciones Nacionales tendían a conformar el gusto mayoritario en torno a la historia de la nación. El caso de Juana la Loca pudiera a primera vista parecer atípico y, no obstante, se cuenta entre los temas históricos de más acusado carácter español:

Para los de aquí Juana es, ante todo, la hija de los Reyes Católicos y, por tanto, la última reina verdaderamente española, a quien nada importa el poder, fiel a su amor en vida y más allá de la muerte, austera, fuerte, recogida en su luto. Para los extranjeros es, en otro sentido, la sinrazón española, el tópico, la tragedia, la magia arrebatadora y pintoresca de una mujer que pasea su locura por los campos de España.<sup>26</sup>

Mientras que la iconografía se ancla en un ideario que fija la forma visual de los episodios de la historia nacional, la pieza de Tamayo y Baus aporta el aditamento posromántico, hipersentimental que exuda e incluso intensifica la puesta en escena de Orduña. El orientalismo de la antagonista (la mora Aldara), el insistente apego al pueblo (que en el acto IV de la pieza se enfrenta abiertamente a la nobleza), la reivindicación por parte de la reina de su condición de mujer por encima de cualesquiera otros atributos, la necrofilia y, sobre todo, ese universo de insania que favorece la escenificación clásica del «mundo al revés» son rasgos posrománticos que, en algunos casos, desaparecerán, en otros se disimularán y en otros se verán acentuados en la película.<sup>27</sup> El plano inicial del film convoca un universo reconocible y ya transitado.

Transcurridos los créditos, un correo cabalga por las llanuras castellanas en busca de una audiencia con la reina, recluida en Tordesillas. Álvar de Estúñiga, fiel sirviente de la soberana durante años, expone al heredero Carlos el extraño de esa mujer que vive todavía en la creencia de gobernar Castilla y apenas conserva remansos de paz gracias al auxilio de su confesor, el franciscano Juan de Ávila. En esa atmósfera de sinrazón, la llegada de Carlos le procura momentánea satisfacción, hasta que la visión del Toisón de oro impresa en el uniforme

---

*of everyday life: an oral history of cinema-going in 1940s and 1950s Spain*, bajo la dirección de Jo Labanyi).

<sup>25</sup> La obra había sido adaptada con anterioridad para la pantalla en dos ocasiones: en 1909, por Ricardo de Baños, y en 1926, por Miguel Villar Toldán.

<sup>26</sup> C. Reyero: *Imagen histórica de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 122.

<sup>27</sup> M. Tamayo y Baus: *La locura de amor. Drama en cinco actos*. Véase Cervantes Virtual en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12817295315691506543213>>.

de un soldado precipita el trauma y desata la alucinación del villano Filiberto de Vere y las intrigas urdidas antaño en Flandes.

El shock emocional se halla, pues, en la base de un relato que tiene como destinatario al mismísimo rey Carlos I. Álvar, español a carta cabal, desempeñará una labor didáctica al referir al joven monarca episodios de una historia cuyas matrices patrias él, educado en Flandes, no pudo conocer. Por tanto, se trata de una lección de «Hispanidad» castellana que Juana, enamorada, enajenada y piadosa, encarna, mas es incapaz de enlazar en coherente discurso. El relato queda, así, refrendado por el destinatario regio y aquejado, por añadidura, de la inverosimilitud del punto de vista de cuanto refiere Álvar sin haber estado presente:

Quizá mi relato –advierte el capitán– os produzca tanta amargura que jamás podáis olvidarlo. Pero, al fin, es la historia de vuestra sangre.

Comenzó la noche que España perdió para siempre a la reina Isabel. El castillo de la Mota recogía entre sus muros el aliento de la mejor reina. Dios la dio a Castilla y Dios la reclamaba de nuevo. Los cortesanos la vieron partir entre un silencio de asombro mientras el cielo rasgaba su velo mil veces aquella noche. Y su congoja empapaba las tierras de España entre un fragor de luces y truenos. Y un aire de tristes presagios recorrió España de punta a punta.

El relato se abre a un amueblado interior en el que expira la reina Isabel. Uno de los lienzos más célebres de Eduardo Rosales –*El testamento de Isabel la Católica* (1864)– sirve de modelo a la composición del plano, si bien la cámara desliza un suave *travelling* que deshace la sensación de inmovilidad.

