

## MATIZAR EL PASADO: EL CINE HISTÓRICO DE LA AUTARQUÍA

Christian Franco Torre<sup>1</sup>

Universidad de Oviedo

El análisis del cine histórico desarrollado en España durante la autarquía franquista presenta una serie de inconvenientes que dificultan sobremanera su estudio. Por un lado, el conjunto de películas que integran este grupo dista mucho de ser homogéneo, lo que plantea serias dudas acerca de su condición como 'género'. Dentro de esta categoría, convertida en un auténtico 'cajón de sastre', la historiografía tradicional ha venido incluyendo tanto películas que recreaban, de manera más o menos fidedigna, el pasado histórico como películas biográficas, dramas de época, adaptaciones literarias, obras de temática religiosa e incluso el llamado 'cine de cruzada', en el que se revisaba la Guerra Civil desde el prisma de los insurgentes.<sup>2</sup>

Por otro, esta situación se ha combinado con el escaso valor artístico que tradicionalmente se ha dado a todas estas películas, así como una supuesta vinculación con el régimen que ha derivado en un incomprensible ostracismo al que se ha sometido a este tipo de producciones. En palabras de Javier Hernández Ruiz:

«Cine de fazaña', 'celuloide de cartón-piedra', 'epopeyas nacional-católicas', 'al servicio del Imperio'... son etiquetas repetidas una y otra vez por una historiografía deseosa, desde finales de los setenta, de ajustar cuentas con la producción supuestamente más representativa del cine franquista. Se toma normalmente como paradigma el puñado de epopeyas históricas que CIFESA confió al director Juan de Orduña entre 1948 y 1951: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La Leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951). Todas ellas constituyen ya un tópico desde el que lanzar una onda descalificadora hacia el cine cronológica y genéricamente próximo. Ante un objeto de estudio que ha estado sujeto a opiniones exaltatorias o denigratorias, catapultadas desde posiciones radicales a priori, se impone, por tanto, una perspectiva ecuánime y rigurosa que aborde el tema a través del análisis de elementos textuales y del buceo en las fuentes de inspiración de los films.»<sup>3</sup>

Si bien el estudio riguroso y libre de prejuicios puede ayudarnos a superar las dudas que en materia artística e ideológica pesan sobre estas películas, más problemática resulta fijar los márgenes de las distintas categorías genéricas que se pueden aglutinar bajo el concepto 'cine histórico'. Para acabar de complicar la situación, esta conflictiva identidad genérica se inserta en una recurrente polémica historiográfica que gira en torno a los medios por los que el cine capta la historia.

Si asumimos la existencia de un género histórico dentro del panorama cinematográfico español del periodo autárquico,<sup>4</sup> se hace necesario exponer los márgenes del mismo, así como el conjunto de películas que lo conforman:

«Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema común [...] y una estructura común. Una configuración del tema que fuese su denominador común. Incluso cuando las películas comparten un mismo tema, no se considerarán como género si dicho tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar [...]. Aunque se supone que la esencia del género reside en una fusión específica de tema y estructura (o «semántica» y «sintaxis» [...]) el género suele concebirse como un corpus de películas.»<sup>5</sup>

En el caso que nos ocupa, esa temática común a la que alude Rick Altman vendría dada por la manifiesta voluntad que apreciamos en ciertas películas de reflexionar sobre los hechos más significativos de la historia de España.<sup>6</sup>

Teniendo esto en cuenta, pasaremos a continuación a analizar el cine histórico español desarrollado durante la autarquía franquista, centrándonos en el período comprendido durante los años 1943-1951, que como veremos es el momento de esplendor del género.<sup>7</sup> En primer término, sin embargo, nos centraremos en la controversia de su fomento por parte del estado franquista.

#### EL FOMENTO DEL GÉNERO

La fuerte vinculación del género histórico con el régimen implantado tras la Guerra Civil ha sido la causa principal del menosprecio al que se han visto sometidas este tipo de películas en la historiografía posterior al final de la dictadura:

«Completando las facetas más oficialistas de la producción hispana de la década de los cuarenta debemos entrar en la referencia al ciclo de cine histórico, sinecdóticamente identificado con la totalidad de aquél. De la necesidad y oportunidad del cine histórico no le cabían grandes dudas a

las instancias más oficiales del régimen, tal como testimonian las páginas de *Primer Plano*<sup>8</sup>

Precisamente, la política editorial de la revista cinematográfica *Primer Plano* resulta muy interesante, debido a su decidida defensa del cine español, principalmente en la época de mayor esplendor de la publicación, el primer lustro de la década de 1940.<sup>9</sup> Sin embargo, un análisis en profundidad de los artículos publicados por la revista en estos primeros años nos indica que esta defensa del cine histórico no era la pauta habitual de la misma, sino que debe insertarse dentro de una política de fomento de los valores propios del cine español. Aparte de las plasmación fílmica de los sucesos más relevantes de la historia del país, desde las páginas de *Primer Plano* también se defendía la representación de otros aspectos presuntamente ligados al ‘espíritu español’, tales como la religiosidad,<sup>10</sup> el folklore nacional,<sup>11</sup> e incluso la tradición artística y literaria de nuestro país.<sup>12</sup>

No obstante, una vez que comenzaron a sucederse, con gran éxito por otro lado, los estrenos de películas vinculadas al género, en las editoriales y artículos de *Primer Plano* ya se puede apreciar un creciente interés por el cine histórico.<sup>13</sup> Sin embargo, fue a partir de la creación de la categoría ‘Interés nacional’, en 1944, cuando el género experimentó un definitivo impulso por parte de la administración.<sup>14</sup> De las cinco películas que obtuvieron dicha categoría estrenadas ese año, tres eran películas de género histórico: *Inés de Castro* (José Leitão de Barros), *Lola Montes* (Antonio Román) y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio), mientras que otra, *El clavo* (Rafael Gil), era un melodrama ambientado en el siglo XIX.<sup>15</sup>

Esta preferencia temática no tuvo continuación en los dos años siguientes, en los cuales fueron estrenadas diez películas catalogadas como de ‘Interés nacional’, de las cuales sólo podemos vincular con el cine histórico a *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945).<sup>16</sup>

Sin embargo, a partir de 1947 se produjo una proliferación de estrenos vinculados al género, contabilizándose diez películas históricas realizadas en nuestro país en los siguientes cuatro años. El inicio de esta época dorada de las producciones históricas en nuestro país vino dada por el estreno de las películas *Reina Santa* (Rafael Gil)<sup>17</sup> y *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia). La primera de ellas, dirigida por Rafael Gil para Suevia Films, supuso un retorno al medievo hispano-portugués que ya había reflejado *Inés de Castro*, y, al igual que ésta, *Reina Santa* obtuvo la calificación de ‘Interés nacional’.

