

Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta*.

Durante la década de los cuarenta, y en los primeros años de la siguiente, el aparato cinematográfico del franquismo produce una serie de películas de ambientación histórica, con clara tendencia nacionalista y “patrioter” donde se pretende, entre otras cosas, obtener una definición sin matices los conceptos de hispanidad y nacionalcatolicismo que el Régimen asumió en su primera etapa¹. Así, la historia se convierte en un vehículo de máxima importancia a la hora de legitimar el Régimen y, como veremos más adelante, el cine es un medio ideal de representación dada su popularidad, sus cualidades pedagógicas y ejemplares, además de la identificación, fascinación y expectación que el medio producía. Los años cuarenta del cine español se están estudiando en la actualidad desde planteamientos diferentes y con metodologías renovadoras, apuntando lecturas más complejas en el análisis de una muy amplia y variada filmografía, en algunos de casos de alta calidad y en la que se negocian, con la ideología normativa, vías heterodoxas de identificación y proyección cultural². Por otro lado, entre los estudiosos de esta época de la historia reciente de España, este conjunto de películas de tema histórico se ha constituido como uno de los referentes del cine de la autarquía, ya que sintetiza la idea de la historia, que tanto visual como narrativamente, se adecuaba a los principios de la “Nueva España”. Conocido como “celuloide de cartón piedra”, “cine de fazaña” o “epopeyas nacional-católicas”, la historiografía actual³ ha vuelto a este corpus cinematográfico para revisar el análisis y trascender los planteamientos descalificadores que, a partir de los años setenta se acuñaron, en un intento radical, pero comprensible, de ajuste de cuentas a la producción cinematográfica de la época de Franco⁴.

El objetivo prioritario de este estudio es subrayar una de sus características más sobresalientes: el protagonismo de la mujer en buena parte de las películas, en títulos tan relevantes como *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Inés de Castro* (Leitao de Barros, 1944), *Reina Santa* (Gil, 1946), *Doña María la Brava* (Marquina, 1947), *La princesa de los Ursinos* (Lucia, 1947), *Locura de Amor* (Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Orduña, 1951) y *Catalina de Inglaterra* (Ruiz Castillo, 1951). No obstante, hay que advertir que en el conjunto de la producción cinematográfica de esa década hubo una relevante presencia femenina donde llama la atención, como ya advirtiera en su momento la profesora Labanyi⁵, su representación a través de personajes fuertes y activos. Sorprende, si tenemos en cuenta los valores patriarcales que se propugnaban desde el régimen a partir de la célula

familiar, fundamento de la construcción del cuerpo de la nación. A través del análisis de este corpus cinematográfico se pretende desentrañar qué tipo de identificaciones positivas se proyectan para la mujer en la retórica oficial del primer franquismo e intentar apuntar un sentido en la creación ficticia de estas ilustres féminas.

Creación de modelos para la mujer franquista: definición a través de la historia

El Fuero del Trabajo, inspirado en la *Carta di Lavoro* de Mussolini, puso fin a la relevancia social, política y profesional que la mujer había logrado en el periodo republicano. Una vez “liberadas del taller y de la fábrica”, el Estado, junto a la rama más radical de la Iglesia católica, su principal aliada y valedora, se encargaba de situarlas en su justo lugar, el hogar, ejerciendo las tareas para las que estaban predestinadas, ser esposas y, sobre todo, madres⁶. Evidentemente, el sistema, sustentado en la familia como unidad económica principal, debía conseguir amarrar bien a la mujer, madre, y tradicional administradora del orden doméstico. Las transformaciones legislativas acabaron de un plumazo y sin vacilación con todo un proceso de modernización, se trataba de una vuelta al código legislativo decimonónico en el mejor de los casos⁷: En definitiva, la mujer volvía a tener todas las limitaciones imaginables para ser propietaria y heredera y, superada la minoría de edad, si se casaba —aspiración primordial y prioritaria— necesitaba la autorización expresa del marido para cobrar un sueldo, sacar un pasaporte⁸ y un largo etcétera de medidas discriminatorias. La “política de feminización” se realizó a través de una educación diferenciada de la del varón y centrada en el aprendizaje de la “ciencia doméstica”, programada desde el ultracatolicismo y la Sección Femenina liderada por Pilar Primo de Ribera, cuyo poder en el adoctrinamiento de las jóvenes fue especialmente incisivo en las que no lograban alcanzar el estatus de casadas.