Una extraña pinza forman estos dos cuadros: el de Pradilla enfatiza el componente truculento, con su oscuro ataúd, el escudo de armas de los Austrias y la viuda embarazada en medio de un paisaje agitado; el de Rosales contagia serenidad maternal al escenario, aunque la tempestuosa noche presagia –el capitán lo dice expresamente– tiempos de desintegración que coincidirán con los primeros años de Flandes. En adelante, atento oyente y narrador-historiador retornan a su falso diálogo hasta que expira Felipe el Hermoso, piedra de toque, según el film, del extravío de la reina. A la cabecera de su lecho de muerte, Juana acaricia al moribundo sin percatarse de su defunción. Ante el estupor de sus cortesanos, se incorpora pidiendo silencio por el sueño del rey. Entonces, Orduña incrusta otra referencia por alusión pictórica: *Demencia de doña Juana*, de Lorenzo Vallés (1866).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Señalemos, por demás, que las referencias pictóricas rebosan en el film. J.-C. Seguin («Locura de amor», en J. Pérez Perucha (ed.): *Antología crítica, cit.*, pp. 230-232) identificó el cuadro gótico que se adivina tras la reina en castillo (*Triptico de la Asunción de la Virgen*, de Albert Bouts), la influencia de Van Eyck y su *Triptico de Dresde* (1437), la *Crucifixión en una iglesia* (Roger van der Wayden, hacia 1445), *La Virgen en una iglesia* (1437-1439, de Jan o Hubert van Eyck). J. L. Castro de Paz (*Un cinema herido, cit.*, pp. 141 y ss.) recordará que la ambientación y vestuarios fueron obra de Manuel Comba, hijo de Juan Comba García, pintor de cámara en las cortes de Alfonso XII y Alfonso XIII y biznieto de Eduardo

Esta conduce al final. Sobre la imagen agrandada de un legitimado narrador que acaba de ejercer su tutela sobre la historia, encadena un horizonte abierto por el que transita el fúnebre cortejo. La voz se apaga:

Y no quiso separarse de él. Durante varios días cabalgó por Castilla detrás de su féretro, de pueblo en pueblo, temerosa de que alguien se lo robara.

Y aún tiene ese temor, y aún habla con él, y aún nos ordena que guardemos silencio para no despertarlo.

Su locura no tiene remedio, pero es la más hermosa locura del mundo: locura de amor.

El bucle se cierra y la oscura escena del féretro retorna a modo de testimonio de esa leyenda que los propios historiadores transmitieron sin escatimar (acaso regodeándose en) detalles sobre «la macabra procesión de la reina como prueba de su insensata devoción a Felipe. La fuente principal de esta leyenda –una relación más entretenida que acertada– afirmaba que Juana continuamente abría el ataúd de Felipe para besar sus pies».<sup>29</sup>

Quizá baste un detalle para poner de manifiesto la diferencia entre esta adaptación a la pantalla y su precedente teatral. En las tablas, ninguna narración interna, ningún relato enmarcado. La locura actúa como una coartada que autoriza a espetar las verdades sin responsabilidad alguna, a la vez que justifica meditaciones literarias de hálito existencial en torno al sueño de la razón. Al final del acto III, la reina se presenta ante los nobles afeando con impunidad sus defectos y no escapa a sus insidias el propio rey. Su locura es su amparo. Este atributo del teatro áureo del que gozaron tipos como el bufón y el loco dista mucho de la gravedad que domina el film de Orduña, el cual se inclina por explotar los excesos del melodrama en detrimento de la tragedia, a la que parece apuntar Tamayo y Baus. En uno de los instantes en los que la demente se iza por encima de su condición, reflexiona la protagonista:

¡Loca!... ¡Loca!... ¡Si fuera verdad! ¿Y por qué no? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura, y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso..., eso debe de ser. Felipe me ama; nunca estuve yo en un mesón; yo no he visto carta ninguna; esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz; es deuda de don Juan Manuel, no hija de un Rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio (...). ¿No es cierto que estoy loca? Cierto es; nadie lo duda ¡Qué felicidad, Dios eterno qué felicidad! Creía que era desgraciada, y no era eso: ¡era que estaba loca!<sup>30</sup>

---

Rosales. Nada menos que treinta decorados de Sigfrido Burmann fueron levantados por Bronchalo para el rodaje.

<sup>29</sup> B. Aram: *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 161.

<sup>30</sup> M. Tamayo y Baus: *Locura de amor, cit.*, acto III, escena XIV.

Tal abstracción escapa a la hipertrofia simbólica, fetichista y melodramática del film que, muy probablemente, estaría en la base de su colosal éxito de público en el mundo hispánico. No deja de sorprender que el marco narrativo impuesto ayude a trascender una escena que permanece, en la obra teatral, en el orden de la pequeña historia de amor, sin acreditados narradores ni regios destinatarios. Véase cuán lejos de la gran Historia concluye la pieza teatral:

*Almirante:* Ya es solo un cadáver.