Por su parte, la importancia de *La princesa de los Ursinos* reside en que esta producción supuso el inicio del ‘ciclo histórico de CIFESA’.

En los años siguientes, hasta un total de cinco películas históricas recibieron la máxima calificación por parte del Vicesecretario de Educación Popular, tres de las cuales fueron producidas por la casa valenciana.<sup>18</sup>

Volviendo a la producción de CIFESA, la película que cerró el ‘ciclo histórico’ de la compañía valenciana fue *Alba de América*, dirigida por Juan de Orduña y es-

trenada en 1951.<sup>19</sup> Las curiosas circunstancias en las que se gestó esta película, y la polémica en torno a su calificación, marcaron el final del fomento administrativo del cine histórico.<sup>20</sup>

Teniendo en cuenta estos sucesos, podemos delimitar cronológicamente la vida del género entre los estrenos de *El abanderado* (1943) y *Alba de América* (1951). En estos ocho años, se produjeron un total de 18 películas que responden, en mayor o menor medida, a las pautas del género. A falta de analizar las características comunes entre ellas, cosa que haremos a continuación, podemos adelantar que el corpus de películas que consideramos que responden a los rasgos propios del género son las apuntadas a continuación:<sup>21</sup>

Título	Director	Productora	Año <sup>23</sup>	Fecha Estreno	Calif. Censura
<i>El abanderado</i>	Fdez. Ardavín, Eusebio	Suevia	1943	15-10-43	1 <sup>a</sup>
<i>Lola Montes</i>	Román, Antonio	Alhambra Films	1944	30-09-44	Interés Nacional
<i>El doncel de la reina</i>	Fdez. Ardavín, Eusebio	Onuba S.L.	1944	09-12-46	2 <sup>a</sup>
<i>Eugenia de Montijo</i>	López Rubio, José	Manuel del Castillo - C.E.A.	1944	16-10-44	Interés Nacional
<i>Inés de Castro</i>	Leitao de Barros, J.M.	Faro Films, Filmes Lumiar	1944	28-12-44	Interés Nacional
<i>Los últimos de Filipinas</i>	Román, Antonio	C.E.A. - Alhambra Films	1945	28-12-45	Interés Nacional
<i>Héroes del 95</i>	Alfonso, Raúl	Faro Films	1946	27-02-47	1 <sup>a</sup> - 2 <sup>a</sup> A <sup>b</sup>
<i>Reina Santa</i>	Gil, Rafael	Suevia Films	1946	31-03-47	Interés Nacional <sup>c</sup>
<i>La princesa de los Ursinos</i>	Lucia, Luis	CIFESA	1947	07-11-47	1 <sup>a</sup>
<i>El tambor del Bruch</i>	Iquino, Ignacio F.	Emisora Films	1948	27-04-48	Interés Nacional
<i>Don Juan de Serrallonga</i>	Gascón, Ricardo	Pecsa Films	1948	19-01-49	Interés Nacional
<i>Doña María la Brava</i>	Marquina, Luis	Manuel del Castillo	1948	03-04-48	1 <sup>a</sup> A
<i>Locura de amor</i>	Orduña, Juan de	CIFESA	1948	08-09-48	Interés Nacional
<i>El marqués de Salamanca</i>	Neville, Edgar	Edgar Neville, C.O. del 1º Centenario del Ferrocarril	1948	13-12-48	1 <sup>a</sup>
<i>Agustina de Aragón</i>	Orduña, Juan de	CIFESA	1950	09-10-50	Interés Nacional

Título	Director	Productora	Año <sup>23</sup>	Fecha Estreno	Calif. Censura
<i>La leona de Castilla</i> <sup>4</sup>	Orduña, Juan de	CIFESA	1951	28-05-51	2 <sup>a</sup>
<i>Alba de América</i> <sup>5</sup>	Orduña, Juan de	CIFESA	1951	20-12-51	Interés Nacional
<i>Catalina de Inglaterra</i> <sup>6</sup>	Del Castillo, Arturo	Alfonso Balcázar-Granda	1951	10-12-51	Interés Nacional

Fuente: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*

Atendiendo a los datos del cuadro anterior, hemos de reparar en la clasificación recibida por las películas de la Junta Superior de Censura Cinematográfica, puesto que consideramos primordial consignar este dato para valorar en su justa medida el apoyo institucional que recibían estas producciones. Atendiendo a las cifras, resulta significativo comprobar que, dejando a un lado *El abanderado*, estrenada un año antes de que se instaurase el ‘Interés nacional’, once de las diecisiete películas restantes obtuvieron dicha calificación. Esto supone que el 64,7 % de las películas históricas que se presentaban a la Junta Superior de Censura Cinematográfica obtenían la máxima categoría. Este porcentaje es aún más llamativo si tenemos en cuenta que, entre 1944 y 1952 un total de 50 películas obtuvieron el ‘Interés nacional’.<sup>28</sup> Pero lo que hace de éste un cálculo ciertamente significativo es que entre 1944 y 1951 (año de producción y estreno de *Alba de América* y *Catalina de Inglaterra*, que no obstante recibieron la consideración de película de ‘Interés nacional’ al año siguiente) se produjeron un total de 307 películas.<sup>29</sup> Esto quiere decir que, pese a suponer tan solo el 5,53% de la producción, el género histórico obtenía el 22% de los reconocimientos como «película de interés nacional», unas cifras ciertamente significativas.

#### CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO

Una vez delimitado el corpus de películas que componen el cine histórico dentro del conjunto de producciones españolas realizadas durante la autarquía, resulta necesario analizar los puntos que vinculan estas obras, a fin de dilucidar las características a partir de las cuales podemos identificar el género.<sup>30</sup>

##### *Concisión espacio-temporal*

Gran parte de la polémica referente a la entidad genérica del cine histórico deriva de la dificultad de separar las películas plenamente históricas de las que sólo están ambientadas en el pasado. Esta misma situación se reproduce en el cine español, puesto que junto a las producciones de género histórico encontramos gran cantidad de adaptaciones de obras literarias de éxito,<sup>31</sup> así como otras de

clásicos literarios españoles,<sup>32</sup> biografías de personajes ilustres,<sup>33</sup> e incluso guiones originales que recrean en pantalla otras épocas.<sup>34</sup>

Sin embargo, en las películas históricas encontramos una gran concisión en lo referente al espacio y el lapso temporal en los que se desarrolla la acción, claridad que deriva de una ambientación no necesariamente realista, pero sí verídica. Ésto viene dado, generalmente, por la vinculación de la historia narrada respecto a hechos históricos conocidos por el espectador.