El franquismo no sólo hizo *tabula rasa* con el proceso reformador que se había iniciado durante la Segunda República, sino que en lo que se refiere a los derechos de la mujer se puede decir que el nuevo proceso se construyó casi por oposición, retomando un orden tradicional y discriminatorio en el que se marginaba a la mujer, ya fuera a través de la autoridad paterna o la del cónyuge. En definitiva, la mujer era una pieza clave en los años de posguerra, y el nuevo orden necesitaba de identificaciones positivas para ellas, que mostraran un registro de los valores y actitudes considerados dignos y favorecedores de la buena marcha del Estado. Como concluye Carmen Domingo: “La mujer se convierte en un ser instrumento del Estado no sólo en el plano biológico- asegurará el mantenimiento y el desarrollo de la raza- sino también en el

plano ideológico – es la correa transmisora de la ideología de la nueva patria.”⁹ Para ello se bucea en las fuentes más tradiciones, tanto de la religión, paradigmáticas son la Virgen María y santa Teresa de Jesús, como de la historia de España, siendo Isabel la Católica el modelo por excelencia.

La concepción de la historia que el franquismo adoptó nos da algunas claves para comprender las películas y el protagonismo femenino en buena parte de ellas¹⁰. Una historia repleta de huecos, especialmente en lo que se refiere a la época contemporánea, la periferia regional y la historia social. Una historia que Carolyn P. Boyd define como terapia, “fuente de afirmaciones inspiradoras, capaces de crear el sentimiento de una comunión de valores y objetivos nacionales que pudieran curar el injustificado sentimiento de inferioridad que los españoles sufrían desde el siglo XVIII”¹¹, libre de hipótesis interpretativas y guiada por una voluntad sacralizadora en la que predominaba lo mítico. Definida por el maniqueísmo y la simplificación, la concepción del otro se reducía a la condición de enemigo, exterior o interior, según el caso, y la de los dirigentes a “la exaltación de un héroe-caudillo como motor de la historia y sujeto de relaciones con el común de la población”¹². Este culto a la personalidad del caudillo tiene una especial importancia en el tema que nos ocupa, ya que una característica fundamental en el cine de la autarquía es el protagonismo absoluto del héroe individual como sujeto y agente de la acción¹³.

El protagonismo de las heroínas de las ficciones históricas ha sido planteado por Marta Selva¹⁴ en términos de heroización, la investigadora considera que se da una clara superposición de los valores masculinos. “La figura de la mujer (personaje) fuerte, y por tanto digna de heroización, tiene o corre siempre el riesgo de tener que pagar un peaje que para nada responde a la gestión que su deseo exige y que la obliga a un travestismo irredento. Sólo las mujeres capaces de demostrar una cierta “virilidad estándar”, son ejemplares para otras mujeres, en tanto que modelos capaces de un reconocimiento público”. La desafección de la heroína por los valores que el orden patriarcal considera femeninos se traduce en la ficción con la infelicidad o incluso la muerte¹⁵. Por último, dentro de una historia patriótica y nacionalista, no se puede obviar una de las referencias metafóricas que mejor ha funcionado a lo largo del tiempo: la mujer como madre patria. Para salvar a la patria “convendrá recurrir al reducto donde se considera que residen los valores esenciales de la civilización: la mujer. Ella, en defensa del estatuto que la sostiene en lo a-histórico, traspasa las barreras entre lo privado y lo público y accede a

comprometerse en este último ámbito para retirarse en cuanto las cosas vuelven a su cauce [...] Por tanto, su desplazamiento queda justificado en beneficio de la causa patria.”¹⁶

Los modelos que el franquismo propone para diseñar a la mujer de la “Nueva España” los busca en la tradición, rechazándose de manera frontal los referentes que tienen que ver con el proceso de modernización que se vivía más allá de sus fronteras¹⁷. Así, el catálogo de mujeres modelo que vamos a analizar se constituyó en un bastión importante para la retórica de construcción del primer franquismo, cine histórico dirigido a las mujeres, un importante sector de la audiencia social en aquellos días. Pero, sin olvidar a los hombres, ya que su fin era exaltar su virilidad en algunos casos, ser más hombres que ellas y, también, para hacerles notar características femeninas positivas que debían asumir dado que igualmente a ellos se les retiraba su participación de lo público y político en una férrea dictadura.