*Reina:* Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartaos! (...). ¡Mío, nada más! ¡Le regaré con las lágrimas de mis ojos; le acariciaré con los besos de mi boca! ¡Siempre a mi lado! ¡Él muerto! ¡Yo viva! ¿Y qué? ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos (...). ¡Silencio, señores, silencio!... El Rey se ha dormido. ¡Silencio!... No le despertéis. ¡Duerme, amor mío; duerme..., duerme! (*Quédase contemplando al REY con ternura inefable*).

No puede extrañar que cuando Josep Renau concibió un cartel para la película de Orduña se inclinara sin vacilaciones por subrayar el aspecto delirante del personaje al que imprimió trazos expresionistas, alejándose de cualquier interpretación heroica o legendaria.<sup>31</sup>

#### LA HAZAÑA Y LA PIEDAD: AGUSTINA DE ARAGÓN

Antes de que los títulos de crédito irrumpen en la pantalla, una imagen nos interpela; es un cuadro llamado a condensar la moral de la historia. En él, Agustina, cabellos revueltos, una antorcha en la mano, filmada en contrapicado, posa al límite del desgarró junto a la amenazante boca de un cañón; tras ella, realizada por el contraluz, el entorno se ha disipado y apenas una nube de humo baña de irrealidad la escena. Su voz se quiebra mientras se agita su cuerpo; dirige sus gritos más allá de la cámara donde sorprendido aguarda el espectador, todavía sin claves de lectura: «¡Cobardes!, ¡Asesinos! –espeta–. No, no venceréis, no podréis vencernos nunca. ¡Nunca entraréis en Zaragoza!». Apenas concluida la imprecación, aplica su tea encendida al cañón y dispara provocando un estruendo y una corriente de pólvora y humo que disuelven la escena. Funde a negro.

Poco después, mientras la cámara se desliza por un monumento consagrado por «[l]a Patria a sus héroes de 1808-1809», entre brumas humeantes que anuncian el fragor reciente de la batalla, una voz firme exclama:

<sup>31</sup> R. Gubern: «Experimentalidad y popularidad cartelistica», en *José Renau. Cartelismo*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 22.

A los héroes gloriosos de la Independencia de España dedicamos esta película que no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles.

Si el plano de apertura incrustaba la gesta de una mujer encarnación de la patria, el pedestal nos sumerge en un clima ceremonial tutelado por la declaración sobre el sujeto de la resistencia, el valor de la raza y el alma indómita de los españoles.

En realidad, la imagen ya se había desgajado de la gesta con anterioridad y aun convertido en icono. *Agustina la artillera* fue el nombre con el que la condecoró su rey y con tales atributos la pintó Juan Gálvez en 1810 en un cuadro depositado en la Fundación Lázaro Galdiano; no se desviaría un ápice el artista de tal emblema cuando concibió las estampas publicadas por la Real Academia de Bellas Artes entre 1812 y 1813. Gálvez, que se había inspirado en la propia Zaragoza durante el primer sitio, dibujó sus *Ruinas de Zaragoza* en 32 láminas en colaboración con Fernando Brambila. Y ¿cómo no citar a Goya a este respecto?: en su trazo se fusiona para siempre la fémica desencajada, el cuerpo heroico, el popular atuendo, los cadáveres todavía calientes y, sobre todo, el cañón. La figura de la mujer aparecerá sobre cuerpos inertes o violentados, recortada contra el cielo, en la oscuridad o en la luz, con tropas en combate o sin ellas; pero jamás faltará en su iconografía el cañón, que forma con ella un todo, como confirman los carteles promocionales del film.

Tras los créditos, Agustina es conducida a la antecámara del rey. Han transcurrido años desde la victoria sobre Napoleón y lejos quedan, gracias a la audacia española, las vanas esperanzas que abrigaba el emperador de adueñarse del mundo. Durante su espera, la mujer recorre la lujosa estancia, repleta de cuadros y banderas, y se detiene ante el pendón que los patriotas arrebataron a los franceses en Zaragoza. Presa de intensa emoción, adopta un gesto de recogimiento interior, su cuerpo adquiere un ademán de orante, sus ojos se entornan y la imagen encadena hasta transportarnos, siguiendo el eco de la última frase pronunciada por su anfitrión («Cuando Napoleón se creía dueño del mundo...»), hasta otra escena perdida en un pasado remoto.