Para lograr el reconocimiento de la época en que se ambienta, la trama de la película suele situarse en un momento señalado del gobierno de un monarca, o bien en medio de una contienda bélica. Así, esta línea narrativa suele desarrollarse en el transcurso de unos pocos años, como máximo.<sup>35</sup>

Esta concisión temporal trae consigo la espacial, puesto que la elección de un determinado momento histórico vincula de manera ineludible los hechos narrados con el marco geográfico en que se desarrollaron los acontecimientos señalados que sirven de telón de fondo a la trama.

Por ello, independientemente de que en la película se estén recreando ambientes aristocráticos, militares o populares, el argumento de la misma estará ligado, de manera indisoluble, a la historia del país en que suceden los hechos narrados.<sup>36</sup>

Asimismo, el límite cronológico que marca el final del género viene dado por el hito que marcó la pérdida de las colonias de ultramar, temática que alcanzó su máxima expresión, en el periodo estudiado, con la película de Antonio Román *Los últimos de Filipinas*. La reflexión de la propia industria, los creadores y el público del país acerca de la pérdida de su identidad supranacional supone en sí misma una meditación sobre el concepto de nación, de 'patria madre', y el fin de una visión teleológica de la Historia, otra característica del género que trataremos a continuación.

Llegados a este punto, a este momento en el que el destino alcanza a la nación y evidencia la propia fragilidad de ese concepto, podemos hablar de una poética crepuscular, y por tanto de la muerte del género como tal.

### *Visión teleológica de la Historia*

En correspondencia con la ideología franquista, el cine histórico presenta una visión de la Historia encauzada a un final predeterminado. Este concepto, amparado en el profundo catolicismo imperante en la época, entronca con las pretensiones imperiales del régimen, cuyo referente histórico eran los gobiernos de los Reyes Católicos y los 'austrias mayores', Carlos I y Felipe II. De hecho, la continua recreación de esos periodos en el cine de la época supone una reacción lógica a los estímulos lanzados desde la propaganda franquista.

Desde esta perspectiva teleológica, el régimen franquista se muestra al espectador como legítimo continuador de la época de mayor relevancia histórica del

país, lo que se consigue por medio de continuas referencias más o menos veladas, en un mensaje ideológico que encaja a la perfección con las pretensiones legitimadoras del nuevo gobierno. Al tiempo, se presenta al espectador una relectura del progresivo ostracismo internacional al que se ve sometido el país tras el fin de la II Guerra Mundial que enlaza esos hechos con una supuesta conjura internacional que, a lo largo de la historia, ha conspirado contra España.<sup>37</sup> En este sentido, la temática de la ciudad asediada, desde la cual se plantea una defensa numantina, se muestra como una imagen simbólica que remite al propio aislamiento al que se veía sometido el país. Este asunto tuvo su más acabada representación en la iglesia de Baler,<sup>38</sup> donde *Los últimos de Filipinas* resistieron un año al asedio de los tagalos.<sup>39</sup>

Asimismo, la Guerra Civil tiene una presencia invisible pero continua en el cine español de la época, una cicatriz en la sombra que atraviesa las películas,<sup>40</sup> aunque su presencia se hace más notoria en el caso del cine histórico, pudiendo encontrarse referencias a la misma en varias películas.<sup>41</sup>

De esta forma, la contienda bélica, asimilada por la propaganda de la época como auténtica ‘cruzada’ contra los enemigos de la patria, se presenta en las películas como un hito decisivo que la historia ha ido anticipando en diversos momentos.

Por otro lado, la propia estructura de las películas sirve de apoyo a esta visión teleológica de la historia, puesto que es habitual que el relato se construya merced a la ‘vuelta atrás’, con un narrador omnisciente, esté ausente o presente en el propio asunto.<sup>42</sup>

Esta manera de construir las películas acentúa la sensación de ‘historia viva’ de la misma, al tiempo que impide cualquier otra interpretación por parte del espectador.<sup>43</sup> Y en cierto modo, la frecuente presencia de la *voz en off* del narrador se puede poner en relación con la del propio No-Do, noticiario oficial que se exhibía justo antes de las propias películas. La continuación del modelo narrativo podría resultar, a ojos del espectador de la época, también el mantenimiento del ‘contrato de confianza’ con el propio documental. De igual manera, el narrador omnisciente y el uso del *flash-back* para construir el relato son tan frecuentes que pueden considerarse en sí mismas otras características propias del género, aunque por su finalidad están muy vinculadas a esta visión teleológica de la historia que planteamos.

### *Exaltación de los valores nacionales*

El tono patriótico que suele acompañar a estas producciones incide en un continuo enaltecimiento de las cualidades supuestamente ligadas al carácter de los españoles. En este sentido, los españoles se muestran como un pueblo valiente, decidido, honesto, orgulloso de sus diferencias respecto a las naciones extranjeras, y sobre todo colmado de fervor religioso.<sup>44</sup>

Cabe destacar, además, como este ensalzamiento del ‘espíritu nacional’ va acompañado del reconocimiento de las identidades regionales.<sup>45</sup> Éstas, sin embargo, se unirán conscientemente y sin ambages al conjunto de los españoles para preservar la unidad de la patria.

El ejemplo más claro en el cine de la época se puede apreciar en *Agustina de Aragón*, en el personaje del bandolero catalán Escudella,<sup>46</sup> ferviente devoto de ‘La moreneta’, que sin embargo lucha hasta la muerte con los aragoneses. Asimismo, los ecos catalanistas de *El tambor del Bruch* y *Don Juan de Serrallonga* pueden ser interpretados desde esta óptica, especialmente en el caso de la película de Iquino.

En cambio, en *La leona de Castilla* se puede apreciar una curiosa variación del tema, puesto que pese al reconocimiento de las cualidades castellanas, la decisión de los comuneros de enfrentarse a las pretensiones imperiales del monarca, en un intento por mantener sus privilegios sobre las otras regiones, les lleva a la derrota total.