Análisis de las películas

Eugenia de Montijo (José López Rubio, 1944), presenta un personaje femenino (Amparo Rivelles) atractivo, activo e independiente, pero no por ello subversivo con los valores del régimen: el personaje se construye como una figura decidida, con voluntad, bella aunque desgarrada en el arreglo y con algunas características que, desde la óptica tradicional, se podrían considerar masculinas. Despliega una especial habilidad en la montura del caballo y un interés inusitado hacia la política, quedando definida desde el principio como fervorosa bonapartista¹⁸. En París conoce al príncipe Napoleón, presidente de la República poco antes del golpe de Estado que restaurará el imperio con el título de Napoleón III. Éste pretende convertirla en su amante, pero como dice su madre “no sabe como es una mujer española, no cuenta que la descendiente de Guzmán el Bueno defenderá tenazmente el castillo roquero de su honra”. Ella por supuesto no acepta esta relación en defensa de la correcta moral. Aún así, Eugenia, que parece no saber separar sus sentimientos amorosos de sus ideales políticos, idea que recorre la película entera, le ofrece ayuda económica a Napoleón para organizar el golpe de estado. Alega que lo hace porque es mujer, “ya que si fuera hombre saldría a la calle a dejarme matar por el imperio”. Por el contrario él, antepone su vida sentimental a la política, respondiendo en estos términos: “tengo desde la muerte de mi madre tal necesidad de afectos que si encontrara una mujer que me amase lo dejaría todo por ella, hasta las glorias del imperio”.

La coproducción con Portugal, titulada *Inés de Castro* (J.M. Leitao de Barros, 1944) presenta un planteamiento más complejo tanto en los niveles narrativos como en los visuales, a pesar de ello la protagonista (Alicia Palacios) que da título al film se puede considerar otro modelo de mujer ideal construido por la mentalidad del franquismo. Calificado por Javier Hernández como “melodrama enfebrecido, un canto enfermizo al *amour fou*” nos encontramos con una historia de pasiones enajenadas y disfuncionales, rasgo común en buena parte de las películas históricas con protagonista femenino. La trama se sitúa en 1336, cuando el infante Pedro I de Portugal (Antonio Vilar) se casa con Constanza (María Dolores Pradera), para acabar con la guerra entre Castilla y Portugal. Pronto el infante se enamora de Inés de Castro, la dama de compañía de la castellana, pero ésta no se deja seducir hasta que su amiga muere presa de la enfermedad, en un acto de honor y fidelidad entre mujeres. Inés se define como una mujer fuerte, virtuosa (canta y toca el arpa), una buena madre: con Pedro tiene varios hijos, conviven enamorados ocho años, pero cuida al hijo de Constanza con más dedicación y ternura que a los suyos. Finalmente, ella es asesinada por orden de la corte.



Imagen 1

El tratamiento fotográfico de Inés durante toda la película es luminoso, como puede verse en el fotograma elegido [**Imagen 1**]: la protagonista yace en el lecho de muerte, en una postura que remite a su conocido sepulcro de la Iglesia de Alcobaça. Un foco de luz ilumina directamente su rostro, divinizándola, y el tratamiento se realiza de tal manera que parece que ella es la que irradia la misma luz, iluminando todo aquello que le rodea, para resaltar aun más las connotaciones positivas que representa. Por el contrario, a partir de su muerte y la consecuente locura y delirio de Pedro, que inicia una guerra contra su padre hasta convertirse en rey, la fotografía es mucho más dramática y claroscuro, acompañando a secuencias delirantes como en la que Pedro, ya apodado el cruel, se sirve el corazón de uno de sus enemigos para comer en un acto antropófago, u obliga a la corte a besar la mano del cadáver de Inés, proclamada reina una vez muerta, con claros tintes necrófilos. Este recurso estético, el uso dramático de la luz en