El escenario de esta ensoñación es tan sorprendente como el poderoso protagonista que la gobierna: Napoleón. Irritado por la ineficacia de sus ejércitos ante la orden de ocupación, exige a sus generales el aplastamiento despiadado de toda resistencia y la proclamación de su hermano como rey de España en un plazo de quince días, suficientes, en su opinión, para doblegar a ese «pueblo comido de piojos y soberbia» que es el español. Sus ejércitos cruzarán, augura, España como en un paseo que es adelantado por la leche de un vaso

que su enérgica mano derrama cual mancha sangrienta sobre el mapa de España.<sup>32</sup>

Casi dos horas más tarde, la sangre, el fuego y el valor han sido generosamente ofrendados por los españoles de Zaragoza y el desgarrado grito de esta hembra sin par ha logrado, entre coplas y soflamas, levantar a su pueblo del desaliento. Mas la resistencia se torna quimérica y Agustina enfrenta sola y a pecho descubierto a los invasores. Es entonces cuando resuenan las palabras pronunciadas en aquel cuerpo extraño arrancado al film y colocado como preámbulo: «¡Cobardes!, ¡Asesinos! No, no venceréis, no podréis vencernos nunca. ¡Nunca entraréis en Zaragoza!»). El cañón escupe su fuego ardiente y la bruma nos devuelve en presencia de la piadosa mujer cubierta de un velo que, con los ojos empañados de lágrimas, ya felizmente abiertos, postrada en la antecámara real escucha –acaso incrédula– sus propias palabras. Su anfitrión enumerará los títulos: «Agustina de Aragón, heroína de los sitios de Zaragoza y teniente honorario del Ejército español, su majestad, Fernando VII, rey de España os aguarda». Y el monarca se dirige a ella de esta guisa: «En ti, Agustina, quiero rendir homenaje a todos los que lucharon por nuestra independencia. Piensa que no eres solo una mujer; eres el símbolo de todos los héroes de España». Al imponer la condecoración, los ojos de Agustina se entornan de nuevo, el monumento votivo reaparece y el relato concluye.

La inmersión en el tiempo mítico del sitio de Zaragoza se logra, así, mediante un triple recurso: por una parte, aislando un instante heroico y simbólico en el que una mujer sola se enfrenta en desigual batalla a los franceses; esta voz narrativa que precede al relato es expresión del mito. Años más tarde, la heroína, ajada por el paso del tiempo, rememora su hazaña en actitud de postración humilde, sugiriendo una paradoja tal vez inconsciente: lo que fue heroico se trueca en piadoso y ambas condiciones son anverso y reverso de la protagonista... Por último, el *flashback* no solo transgrede las normas verosímiles del punto de vista, sino que salta espacios y tiempos, ubicándose ora entre los franceses, ora entre los españoles. Dicho en otros términos, la voz que habla a través de la memoria de Agustina aspira a ser «histórica», pero reclama para los acontecimientos una condición épica y adopta el lenguaje del mito.

El cuadro que congela la hazaña, la voz que introduce el film y el recuerdo-ensañación piadoso y heroico de Agustina tocan el mismo diapasón: la exaltación nacional. Además, lo hacen desde un tiempo deliberadamente privado de coordenadas, abstracto. El motivo iconográfico no es, pues, la guerra de la Independencia, sino la identidad patria; una identidad que, desde la atalaya de 1950, busca mediaciones para consagrar la intemporalidad. La figura que gobierna el relato de *Agustina de Aragón* es demiúrgica y se ampara en el

<sup>32</sup> Se trata posiblemente de un préstamo de *La Huelga* (*Stachka*, S. M. Eisenstein, 1924) en la que una mano derrama un tintero y hace correr la oscura tinta cual sangre premonitoria por el plano de la ciudad en la que una manifestación obrera va ser reprimida de forma inclemente por la policía.

sueño porque la aspiración mitográfica consiste en hacer realidad un sueño. La resistencia y la independencia son emanaciones del espíritu nacional, pues son inmunes al tiempo humano. Lo rozan, pero solo para mejor aclimatarse en la sombra desde la que volverán mágicamente a manifestarse.

#### EMBARAZOSA REBELDÍA: *LA LEONA DE CASTILLA*

De nuevo, la reivindicación nacional castellana se encarama ostentosamente a los títulos de crédito antes incluso de que la ficción se haya insinuado. El signo de reconocimiento se juega por partida doble. En primer lugar, la panorámica de Toledo que abre el film remite a las conocidas vistas del Greco sobre la ciudad del Tajo; en segundo, la escena apela a uno de los más famosos lienzos del nacionalismo castellano que representa la ejecución de los comuneros. Si la primera es fugaz, la segunda referencia se prolonga como fondo durante largo trecho y evoca el cuadro de Antonio Gisbert titulado *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860). Lo original de la tela radicaba en el efecto cinemático de la secuencia de la ejecución: mientras la cabeza de Juan Bravo, ya separada de su tronco, es exhibida cual trofeo por uno de los verdugos ante un público situado más allá de la escena, Padilla escucha serenamente los consejos de un dominico y, por su parte, Francisco Maldonado se apresta a ascender por la fatídica escalera del patíbulo. La escena, que lograba sincretizar tres héroes y tres instantes en un único destino, se refería a las consecuencias de la derrota de Villalar por las tropas imperiales acaecida el 23 de abril de 1521. La obra pictórica provocó auténticos ríos de tinta y se convirtió en bandera del progresismo.<sup>33</sup>