Esta exaltación de los valores nacionales conlleva asimismo el rechazo a todo lo foráneo. Los extranjeros se presentan la mayoría de las veces como peligrosos enemigos de la nación, a la que tratan de derrocar mediante mentiras y subterfugios,<sup>47</sup> maniobras ante las que los españoles oponen su valor y honestidad.<sup>48</sup> Sin embargo, estos personajes tienen una última posibilidad de redención mediante su adscripción al bando español, generalmente debido a una relación amorosa (Marie Anne en *La princesa de los Ursinos*, Felipe en *Locura de amor*).

### *Ubicuidad de la muerte*

Aunque podría atribuirse al tono trágico que suele asociarse a estas películas, la presencia de la muerte en las mismas suele estar acompañada de unas connotaciones particulares. De hecho, las defunciones de determinados personajes marcan habitualmente momentos decisivos de la trama, incluso el propio clímax de la cinta, como sucede en *Locura de amor*, con la muerte de Felipe, en *Agustina de Aragón*, con la de Juan, o en *El tambor del Bruch*, con la de Enrique. En *La leona de Castilla*, en cambio, la ejecución de Padilla, Bravo y Maldonado actúa como motivo generador de la acción.

De igual manera, la frecuente vinculación de las películas del género a un determinado reinado provoca que sea frecuente la defunción del soberano, la cual habitualmente suele venir acompañada de un conflicto político o incluso bélico. En este sentido, resulta realmente significativa *Locura de amor*, donde la muerte de la reina Isabel se sitúa al inicio de la acción dramática, la cual no terminará hasta la propia defunción de Felipe. En *Reina santa*, en cambio, no es la muerte del rey, sino su proximidad, la que provoca la rebelión de su hijo bastardo.

Pero si hay una película en la que se refleja esta ubicuidad de la muerte, esa es sin duda *Inés de Castro*. Si en un primer momento la defunción de Constanza

libera a Pedro e Inés de la carga de la infidelidad y les permite casarse, el asesinato de ésta provoca la rebelión de Pedro y el consiguiente baño de sangre. El recuerdo de Inés, y su reflejo en la brutalidad de las represalias de Pedro,<sup>49</sup> inunda todo el tramo final de la película, dándole al personaje una relevancia casi mística, tal y como se aprecia en la secuencia culminante de la película. La coronación del cadáver putrefacto de la protagonista supone la máxima representación de esta omnipresencia de la muerte.<sup>50</sup>

Esta característica del género histórico supone asimismo la negación del *happy end* clásico, puesto que generalmente se prioriza la salvación de la patria, o la culminación de la misión personal, por encima de la propia vida.<sup>51</sup> En este sentido resulta interesante el caso de *La princesa de los Ursinos*, película en la que, pese al tono ligeramente optimista que acompaña a la trama, al final se produce la muerte, totalmente innecesaria para el desarrollo de la historia, del personaje de Luis Carvajal.<sup>52</sup>

Asimismo, en las películas que muestran el asedio a un determinado lugar suelen aparecer el hambre y la peste actuando como exterminadores de la vida, vinculando a estos elementos con la temática del ‘enemigo interior’.

### *Relevancia de los personajes femeninos*

En contra de lo que era habitual en el cine español de la época, así como de la propia realidad social, dentro del género histórico se aprecia un importante protagonismo de la mujer.<sup>53</sup> De hecho, los personajes femeninos ocupan en la mayoría de las ocasiones el rol principal de las películas. Al analizar las distintas películas del género, se puede observar que en las protagonizadas por mujeres, sus personajes suelen acomodarse a dos tipologías muy determinadas.

Por un lado, encontramos la mujer varonil, encarnación femenina del héroe clásico, cuyo arrojo soporta la carga de una misión en la que los hombres han fracasado. En estos personajes puede apreciarse una simbología que los vincula con la imagen de la patria.<sup>54</sup> A esta tipología responderían las protagonistas de películas como *Agustina de Aragón* o *La leona de Castilla*.

Por otro, un segundo tipo de personajes femeninos protagonistas representa los valores propios que, según la ideología del régimen, deberían adornar a la mujer española. Esta tipología se muestra principalmente en aquellas películas centradas en la esposa española de un mandatario extranjero, tales como *Eugenia de Montijo*, *Reina santa*, *Catalina de Inglaterra* e incluso en la Constanza de *Inés de Castro*. Las mujeres que protagonizan estas películas se exhiben como auténticos ejemplos de fervor religioso, fidelidad y abnegación incluso ante los ‘deslices’ sexuales de sus respectivos maridos.<sup>55</sup>

Por otro lado, en *Locura de amor* se da un caso particular dentro de esta doble tipología, puesto que el personaje de Juana responde a ambas: mientras que en

su relación con Felipe responde a la idea de la esposa fiel y abnegada, a la hora de defender sus derechos sucesorios se muestra como la mujer fuerte y varonil, símbolo de la propia nación.<sup>56</sup>

### *Uso de modelos pictóricos*

Como es lógico, a la hora de recrear el pasado histórico los cineastas, decoradores y sastres del mundo del cine buscan referentes en los que inspirarse, a fin de dar una visión más próxima a la realidad histórica.<sup>57</sup> Sin embargo, en el cine histórico español de este periodo se emplean modelos muy determinados, de los cuales se hace una utilización muy particular. De hecho, por norma general se alude a la pintura de género histórico del siglo XIX, y no a las obras del periodo en que se desarrolla la película. Esto se debe a la gran proliferación de la pintura de historia durante dicho siglo, así como a su difusión en el panorama español.

Por lo que respecta al uso de esas fuentes en las películas, aparte de la lógica utilización como modelos genéricos para la realización de trajes y decorados, destaca la reproducción de los propios lienzos en pantalla, insertos en la acción dramática a modo de *tableaux vivants*.<sup>58</sup> La presencia de este tipo de representaciones, por otro lado muy frecuente, revierte en una suerte de manipulación del espectador, puesto que el uso generalizado de estas imágenes en muy distintos ámbitos ha ido creando entre la población española un ‘imaginario colectivo’ plagado de estampas decimonónicas que ilustran nuestro pasado histórico.<sup>59</sup> Con la inclusión de recreaciones de cuadros perfectamente asimilados por el espectador, los cineastas conseguían un ‘punto de anclaje’ con respecto a esa memoria popular, con lo que potenciaban la sensación de verismo entre el público y facilitaban su integración dentro de la diégesis clásica.