función del discurso, se usó ampliamente en el cine español de los cuarenta, y uno de sus máximos representantes es precisamente el director de fotografía de esta película, que será el maestro de algunos de los más importantes nombres del periodo en este terreno (Cecilio Paniagua, Alfredo Fraile y José Fernández Aguayo). Enrique Guerner había trabajado intensamente en el cine alemán antes de emigrar a España en 1934 a causa de la ascensión nazi al poder y su origen judío, por lo que su formación era claramente expresionista. Este bagaje sustenta sus preocupaciones estéticas: la creación de atmósferas a través de la conjunción de los actores y decorados con la cuidada iluminación, la composición de los encuadres y el uso dramático y simbólico de la iluminación, con las luces y las sombras en marcado contraste¹⁹.

Precisamente es uno de sus discípulos, Alfredo Fraile, el que se encarga de la dirección fotográfica de la siguiente película que vamos a analizar: *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), realizada en estrecha colaboración con el decorador Enrique Alarcón, responsable de los impresionantes montajes y decorados de estudio por los que el género se conoce como “celuloide de cartón piedra”. Apasionado de los matices de la fotografía en blanco y negro y de la estética claroscuro, Fraile se decanta por un uso de la iluminación dramático y expresivo²⁰, con un último referente que es la pintura barroca, especialmente la obra de José de Rivera²¹. A través de sus palabras calibramos la importancia de la luz en la representación: “Hay que servir a la acción. Podríamos decir que hay que hacer una traducción anímica del personaje, de modo que con la luz el actor salga ganando en su interpretación.”²² El fotograma que presentamos contrapone a los dos protagonistas a través de la iluminación [**imagen 2**]:



Imagen 2

La reina Isabel (Maruchi Fresno) y el rey Dionis (Antonio Vilar) se sitúan de perfil mirándose el uno al otro, en segundo plano están las tropas en el campo de batalla de la guerra entre padre e hijo que la reina ha logrado finalizar gracias a su mediación. Él, vestido de armadura, está prácticamente en la sombra, quizá en alusión a su nefasto pasado: mujeriego y adúltero (la guerra se sucede por los celos del heredero hacia los hijos bastardos), poeta y músico, es llamado el rey trovador, desatiende los asuntos de Estado y su actitud provoca la guerra. El rostro de ella, por el contrario, está perfectamente iluminado, y el blanco de su toca refleja la luz que acrecienta la intensidad lumínica. De nuevo, nos encontramos con otro personaje femenino positivo, quizá uno de los que mejor se enmarca dentro de la moral de la época. Ella es absolutamente espiritual, religiosa y devota. Es abnegada, sumisa, sacrificada, generosa, caritativa y buena madre: perdona las infidelidades de su marido que, como la mayoría de los hombres en la ficción franquista, tiene una rápida redención, y lleva a sus bastardos a la corte para educarlos ella misma. “Es más generoso perdonar y sonreír”, les dice a sus damas, lema que nos recuerda a las indicaciones que se daban a las jovencitas de posguerra para que fueran sumisas y siempre con un humor afable, “la vida sonrío a quien sonrío”.

En *Doña María la Brava* (Luís Marquina, 1947) el rey se presenta también “feminizado” al posponer los asuntos de Estado y sus deberes políticos, y dedicarse a la poesía y a la música. En palabras de Labanyi, no es “signo del poder fálico, sino la “castración” del guerrero por el placer.”²³ También se puede tratar de una crítica implícita a la figura del monarca, recordamos que a través de la Ley de Sucesión de la Jefatura del Estado, de 1947, España queda configurada como un reino, pero sin rey, Franco es el Jefe de Estado Vitalicio y hasta 1969 Juan Carlos de Borbón no fue proclamado sucesor. En el cartel **[imagen 3]** de la película encontramos la imagen de Doña María (Tina Gascó) presentada casi como un andrógino, lleva el pelo suelto, sonrío y viste armadura en la parte superior, un brazo en jarras y con el otro sostiene un pañuelo. Sin duda, en este personaje se funden la abnegada maternidad con el valor del guerrero: en la primera secuencia la vemos vestida con armadura y cabalgando después de ganar un torneo, también da muerte a los asesinos de su hijo, al que le dice previamente que como no tiene padre ella debe ser su ejemplo de valor y fortaleza, a ella le corresponde llevar las armas y como reza el romance que se canta al comienzo: “pajes le llevan su arnés, pajes le llevan su lanza, pero ella lleva en sus ojos todo el fuego de las armas”. No se rinde a la pasión que siente por el condestable Don Álvaro de Luna (Luís Hurtado), y al final del film, cuando ambos se hayan en prisión antes de que él sea ajusticiado y decapitado, es sólo cuando se