No era para menos. Uno de los temas cruciales de la recuperación del acervo nacionalista español, la historia de las comunidades de Castilla, estaba ligado a la tradición romántica y al liberalismo político que reivindicaban las instituciones castellanas frente al poder imperial. Tal asociación hacía delicada su recuperación por el franquismo, por mucho que este se hubiera sentido atraído por el castellanismo, opuesto al extranjerismo de Carlos V, y por el carácter orgánico de sus instituciones.<sup>34</sup> Aunque *La leona de Castilla* estaba basada en

<sup>33</sup> C. Reyero (ed.): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena (Valladolid), 1999, p. 40.

<sup>34</sup> Fanés (*Cifesa, cit.*, pp. 174-175) ya detectó la contradicción: se hablaba con admiración del César hispano y del criterio cerrado de los comuneros, cuando la finalidad del film parecía ser la contraria, defender y justificar la revolución de los comuneros frente al rey; además, la voz condena la rebeldía y justifica a una protagonista que lo es precisamente en virtud de ella.

la obra homónima de Francisco Villaespesa (1929),<sup>35</sup> el tema había cosechado un rosario de versiones en todos los ámbitos artísticos. Regresemos, empero, al film.

Concluido el genérico, el paisaje garcilasiano del Tajo recobra protagonismo siguiendo un suave movimiento de cámara que la voz acompaña con las siguientes palabras:

Es cierto que cada río lleva siempre una historia dormida en su seno. Esta que ahora nos va a decir el Tajo empezó hace muchos años junto a los muros de Toledo. Allá por el 1521, un nieto de los RR. CC., Carlos I de España, iba a ceñir la corona del Imperio germano. Las fronteras castellanas se ensancharían hasta el Danubio, como antes habían llegado hasta Italia, hasta Flandes, hasta las Indias. Frente a esa ambición del César hispano, se alzó el criterio estrecho de los comuneros para los cuales el mundo acababa en sus trigales castellanos, en sus fueros y en sus privilegios. Burgos, Segovia, Ávila, Salamanca, Zamora, Valladolid, Toledo, se levantaron en armas contra el rey uniéndose en la junta de los comuneros. Sobre el solar de España, la voz de la rebeldía volvió a agitar los campos, las tierras y ciudades.

Es una historia triste, como todas las que forjó la rebeldía. El Tajo escuchó muy de cerca las viejas canciones de los comuneros. Y más tarde el Duero le arrebató la historia para llevársela a tierras portuguesas.

Ahora duerme aquí, en Oporto, pero no la busquéis en la ciudad, sino más allá: aquí, en estas ruinas, en esta paz, descansa la heroína de esta historia. Ella encarnó el espíritu de la rebeldía española y sostuvo hasta el fin la causa de las comunidades contra el rey.

María de alta cuna derivada, esposa fiel del inmortal Padilla, honor del sexo, yace aquí enterrada. Descansa en paz, leona de Castilla [Este último párrafo representa el texto inscrito en el pedestal].

Una atenta lectura del recitado descubre la anfibia de su perspectiva: el aparente objeto de elogio (aquellas comunidades que fueron depositarias de las instituciones orgánicas de Castilla en las que el franquismo inspiró sus procuradores a Cortes) aparece reprobado por su visión estrecha frente a la cual se alza la ambición imperial de Carlos V. Como corolario, la rebeldía genuina española contra el invasor (rasgo hipertrofiado en la imaginería franquista), que tan bien encarnó el sentir de la patria en *Agustina de Aragón*, se torcía ahora, pues ese invasor extranjero era sentido como el rey de España, aunque había sido criado en Flandes. A resultas de ello, la heroína quedaba ilegítimada como alegoría de la nación y, en lugar de auspiciar una épica de la derrota, se agitaba la tristeza de la hazaña y emanaba un hálito estético de tragedia. Un despropósito.