De hecho, ya en *El abanderado* se utilizó el recurso del *tableau vivant*, con la representación del cuadro de César Álvarez Dumont *La defensa del pulpito de San Agustín*, pintado en 1887.<sup>60</sup> Al año siguiente, 1944, se realizó *El doncel de la reina*, del mismo director de *El abanderado*, Eusebio Fernández Ardavín, aunque su estreno se demoró hasta finales de 1946. Ambientada en la época de los Reyes Católicos, en la película se recrean dos de los cuadros de historia más célebres, *La rendición de Granada* de Pradilla y *El testamento de Isabel la Católica*, de Rosales.<sup>61</sup>

Pero fue sin duda en las cuatro películas históricas realizadas por Juan de Orduña para CIFESA entre 1948 y 1951 donde la presencia de los *tableaux vivants* alcanzó su máxima expresión dentro del género, puesto que estas recreaciones se convirtieron en auténticos *leit motifs* de esas cintas.

El caso más famoso entre estas películas es sin duda el de la recreación del cuadro de Francisco Pradilla *Doña Juana la Loca* en *Locura de amor*,<sup>62</sup> pero quizá sea

más significativo el de *Alba de América*, en la que Orduña plantea la mayor parte de las escenas a modo de ‘cuadros vivientes’,<sup>63</sup> en unos casos citando cuadros auténticos y en otros usando modelos pictóricos en la creación de composiciones originales.

### *Matizar el pasado (a modo de conclusión)*

El análisis somero que hemos realizado del cine histórico del periodo de la autarquía nos revela, al menos dos cosas. Por un lado, a nuestro juicio no resulta descabellado hablar de un grupo de películas con entidad genérica que recrean los hechos más significativos de la historia nacional.

Este ‘cine histórico’ al que nos referimos, potenciado tanto por el favor de la crítica como por el amparo de las autoridades gubernamentales (especialmente los diferentes órganos censores), tuvo un notable apogeo en la época quizá debido a ese fomento de la propia administración, aún a pesar del alto coste que se le suponía a estas producciones.<sup>64</sup> Asimismo, una vez analizadas las obras que conforman el género, hemos de reparar en una clara intención, presente en estas películas, sino por reescribir la historia del país, sí al menos por ‘matizarla’, incluyendo una visión parcial del pasado que tiende a legitimar la actuación de los insurgentes durante el golpe de estado del 18 julio de 1936 y la consiguiente Guerra Civil.

Por otro lado, el estudio científico y desprovisto de juicios de valor del cine histórico español producido y estrenado durante la autarquía franquista debe hacernos reflexionar sobre nuestro propio cometido como historiadores. No en vano, estamos ante un género sistemáticamente infravalorado y vapuleado por la historiografía durante los últimos treinta años. Quizás si empezamos a reconocer los valores industriales, artísticos y, sobre todo, testimoniales de este grupo de películas, podamos nosotros mismos ‘matizar’ nuestro propio pasado y superar los complejos y carencias que impiden a la historia del cine español evolucionar en la medida que debe hacerlo una disciplina científica.

## NOTAS

- 1 El presente artículo parte de la investigación realizada para el trabajo «Fuentes pictóricas en el cine histórico español (1941-1952)», memoria del Máster en Historia y Estética de la Cinematografía, realizado bajo la dirección del Dr. Francisco Javier de la Plaza, y presentado en la Universidad de Valladolid en agosto de 2006. De igual manera, he de agradecer a mi director de tesis, Vidal de la Madrid Álvarez, la supervisión tanto de la citada memoria como de esta comunicación. Así mismo, hemos de apuntar que con el presente texto no se pretende sentar cátedra de ningún tipo, sino simplemente plantear una hipótesis de trabajo desde la cual abordar el estudio del cine histórico español de la autarquía.

- 2 Recientemente se ha publicado un estudio que trata de delimitar los márgenes de este cine de cruzada: SEVILLA LLISTERRI, G.: *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. Cabe indicar que, dentro de este ‘modelo cruzada’, Sevilla Llisterri introduce dos películas como *Locura de amor* y *Agustina de Aragón* que, a nuestro juicio, están más relacionadas con el cine histórico que se analiza en el presente artículo.
- 3 HERNÁNDEZ RUIZ, J.: «Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?», en FERNÁNDEZ COLORADO, L. y COUTO CANTERO, P. (coords.): *La berida de las sombras. El cine español en los años 40*, Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, A.E.H.C., 2001, pp. 127-136 (127). La propuesta de Hernández Ruiz no ha tenido continuidad hasta la fecha.
- 4 Cfr. MONTERDE, J. E., SELVÁ, M. y SOLÁ, A.: *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, pp. 146-150. Al enfrentarse a esta cuestión, los autores consideran que las diferencias temáticas y su amplitud, así como la ausencia de convenciones genéricas propias, alejan al histórico del concepto de ‘género’. En este sentido, hemos de puntualizar que la presente propuesta se refiere sólo a la producción española del período 1943-1951, no siendo extrapolable, al menos a priori, a otras cinematografías o lapso temporal.
- 5 ALTMAN, R.: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 45-47 [Traducción de Carlos Roche Suárez. 1ª edición: *Film / Genre*, Londres, British Film Institute, 1999].
- 6 Esto nos da una temática muy vinculada a la visión de la historia inculcada por el régimen: narraciones de gran aparato y gestas míticas, y sólo puntualmente interesadas en las clases populares. Por otro lado, también hemos de tener en cuenta que en ocasiones nos referiremos a películas que no tratan directamente la historia de España, sino la influencia de personajes españoles en la historia de otras naciones europeas. El caso más claro son el grupo de películas centrado en la figura de esposas españolas de mandatarios europeos, al que nos referiremos al analizar la relevancia de los personajes femeninos dentro del género.
- 7 La elección de esos años para marcar los márgenes del género no son ni mucho menos casuales: la fecha inicial, 1943, viene dada por el estreno de *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín), primera película de producción española netamente histórica estrenada en la posguerra; mientras que la elección de 1951 se debe al estreno, en diciembre de ese año, de *Alba de América* (Juan de Orduña), que clausuró el conocido como ‘ciclo histórico’ de la compañía valenciana (y, a la postre, toda la producción de la misma).
- 8 MONTERDE, J. E.: «El cine de la autarquía (1939-1950)», en AAVV: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995 (Tercera Edición, 2000), pp. 181-238 (234). Para acentuar esta afirmación, Monterde reproduce a continuación el siguiente fragmento de un artículo de la revista: «La altura y responsabilidad es tal que con ningún otro género puede compararse [...] La importancia del género histórico en la pantalla alcanza, pues, a la formación misma del espíritu nacional [...] Ningún momento como éste –en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español– para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos.» [J.T.: «Necesidad de un cine histórico español», *Primer Plano* n°95, Madrid, 9 de Agosto de 1942, s/p]
- 9 Esta línea editorial ha sido analizada en sendos artículos: MINGUET BATLLORI, J. M.: «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)», en AAVV: *Tras del sueño. Actas del Centenario (Actas del VI congreso de la AEHC)*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine/ Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 187-201, y MONTERDE, J. E.: «Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en FERNÁNDEZ COLORADO, L. y COUTO CANTERO, P.: *La berida de las sombras. El cine español en los años 40*, pp. 59-82.