declaran su amor reprimido. La Brava se puede interpretar como un modelo destinado a la gran cantidad de mujeres que quedaron viudas después de la guerra civil, un modelo de fidelidad al soldado nacional caído y también un ejemplo de maternidad fuerte que lucha por la supervivencia de los suyos.



Imagen 3

Volviendo al cartel de la película, sobre las letras goticistas se destaca una construcción medieval, seguramente una de las fastuosas escenografías que construía Sigfrido Burmann, el responsable de la decoración del film. La fotografía corre de nuevo de la mano de Guerner, en esta ocasión quisiéramos destacar la importancia que tiene la buena conjunción entre el director de fotografía y el decorador ya que todo se rodaba en estudio, lo que determina el fuerte contraste lumínico referido: rodar en estudio obliga a utilizar una iluminación artificial, a través de proyectores superiores e inferiores con lámparas de tungsteno y en su frontal lentes Fresnel que concentraban la luz. También la película era de baja sensibilidad, lo que generaba altos contrastes entre las luces y las sombras²⁴.

Abordamos en este punto el ciclo de películas históricas realizadas por la productora valenciana Cifesa²⁵, que tras la crisis que sufre en 1945 y 1946 se dedica a realizar superproducciones históricas muy cuidadas tanto en su fabricación como en su distribución, con el consecuente éxito del público en general. *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1947) nos lleva a un siglo apenas transitado por la historiografía oficial franquista, poco querido por

ilustrado. Del siglo XVIII el franquismo selecciona el fervor nacionalista español ante la monarquía borbónica, considerada como invasora exterior, y su clímax patriota final, la guerra de la independencia.

En clave ultranacionalista se exalta la figura de Agustina de Aragón (Aurora Bautista) en la película homónima de 1950 de Juan de Orduña. En la película jamás se dice que Zaragoza cayó finalmente en manos de los franceses, tratados como el enemigo exterior de la patria y así oportunamente incorporados al discurso nacional de la autarquía. En el caso de Agustina se produce una evidente transposición de valores masculinos en su proceso de heroización: abandona el espacio doméstico y privado y sale a la calle, es valiente, poco sumisa, astuta, y prima los valores políticos al amor (abandona a su prometido por afrancesado). Una heroína que tiene como principal cometido apelar a los hombres a ser más viriles, así, al compararla con la figura del general Palafox (Fernando Rey), éste resulta pasivo, estático y enfermizo. Literalmente ella misma grita enfebrecida definiendo su travestismo: “Deteneos cobardes, ¿no te da vergüenza escucharte? no tiembles, que ahora vienen las mujeres a ocupar vuestro sitio, dame el fusil, ¿no os da miedo morir?, aprender de una mujer, no hay hombres, no hay hombres en Zaragoza”.

Ella asume el poder porque los hombres no saben hacerlo, pero a su debido tiempo lo abandona. La historia del sitio de Zaragoza está inserta dentro de otro marco espacio temporal: la concesión de una medalla de honor por parte de Fernando VII a Agustina. Ya debidamente domesticada, femenina, sumisa y con su mantilla de viuda se arrodilla ante el rey, que le dice “piensa que no eres sólo una mujer, eres el símbolo de todos los héroes de España”. “El retorno de Agustina a dicho papel sumiso en el epílogo de la película puede haber servido de alivio al público masculino, pero la interpretación agresiva de Aurora Bautista le permite a la espectadora femenina identificarse con una imagen de la mujer totalmente diferente de la promovida oficialmente en la época. La imagen que se perpetua en el imaginario popular – a través de los almanaques y libros infantiles— fue la Agustina guerrera y fálica, abriendo fuego con el cañón.”²⁶ **[imagen 4]**