Cierto es, y Álvarez Junco lo analizó con sagacidad, que en la secuencia nacionalista que encadena paraíso, caída y redención, las derrotas desempeñan un papel estructural, así como su fruto maduro y natural, los mártires. No obstante,

<sup>35</sup> F. Villaespesa: *La leona de Castilla (drama en tres actos)*, Madrid, El teatro moderno, 1929.

la mitología de los comuneros estaba en demasía soldada al liberalismo para que resultara sencillo arrebatarla. Fueron estos quienes habían idealizado el episodio y sus instituciones atribuyendo la responsabilidad de las desgracias colectivas a la dinastía de los Habsburgo, aunque no habían llegado a «exaltar a los comuneros como pioneros de la defensa de la soberanía nacional frente al despotismo monárquico»,<sup>36</sup> como hizo la revolución liberal. La salida del paraíso fue, para los liberales, 1521: «Los Comuneros simbolizaban, desde luego, la lucha contra la tiranía, pero también, no hay que olvidarlo, la rebelión contra el dominio extranjero; eran, pues, liberales y patriotas a la vez».<sup>37</sup> Ni que decir tiene que esa doble dimensión no había de transponerse con ligereza al contexto nacionalista de 1950, en el que cualquier acto de rebeldía resultaba sospechoso. El propio Álvarez Junco recuerda que la revisión del mito comunero se inició con la Restauración bajo la influencia de Cánovas, y que Menéndez Pelayo ya presentaba a sus líderes como «anticuados defensores de un mundo de privilegios medievales en pugna con el moderno aparato político que tenía en mente Carlos V».<sup>38</sup> Esta es la filiación de la que bebe la adaptación de Juan de Orduña, mas no sin contradicciones que decide resolver apelando a la tragedia. No sorprende que la Administración franquista mostrara su desconfianza ante estas imprecisas ideas, clasificando el film en segunda categoría, durísimo golpe para las aspiraciones comerciales de una superproducción.

Veamos ahora cómo vertebra el film los tiempos históricos a partir del presente. La historia que el narrador introduce se ubica ante el estertor final de doña María, esposa de Padilla, transcurridos muchos años después de su huida de Toledo y en un clima de indecible indignación y desolación. Don Pedro, que la salvó de una muerte segura, no pudo, en cambio, evitar la humillación.

La conclusión es reveladora de la incomodidad generada por el impulso trágico y su trasfondo ideológico:

—Todo mi amor no pudo evitar que así acabara una mujer tan heroica como infortunada. Y *¿qué importaba que su rebeldía no tuviera razón?*

—Allí estaba precisamente su grandeza —repite su interlocutor—. Ella no quiso más que ser fiel a un juramento, mantener en alto un nombre, el que alentó toda su vida. Antes que el rey, era Castilla. Aún me parece escuchar el canto de guerra que nunca podré olvidar... [Cursiva mía].

El canto al que alude la última intervención encadena con los himnos entonados por las huestes de Padilla, quien, camino de Toledo, se despide de sus compañeros para abrazar a su esposa en vísperas de la gran batalla.<sup>39</sup> Las

<sup>36</sup> J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 222.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>39</sup> Poderes performativos que otorga al espectador el género histórico, pues opera inevitablemente con la teleología que, en una obra de ficción, permanecería en suspense. Dicho

intrigas de los enemigos se tejen cual espesa tela de araña y los campos de Villalar se abren a la lucha a muerte que se libra en un aciago día de tormenta, mientras el castillo, con María al frente, se entrega en dramático suspenso a la oración. La llegada ominosa de un mensajero silencioso exhibiendo entre sus manos la desnuda espada del héroe confirma las más negras premoniciones, anunciando la ejecución pública. Orduña tenía al alcance de su mano un cuadro de Vicente Borrás que congelaba precisamente el gesto de abatimiento ante la nueva: *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la derrota de los Comuneros* (1881). Sin embargo, su apego a la tradición codificada por la pintura de historia no le conduce a servirse de él, a pesar de que el género garantizaba una *socialización iconográfica* previa.

En su lugar, interpone un montaje corto de fragmentos en los que la tragedia se espeja en su rostro, que pese a todo mantiene esa compostura que los tragediógrafos griegos llamaron *areté*, mientras que la espada condensa, por metafóricamente, la derrota, el ausente y su valor, adelantando una muerte inevitable.

Ninguna razón parece más plausible que la voluntad de prolongar la dimensión trágica (la espera, la intensa emoción) de la esposa en una escena en que esta se autoinflige la visión pavorosa de la decapitación del amado. Intensidad por la pendiente dramática, en efecto, pero no menos por una pulsión escópica de innegable truculencia, incompatible con la entrega al dolor que sugiere Borrás en su lienzo. Por ese mismo motivo (la conciencia de trabajar con un material visual potencialmente impactante), también rechaza Orduña la visión desde la lejanía del palacio que propone Villaespesa en su obra teatral.