- 10 Podemos poner como ejemplo de esta defensa de la religiosidad las editoriales firmadas por Nicolás González Ruiz para el número 22 (16 de marzo de 1941), «El Papa y el cine (Meditación hacia un cine católico)», y el número 95 (9 de agosto de 1942), «El cine como espíritu», o el artículo escrito por Jesús Alsina para el número 25 (6 de abril de 1941), «Perspectivas: Las películas religiosas», por poner tres ejemplos cercanos cronológicamente al editorial citado.
- 11 Algunos de los artículos vinculados a esta temática fueron la editorial escrita por J. Goyanes de Osés para el número 18 (16 de febrero de 1941), «Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía», el artículo de Francisco Casares titulado «El cinema y el folklore español», publicado en el número 29 (4 de mayo de 1941) así como la editorial del número 85 (31 de mayo de 1942), «Exaltación de lo castizo».
- 12 Como ejemplos de esta vertiente cabe señalar sendos artículos de Fernando Castán Palomar, el primero publicado en el número 79 (19 de abril de 1942) y titulado «Acercas de don Quijote en el cine» y el segundo aparecido en el número 92 (19 de julio de 1942) bajo el título «La novela en el cine... y el cine en la novela», así como la reflexión de Francisco Casares sobre el «Cine didáctico», en el número 86 (7 de junio de 1942).
- 13 En este sentido, cabe destacar el volumen de páginas dedicado por la revista al estreno de algunas de las películas más relevantes del género, como fue el caso de *Inés de Castro*, que fue objeto de varios artículos durante el primer tercio de 1945, o *Los últimos de Filipinas*, muy promocionada en el segundo semestre de ese mismo año.
- 14 La categoría 'película de interés nacional' fue creada por Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular emitida el 15 de junio de 1944, en cuyo artículo 3º se especificaba lo siguiente: «Los títulos de «película de interés nacional» no podrán otorgarse más que a las películas producidas en España cuyos cuadros artístico y técnico sean esencialmente españoles. También se considerará fundamental para la expedición de dicho título que la película contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos.», aunque en el artículo 4º se abría la puerta de que, de manera excepcional, alguna película extranjera pudiese obtener dicha calificación. Las películas que lograsen dicha calificación obtenían una notable serie de privilegios, como era el derecho a un mayor número de licencias de importación y doblaje, prioridad y ventajas en estrenos y reestrenos, y la imposición a los exhibidores de mantener la película en cartel mientras ésta alcanzase como mínimo el cincuenta por ciento del aforo. Sobre este tema, véase VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A.: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 1991 [2ª ed. 2000], pp. 69-71. La citada Orden de 15 de junio de 1944 se encuentra reproducida íntegramente en GUBERN, R. y FONT, D.: *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona, 1975, pp. 340-342.
- 15 La quinta película que obtuvo dicha categoría fue el drama militar *Cabeza de hierro*, dirigido por Ignacio F. Iquino. A no ser que se indique lo contrario, todas las informaciones que sobre la categoría de las películas se den en la presente comunicación han sido extraídas de HUESO, Á. L. (dir.): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- 16 Aparte de esta película, en 1946 se otorgó el 'Interés nacional' a *Un drama nuevo*, película dirigida y producida por Juan de Orduña en la cual se recrea la gestación de una obra de teatro en la compañía de William Shakespeare, ambientándose la acción en 1605. Por otra parte, el que apenas haya películas históricas en esta época podríamos vincularlo a que casi no se hacían producciones de este tipo, debido a la crisis por la que atravesaba la industria cinematográfica española en esos años (crisis cuyas causas parecen derivarse de la escasez de película virgen y los continuos cortes de electricidad), lo cual dificultaba sobremanera la realización de obras de un coste tan elevado como el que requerían las ambientaciones históricas. Sobre la crisis de la industria cinematográfica española entre 1944 y 1946, véase MONTERDE, J. E.: «El cine de la autarquía (1939-1950)», pp. 192-212, así como FANÉS,

- F.: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 223-235, aunque éste último incide solamente en sus repercusiones sobre la productora valenciana.
- 17 Si bien el mencionado *Catálogo del cine español* no indica la calificación recibida por la película, el expediente de rodaje y censura de *Reina Santa* contiene la documentación que certifica que la obra de Gil fue declarada 'de interés nacional' el 20 de marzo de 1947, teniendo lugar su estreno el 31 de ese mismo mes. Sobre este particular, véase el Expediente de rodaje de *Reina Santa*, Archivo General de la Administración, sección «Cultura», caja 4682, legajo 36, hojas sueltas.
- 18 Estas películas fueron *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Las otras dos películas históricas que fueron reconocidas con el 'Interés nacional' en este periodo fueron *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), producida por Emisora Films, y *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1948), de Peca Films. Asimismo, también fue considerada en esa categoría otra película producida por CIFESA, *Pequeñeces...* (Juan de Orduña, 1950), que si bien no puede incluirse dentro de los márgenes del género tal y como nosotros lo entendemos, sí que está en notoria cercanía al mismo.
- 19 Pese a que algunos autores, especialmente Félix Fanés (*El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, p. 253), consideran a *Lola la piconera*, dirigida por Luis Lucia y estrenada dos meses y medio más tarde que *Alba de América*, como una película histórica, en realidad está más vinculada al género musical. Por otro lado, los problemas surgidos en la posproducción de la obra de Orduña fueron en cierta manera los que marcaron el punto final del 'ciclo histórico'.
- 20 La polémica surgida en torno a la postura adoptada por el Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, sobre *Alba de América* y *Surcos* ha sido tratada en múltiples ocasiones. En concreto, convendría revisar GARCÍA ESCUDERO, J. M.: *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Cineclub del SEU de Salamanca, 1954, GUBERN, R. y FONT, D.: *Un cine para el cadalso*, pp. 64-68 y 104-144, FANÉS, F.: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, pp. 251-253 y 268-269, MINGUET BATLLORI, J. M.: «Proverbios y moralejas: *Surcos* (1951), *Todos somos necesarios* (1956)», en CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.): *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Orense, Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, 2003, pp. 31-42, y también ZUMALDE ARREGI, I.: «*Surcos*», en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1996)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 294-296. Asimismo, la documentación conservada sobre la película de Orduña en el Archivo General de la Administración resulta ciertamente clarificadora respecto a dicha situación, especialmente el Expediente de censura de *Alba de América*, Archivo General de la Administración, caja 3416, legajo 10812, hojas sueltas.
- 21 Tal y como hemos apuntado anteriormente, y a no ser que se indique lo contrario, los datos que usamos para la elaboración de esta tabla proceden del *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950* coordinado por Ángel Luis Hueso.
- 22 En este apartado se indica el año de producción de la película.
- 23 *Héroes del 95* obtuvo una 1ª categoría a efectos de la consecución de permisos de importación y una 2ªA para los de doblaje.
- 24 Tal y como hemos apuntado anteriormente, la calificación recibida por *Reina Santa* ha sido extraída del Expediente de rodaje de la película, Archivo General de la Administración, sección «Cultura», caja 4682, legajo 36, hojas sueltas.
- 25 Los datos de esta película proceden de FANÉS, F.: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*.
- 26 *Ídem*.
- 27 Los datos de esta película proceden de HEREDERO, C. F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca española I.C.A.A./Ministerio de Cultura, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), 1993.
- 28 GUBERN, R. y FONT, D.: *Un cine para el cadalso*, pp. 69-70