Imagen 4



AGUSTINA ARAGON.
Conocida generalmente con el nombre de La Artillera. En el sitio de Saragosa cuando los Francesos embestieron furiosamente a la batería del Corbillo. Agustina, viendo morir a todos y herido a todos los que la rodeaban, se levantó valientemente por encima de los cadáveres, con la marcha de matrona de una que sabe lo que quiere, y la esfera de su Cañon de 24, haciendo un disparo que acertó a dar en el blanco. Este hecho es muy célebre a los Españoles que vieron a la batería y se batieron de ella a los Francesos. La heroína fue embalsamada con un coste de honor a sus expensas de Orense.

Imagen 5

Esta secuencia memorable, en la que en el espléndido decorado de Zaragoza en ruinas realizado de nuevo por Burmann y claramente inspirado en la serie de estampas *Las Ruinas de Zaragoza*²⁷, se insta a todos los habitantes a combatir en los muros por la defensa de la ciudad. Al ritmo de la jota aragonesa, la protagonista desaforada explota el cañón gritando “cobardes, cobardes”, y la imagen se diseña como una cita de la tradición visual decimonónica: *Agustina de Aragón* de *Las Ruinas de Zaragoza* [imagen 5], el desastre número 7, *Que valor!*, de Francisco de Goya y el cuadro de grandes dimensiones de Marcos Hiráldez Acosta, *La heroína de Zaragoza* (1871). Eso sí, un icono más domesticado que sus referentes, ya que en estos Agustina aparece sobre una pila de cadáveres, mientras que en la película se encuentra sobre las murallas derruidas. Pero las referencias a la tradición pictórica no se reducen a esto, al principio de la película encontramos una cita literal de los *Fusilamientos del tres de mayo* de Goya, el personaje central de la escena alza los brazos y grita ¡viva España! y así el Régimen se emparenta con la tradición pictórica española. También en esta secuencia encontramos un plano que tiene como referente el *Dos de mayo* pintado por Joaquín Sorolla en 1884. En este sentido se ha de destacar el gran trabajo que Burmann realiza con la escenografía, procedente de las tablas teatrales, se aprecia un absoluto dominio de la tradición icónica y pictórica, ya que es capaz de elegir los referentes adecuados que se habían ya sedimentado en la memoria colectiva y yuxtaponerlos en el film creando sus momentos decisivos.

Su trabajo es también muy significativo en *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), realizada al alimón con otro de los directores de fotografía más importantes de este momento, José F. Aguayo. Como bien ha documentado Jean-Claude Seguin²⁸, la película está repleta de citas e inspiraciones de la pintura flamenca del siglo XV y la de género histórico del siglo XIX español. La pintura flamenca y la gótica española son una sólida base para la ambientación y los decorados: la influencia de Jan Van Eyck en la escenografía, o el cuadro de Albert Bouts *Tríptico de la asunción de la Virgen* en las estancias del castillo constituyen, entre otras, referencias que forman parte de una muy cuidada y estudiada ambientación. Por el contrario, la pintura española del siglo XIX se conforma como fuente directa, cita literal o *tableau vivants*: la película se abre y se cierra con la recreación del cuadro de Francisco Pradilla *Doña Juana la loca* de 1877, y así mismo encontramos la puesta en escena del cuadro de Eduardo Rosales, *El testamento de Isabel la Católica* de 1864.