Una de las opciones más radicales del guión radica precisamente en este aspecto que agita el dramatismo como una paráfrasis del cuadro de Gisbert y que parece estallar en una miríada de sacudidas bajo la mirada conmocionada de la esposa. Una vez más el bucle se cierra entre la intemporalidad que eterniza el genérico del film y la densidad dramática del tiempo vivo del mito. Ante los ojos aterrados de una María disimulada tras velo y capa, Padilla es ajusticiado. La serenidad del héroe y la admiración del duque de Medina Sidonia en nada desdichan el baño de horror en el que se precipita María: «Hay que verlo hasta el fin –dice– para no olvidarlo nunca». Y la escena toma el derrotero de una subjetiva descomposición traumática del cuadro de Gisbert que concluye con el enturbiamiento de la visión y el desvanecimiento de la protagonista.

Es este uno de los críticos instantes en los que probablemente se impone la imaginería personal de Juan de Orduña, que ya había despuntado en *Locura de amor*. Una trama difícil de destejer, pues fantasías de autor, incertidumbre en el posicionamiento ideológico, desfiladero trágico, proyecto comercial de Cifesa y la aspiración a sintonizar con las conveniencias nacionalizadoras del Estado

---

en otros términos, el destino de Villalar para los Comuneros es un dato sin discusión y, por tanto, sin sorpresa narrativa.

en la coyuntura de 1951 son factores de abigarrada espesura que recomiendan prudencia en lecturas mecanicistas del ciclo.<sup>40</sup>

El relato de *La leona de Castilla* –concluimos regresando a él– proseguirá enhebrando los hilos de las intrigas traidoras, el amor imposible de doña María Pacheco por otro hombre que no fuera el héroe y el destino fatal abatiéndose sobre la ya desolada Toledo. No compete a este texto analizarlo, pero sí subrayar que su matriz ideológica reposa en la relación que propone entre nobleza y pueblo. A punto de caer la ciudad, postrada ante el cadáver del hijo, María recibe la súplica por parte de sus más fieles cortesanos de abandonar palacio. Las tropas de don Carlos penetran en Toledo, en tanto la viuda se pierde en la línea del horizonte tras un río, acaso el mismo Tajo. La ensoñación o el recuerdo ya no retornarán al lugar donde el enunciador nos había abandonado y, así, el pasado remoto recobra sus poderes sin que el presente nos reintegre a su prosaísmo inevitable.

## EPÍLOGO

A finales de 1948, Carlos Fernández Cuenca se pronunciaba en *Primer Plano* a favor de las grandes evocaciones históricas, de la construcción de ambientes y del estudio psicológico de pasiones y caracteres, considerando *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943) un modelo pionero del que el cine español posterior había extraído sus mejores logros.<sup>41</sup> Jesús Suevos, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, veía con recelo, a su regreso de Cannes apenas tres años más tarde, la obsesión por los pelíciones que todavía subsistía en España a contrapié de cuanto anunciaba el panorama europeo. Sería precipitado leer estas dos intervenciones como signos de un cambio de actitud, tanto más cuanto que Fernández Cuenca interpretaba la genealogía de *El escándalo* en relación con un film precisamente atento a su realidad, como fue *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948). Por demás, películas históricas siguieron haciéndose y no puede asegurarse que la opinión fuera unánimemente negativa respecto a ellas.

De lo que no cabe duda es de que un cambio se estaba produciendo en la sensibilidad hacia la realidad exterior y que la atmósfera hermética que los más claustrofóbicos de estos films históricos propugnaban (concepción pictorizante de los decorados, vestuarios ostentosos, teatralidad en la dicción, etc.) presentaba una opacidad molesta. La acogida del neorrealismo italiano, pero también la del cine negro y policíaco, estaba perforando esa sensibilidad. El conflicto

<sup>40</sup> El libro citado de Luis Mariano González, por ejemplo, se empeña en establecer paralelismos en exceso escolares entre el contexto histórico e ideológico del franquismo y los films históricos de los años cuarenta y cincuenta (recuérdese que el libro no está dedicado al ciclo Cifesa, sino al género histórico).

<sup>41</sup> C. Fernández Cuenca: «El sentido nacional de *La calle sin sol*», *Primer Plano*, 424, 28 de noviembre de 1948. Véase el comentario de F. Fanés: *El cas Cifesa, cit.*, pp. 245-246.

que García Escudero provocó entre *Surcos* y *Alba de América* fue un síntoma,<sup>42</sup> porque un buen puñado de películas de finales de los años cuarenta ya estaba dirigiendo su cámara por encima del fuego de los géneros hipercodificados (comedias, melodramas, musicales, films históricos, etc.) y, aunque partiera de ellos en ocasiones, se abría a campos menos previsibles. *Balarrasa* (J. A. Nieves Conde, 1950), aproximándose a una realidad contemporánea de estraperlo, corrupción y ambigüedad moral, y el detonante que fue *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y Luis García Berlanga, 1951) para una visión distanciada e irónica de la realidad fueron reveladores de la convulsión que estaba agitando los gustos del momento. No en vano, la ópera prima de Bardem y Berlanga arrancaba con una parodia de film histórico.