- 29 MONTERDE, J. E.: «El cine de la autarquía (1939-1950), p. 202 y «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en AAVV: *Historia del cine español*, pp. 239-293 (256).
- 30 Como punto de partida para la selección de estas características, hemos tomado las que apunta Félix Fanés para el ciclo histórico de CIFESA en su estudio *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol*, pp. 253-255. No obstante, conviene resaltar que las características señaladas por Fanés son sólo para las películas que él considera pertenecientes a dicho ciclo, mientras que las que se apuntan en el presente estudio se refieren al conjunto del género histórico, lo que viene a explicar las notables diferencias entre ambas propuestas.
- 31 Especialmente las ambientadas en el siglo XIX, como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944).
- 32 Como *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947) y *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948).
- 33 Sería el caso de *Sarasate* (Richard Busch, 1941) y de *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), pero no de *El buésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), en la que lo primordial no es el relato biográfico de Gustavo Adolfo Bécquer, sino la plasmación fílmica de las obsesiones del poeta.
- 34 Con ejemplos como *Correo de Indias* (Edgar Neville, 1942) y *El duende y el rey* (Alejandro Perla, 1948).
- 35 Ésto no quiere decir que una subtrama de la película no pueda ambientarse antes o después de la principal. Como veremos, el uso del *flash-back* y la presencia de un narrador que cuenta hechos pasados son muy frecuentes en las películas históricas.
- 36 Como es lógico, en la mayoría de los casos este país es España, aunque hemos de tener en cuenta que la trama de dos películas muy relevantes del periodo, *Inés de Castro* (José Leitão de Barros, 1944) y *Reina santa* (Rafael Gil, 1947), se desarrolla en Portugal, y la de *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1951) en la corte de Enrique VIII, mientras que *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) narra las vivencias de la protagonista en diversos países europeos, especialmente en la corte de Baviera. Por otro lado, cabe destacar que *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948) y *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1948) se vinculan más a la historia de Cataluña que a la del conjunto de la nación española.
- 37 Desde esta perspectiva, resulta lógico que el mayor apogeo del género se produzca precisamente en los momentos más críticos de aislamiento internacional, entre 1945 y 1951.
- 38 Por otro lado, la propia elección de un espacio religioso, una iglesia, como último bastión de resistencia alude a la propia condición de España como país profundamente católico, al tiempo que plantea una perfecta simbiosis entre la nación y la religión, que se sustentan y defienden mutuamente.
- 39 Otras películas que insisten en la temática del asedio son *La princesa de los Ursinos*, *La leona de Castilla* y *Agustina de Aragón*.
- 40 En este sentido, resulta conveniente consultar CASTRO DE PAZ, J. L.: «Un cinema herido: Huellas textuales de la Guerra Civil en el cine español de los años cuarenta», en FERNÁNDEZ COLORADO, L. y COUTO CANTERO, P. (coords.): *La berida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, pp. 43-57.
- 41 Quizá el caso más notorio, aunque no el único, sea el de *Locura de amor*, en la que se pueden escuchar, en boca del Almirante de Castilla (personaje interpretado por Juan Espantaleón), sendas advertencias, tanto en el consejo de leales como ante las cortes, referentes a la posibilidad de que el pueblo se levante en armas contra un gobierno con el que no se sienta identificado. De igual manera, las representaciones de la guerra de sucesión en *La princesa de los Ursinos* y la propia revuelta de los comuneros, reflejada en *La leona de Castilla*, son en sí mismas reflejos de la propia Guerra Civil. Por otro lado, la continua amenaza de quintacolumnistas y, en su vertiente más reaccionaria, ‘afrancesados’, no deja de ser un reflejo del ‘enemigo interior’, al que es necesario ‘depurar’.
- 42 Por ejemplo, el capitán don Álvaro que cuenta la historia de *Locura de amor* o incluso el propio Alfonso XII, en *El marqués de Salamanca*, actúan como narradores omniscientes a pesar de mostrarse en la película.