Esta recuperación de la tradición visual decimonónica, especialmente los cuadros de historia de grandes dimensiones y premiados en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, se debe a un proceso general que opera en el franquismo, fundamentado en la búsqueda de un orden estético que se remontaba a la Restauración. Ambos periodos se caracterizan por un proceso de formación nacional, una construcción de la tradición en términos nostálgicos de elaboración de un pasado que nunca existió. Y si nos detenemos a pensarlo podemos ver como ambos materiales, la pintura de historia y el cine de ambientación histórica, son equiparables: máquinas de hacer historia que se incrustan en el imaginario popular, de grandes dimensiones o con infinidad de medios a su disposición para lograr superproducciones. Ambas estéticas sancionadas como positivas por el estado, obteniendo medallas, premios o menciones por parte de la cultura oficial y académica. Por último, en ambas épocas existe una concreta primacía en los géneros y es el de historia el que se considera de excelencia. Los pintores de historia del siglo XIX construyen la historia nacional en base a una investigación de las fuentes, aunque es la historia ilustrada del Padre Mariana el referente fundamental. El franquismo, sin embargo, simplifica y esquematiza el programa y lo difunde a través de almanaques, ilustraciones en libros escolares, cromos, sellos, etiquetas y películas²⁹, para grabarlo con fuego en el inconsciente colectivo, ya preparado para asimilar ese repertorio visual.

En *Locura de Amor* el proceso se diseña con maestría, ya que el plano se convierte en autónomo y autosuficiente, ya sabemos que la memoria funciona mejor con imágenes estáticas. Así se privilegian efectos de rigidez espacial, reencuadre y reelaboración en busca de

momentos esenciales basados en un trabajo de síntesis del acontecimiento decisivo, tal y como hacían los grandes lienzos de historia decimonónicos³⁰. Además, la construcción del film se fundamenta en un sentido cíclico de la historia, la recreación del cuadro de Pradilla se sitúa simétricamente al principio y al final de la película, y a través de un *flash-back* conocemos la historia de Juana, lo que pone de manifiesto la importancia del pasado frente al presente y al futuro, representado en la figura de Carlos I, ya que al final en vez de abrirse a él se vuelve al cuadro de Pradilla³¹. El atractivo de la película, que fue un éxito de taquilla, lo debemos fundamentar en su voluntad melodramática, forma narrativa reconocida y apreciada por el público³², en la perfecta conjunción lograda de los códigos populares, tanto a nivel visual como en la narración, para representar no la historia sino la ficción dramática y pasional entre Juana la Loca, intensamente interpretada por Aurora Bautista, y Felipe el Hermoso (Fernando Rey).

En *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) de nuevo se recurre a la pintura de historia del siglo XIX para la ambientación, los decorados e incluso los encuadres, como el momento climático en que ajustician a los comuneros, adaptando literalmente el cuadro de Antonio Gisbert Pérez, *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el Patíbulo*, de 1860. El claroscuro de la fotografía de Alberto Fraile, debidamente ajustado a los requerimientos del género para su correcta lectura, vuelve a ser patente al registrar un ambiente de celos, traiciones, muertes y amores reprimidos, intensificando el dramatismo de la colorista pintura de historia mencionada. La protagonista, María de Pacheco (Amparo Rivelles), es la viuda del líder de los comuneros Juan Padilla que continúa con la defensa de Toledo ante las tropas imperiales de Carlos V, interpretadas como amenaza internacional. Ella encarna tanto valores asociados a lo masculino y a lo castellano, por tanto positivos: lealtad, rebeldía y mando. Así como roles asociados a lo femenino: la omnipresente maternidad, fidelidad y ciertas notas de histerismo al ejercer el poder, que llevan al fracaso de la empresa.

Un prototipo bastante más equilibrado y positivo lo representa Maruchi Fresno en *Catalina Reina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), especialmente si se compara a Enrique VIII (Rafael Luis Calvo), rey inglés mujeriego y capaz de anteponer sus deseos de alcoba tanto al buen funcionamiento del estado como al catolicismo. En el fotograma elegido **[imagen 6]** la vemos montando a caballo en el campo de batalla, el ángulo de la cámara está en contrapicado lo que la enaltece y la magnifica; después de su triunfo militar contra los escoceses, le dice al canciller: “Estamos en guerra, la única compensación que tenemos las mujeres es ser un

poquito valientes”. Pero lo que más llama la atención en el personaje de Catalina es su capacidad para administrar sus derechos políticos y personales al verse abandonada por su marido; ella misma es la que lleva su propia defensa legal, en virtud a su posición de reina y defiende el trono de su hija, ya que el principal motivo que alega el rey para casarse con Ana Bolena es que con Catalina no ha tenido heredero varón. Por lo tanto tenemos una denuncia del divorcio, considerado como un abandono a la mujer. Los ingleses son representados como defensores del patriarcalismo y los españoles como los defensores de los derechos políticos de la mujer.³³ En definitiva, algo muy alejado de la realidad del franquismo, marcada por la discriminación y la falsedad en la política relativa a este periodo que también se podría considerar de “cartón piedra”.