A pesar de todo, los films históricos no desaparecerían de la pantalla española, del mismo modo que la evocación, implícita o explícita, de los orígenes de la nación española no se disolvió por sortilegio ante los imperativos presentistas. La mutación de la españolada en los años cincuenta, la asimilación de las intrigas criminales unidas a una iconografía del comunista procedente de la síntesis de figuras de la Guerra Fría y del enemigo de antaño y la acometida de la Iglesia en la producción, de la que fue ejemplo señero la empresa Aspa P. C., fueron algunas de sus manifestaciones más visibles. La Guerra Civil retornó entonces como fuente y los virulentos films anticomunistas de los años cincuenta aprovecharon *pro domo sua* el contexto de la Guerra Fría. Curiosamente, el retorno al pasado fue limado a la corta distancia.<sup>43</sup> La nación modelada por estas ficciones estaba también emponzoñada por intrigas, por villanos antiespañoles, pero la atmósfera claustrofóbica del decorado se había rasgado, cual velo del templo, en la verosimilitud que parecían aplaudir los nuevos espectadores. Y así, aquella nación de ensueño, amalgama de heroísmos, pasiones, truculencias, perversiones y alegorías, entregó poco a poco su *atrezzo*, su cartón piedra, para no retornar jamás.

<sup>42</sup> Y recuérdese que *Surcos* mucho debe a la confluencia entre *thriller* y realismo falangista radical, en particular en el drama del éxodo rural (tema característico del neorealismo italiano, por demás).

<sup>43</sup> Véase C. Heredero: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Filmoteca Española, 1993, pp. 49 y ss.

*Ismael Saz, Ferran Archilés, eds.*

# LA NACIÓN DE LOS ESPAÑOLES

Discursos y prácticas del nacionalismo español  
en la época contemporánea



**PUV**  
UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

## ÍNDICE

Introducción	
<i>Ismael Saz, Ferran Archilés</i> .....	11
Política social y nacionalización a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX	
<i>Pedro Ruiz Torres</i> .....	15
Construir identidad nacional española desde la prensa republicana de izquierdas: <i>La Tierra</i>	
<i>M.ª Pilar Salomón Chéliz</i> .....	39
Discursos históricos e identidad nacional: la Historia de España del nacionalcatolicismo franquista	
<i>Sara Prades Plaza</i> .....	55
Mitos, símbolos y monumentos de la memoria de la España liberal en el siglo XX	
<i>Florencia Peyrou y Mª Cruz Romeo</i> .....	81
La nación rescatada. Historiografía y narrativa nacional en la obra de Miguel Artola	
<i>Josep R. Segarra Estarells</i> .....	101
El repertorio musical de banda como elemento identitario: el caso del franquismo	
<i>Elvira Asensi Silvestre</i> .....	125
<i>La España que esperábamos</i> . Género y nación en España en el imaginario de la prensa juvenil nacionalsocialista	
<i>Toni Morant i Ariño</i> .....	147

Mujer, antifranquismo y nación. «Amas de casa, compañeras, militantes». Mujeres contra el franquismo en Puerto de Sagunto (1939-1975) <i>Maria Hebenstreit</i> .....	167
El género de la ciudadanía: protestas callejeras y la transición española a la democracia, Madrid 1975-1979 <i>Inbal Ofer</i> .....	185
Discursos nacionales en la emigración española a Argentina a principios del siglo XX <i>Nuria Tabanera García</i> .....	207
¿Reescribir la «historia patria»? Diversas visiones de España del africanismo franquista <i>David Parra Monserrat</i> .....	225
Una Europa en negativo. El proyecto europeísta del nacionalcatolicismo español <i>José Manuel Sanz Molinero</i> .....	243
Visiones de patria entre la dictadura y la democracia <i>Ismael Saz</i> .....	261
<i>La nación vivida</i> . Balance y propuestas para una historia social de la identidad nacional española bajo el franquismo <i>Carlos Fuertes Muñoz</i> .....	279
La izquierda obrera y la cuestión nacional durante la dictadura <i>José Luis Martín Ramos</i> .....	301
PSOE, PCE e identidad nacional en la construcción democrática <i>Vega Rodríguez-Flores Parra</i> .....	323
Construcción democrática y construcción nacional en Cataluña <i>Pere Ysàs</i> .....	341
Fiestas locales e identidades: el caso navarro <i>Francisco Javier Caspistegui</i> .....	361