- 43 Esta particular construcción de por medio de *flash-backs* puede interpretarse como una influencia del cine norteamericano de la época, sobre todo si tenemos en cuenta su utilización en dos películas de éxito reciente como *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) y *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). Asimismo, hay un caso significativo de una película europea construida a base de *flash-backs* que, si bien no es histórica, sí que presenta cierta sintonía con el género: se trata de *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1941), fantasía de ambientación medievalista producida en la Italia de Benito Mussolini en la cual la historia se transmite por medio de un libro que hace las veces de narrador omnisciente. De hecho, una de las primeras películas históricas españolas, *Inés de Castro*, reformula este recurso usando en su caso los relieves de los sepulcros de Pedro ‘el cruel’ y la propia Inés de Castro.
- 44 El fervor religioso se percibe muy especialmente en las figuras femeninas, tal y como veremos al valorar la ‘relevancia de los personajes femeninos’.
- 45 Esta valoración de la identidad regional puede considerarse una herencia del cine republicano, donde eran habituales las películas que reflejaban las particularidades de las distintas regiones de España, un gusto por el folklore local ejemplificado en la obra de Florián Rey.
- 46 Interpretado por Fernando Sancho.
- 47 De hecho, cualquier maniobra política, sobre todo si ésta es encubierta, suele tener connotaciones negativas.
- 48 Esta visión negativa del extranjero no está presente, sin embargo, en *El marqués de Salamanca*, puesto que el protagonista hace fortuna en Italia, mientras que la propia ceguera de las clases dominantes españolas provocan su caída, imposibilitando así las renovadoras ideas para el país del personaje de José de Salamanca.
- 49 La brutalidad que alcanza el personaje de Pedro tiene su máxima expresión en otra secuencia significativa, aquella en la que el monarca manda que le lleven en cáliz el corazón de uno de los asesinos de Inés. Por otro lado, la persistencia del recuerdo de ésta llega incluso a oscurecer la muerte del propio Alfonso IV de Portugal.
- 50 Asimismo, el propio final de la película, con Pedro esperando reunirse con su amada ante su tumba, refuerza esa impresión. Por su parte, *El marqués de Salamanca* supone nuevamente una excepción a la norma, puesto que en esta película la presencia de la muerte no es ni siquiera testimonial.
- 51 De hecho, el propio éxito de la misión suele exigir la vida del personaje, en una apología del sacrificio con reminiscencias martiriales.
- 52 La negación del final feliz y la muerte innecesaria de algunos personajes puede remitir en cierta manera a la traumática situación del país y a la proximidad de la Guerra Civil.
- 53 Cfr. SELVA, M.: «Mujeres y cine histórico», en MONTERDE, J. E. (coord.): *Ficciones históricas*, Burgos, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 179-190. Selva hace una valoración de los personajes femeninos que difiere un tanto de la nuestra.
- 54 Precisamente, esta tipología sería a la que se refiere Fanés al valorar las características de los personajes femeninos dentro de las películas pertenecientes al ‘ciclo histórico’ de CIFESA. A tal respecto, véase FANÉS, F.: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol*, pp. 253-255.
- 55 Para entender la posición de la mujer dentro del ideario franquista, más que ningún estudio, resulta reveladora la consulta de la revista de la ‘Sección femenina’.
- 56 Asimismo, conviene destacar una película en las que sus protagonistas son mujeres que se alejan significativamente del ideal del régimen, *Lola Montes*, a la que habría que sumar el caso de *Pequeñeces...*, que si bien no responde a los cánones del género sí que está en notoria sintonía con el ‘ciclo histórico’ de CIFESA. A este respecto, resulta significativo que ambos personajes acaben arrepintiéndose de su vida anterior, que incluso en el caso de la ‘Curra’ de la película de Orduña provocó la muerte de su propio hijo.
- 57 Dependiendo siempre, por supuesto, de que se quisiera dar una visión más o menos verídica de la época en cuestión.

- 58 Por otro lado, el uso reiterativo de *tableaux vivants* recrea en estas obras la vieja disputa estética acerca de la ‘mímesis’, aunque aquí potenciada al tratarse de la imitación de una imitación.
- 59 Para certificar el conocimiento que el público de la época podía tener de dichas fuentes pictóricas, véase PÉREZ ROJAS, J. y ALCAIDE, J. L.: «Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia», publicado en DÍEZ, J. L. (dir.): *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 103-118. Pérez Rojas y Alcaide documentan la frecuente aparición de recreaciones de cuadros de historia decimonónicos en todo tipo de *ephemera* en los años treinta y cuarenta, incluyendo reproducciones en libros y manuales de historia, colecciones de cromos, calendarios y almanaques, publicidad... así como en los propios carteles y programas de mano de algunas de las películas a las que nos referimos en el presente estudio,
- 60 HERNÁNDEZ RUIZ, J.: «Historia y escenografía en el cine español: una aproximación», en MONTERDE, J. E. (coord.): *Ficciones históricas*, pp. 151-165 (160). el lienzo de Álvarez Dumont se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.
- 61 HERNÁNDEZ RUIZ, J.: «Historia y escenografía del cine español: una aproximación», p. 158.
- 62 El caso de *Locura de amor* y la relevancia del *tableau vivant* que recrea el cuadro de Francisco Pradilla ha sido ampliamente tratado anteriormente, pero hemos de destacar el análisis de la película realizado por Jean-Claude Seguin publicado en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997, pp. 230-232. Por otro lado, en el argumento de la misma elaborado por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray para Saturnino Ulargui en 1941 ya se apuntaba lo siguiente: «Termina la película con una reproducción del cuadro de Pradilla, titulado Doña Juana de Castilla». [fuente: Expediente de rodaje de *Locura de amor*, Archivo General de la Administración, sección Cultura, caja 4673, legajo 299, hojas sueltas]
- 63 En este sentido, conviene tener en cuenta la siguiente reflexión de José Luis Téllez: «*Alba de América* es un trabajo insólito de pura enunciación, que construye cada plano en razón de una suerte de lógica significante interna (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, desdenoso de la progresión de deslizamientos, de *tableaux-vivants* narcisísticamente cerrados sobre sí mismos.» [fuente: TÉLLEZ, J. L.: «De historia y de folklore (notas sobre el 2º período Cifesa)», *Archivos de la Filmoteca* nº4, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 54] Por otro lado, la peculiar enunciación de la película y la continua recreación de *tableaux vivants* relacionan *Alba de América* con el *film d'art* francés de la primera década del siglo XX.
- 64 Hemos de tener en cuenta, no obstante, que estas películas tenían un éxito notable: según la calificación realizada por Valeria Camporesi sobre las películas de mayor éxito de la historia del cine español (atendiendo sólo a las semanas de permanencia consecutivas en el local de estreno), en el período 1943-1951 observamos como la más exitosa resultó ser *Locura de amor* (136 días consecutivos tras su estreno en el Rialto madrileño), seguida de *Pequeñeces...* (107 días), *Agustina de Aragón* (98 días), *La leona de Castilla* (63 días), *Balarrosa* (61 días) y *Reina Santa y La señora de Fátima* (56 días). A este respecto, véase CAMPORESI, V.: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles. 1940-1990*, Ávila, Turfan, 1994, pp. 119-127.