Imagen 6

*Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación “Estudios de la cultura visual contemporánea” en la Universidad Autónoma de Madrid y dentro del contrato al personal investigador del apoyo financiado por la Comunidad de Madrid en la misma universidad. Muchísimas gracias a la Dra. Jesusa Vega su inestimable ayuda y al personal de la Filmoteca Española, especialmente Marga Lobo y Trinidad del Río, su eficiente trabajo en la sección de visionado.

¹ Para profundizar en el tema se recomienda acudir a BOYD, C.: Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975, Pomares, Barcelona, 2000. Se promueve una definición mesiánica de la nacionalidad española o hispanidad, basada en la idea de que “los españoles eran una raza escogida con un singular “estilo de vida” y con una “unidad de destino” cuya misión histórica desde Covadonga había sido la defensa de la civilización cristiana frente al materialismo, ateísmo y barbarismo”. pp. 210.

²PEREZ PERUCHA, J. (Ed.): Antología crítica del cine español (1906-1995), Madrid, Cátedra, 1997. HUESO, A. L.: Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950, Madrid, Cátedra, 1998. COUTO, P. y FERNÁNDEZ COLORADO, L. (coords.): La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 9 (2001). CASTRO DE PAZ, J.L.: Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002. VV.AA : La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000), A

Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005. TRIANA TORIBIO, N.: Spanish national cinema, Nueva York, Routledge, 2003. DÍEZ PUELLES, E.: El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas, Barcelona, Laertes, 2002. MARTÍN, A.: La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama, Madrid, Ediciones Libertarias, 2005. Destacar especialmente la perspectiva renovadora con la que Jo Labanyi aborda al cine español de los años cuarenta: LABANYI, J. (Ed.): Constructing identity in contemporary Spain, Nueva York, Oxford University Press, 2002. LABANYI, J.: Feminizing the nation: Women, subordination and subversion in post-civil war spanish cinema, en SIEGLOHR, U.: Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in european cinema, 1945-51, Londres y Nueva York, Cassell, 2001, pp. 161-181. LABANYI, J.: Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas, en Archivos de la filmoteca, 32 (1999), pp. 23-42.

³ Fundamental en este sentido HERNÁNDEZ, J.: Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?, en COUTO, P. y FERNÁNDEZ, L. (coords.): La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 9 (2001), pp.127-136. MONTERDE, E.: El cine de la autarquía (1939-1950), en VV.AA., Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 181-239. FANÉS, F.: El cas cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951), Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. CASTRO DE PAZ, J.L.: La segunda etapa de Cifesa. Hibridaciones, superproducciones. Películas de ambientación histórica, en Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002, pp. 133-145. TORREIRO, C.: Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía, en Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 6 (1999), pp. 53-65. SELVA, M.: Mujeres y cine histórico, en Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 6 (1999), pp. 179-190. TÉLLEZ, J. L.: De historia y de folklore (notas sobre el 2º periodo de Cifesa), en Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso, Archivos de la filmoteca, 4 (1990), pp. 50-57.

⁴ Veamos un ejemplo de esta actitud: “El cine español, casi desde sus orígenes y hasta hace pocos años, ha sido uno de los más atrasados, torpes y faltos de interés del cine occidental. Y, desde luego, la década de los cuarenta se erige en la más extravagante, enloquecida, curiosa y patética de su propia historia”. GALÁN, D.: El cine de los años cuarenta en R. Gubern (coord.): Un siglo de Cine español, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 1 (1997), pp.113.

⁵ LABANYI, J.: Historia y mujer en el cine del primer franquismo, Secuencias, 15 (2002), pp. 42-59.

⁶ La guerra había diezmado a la población, especialmente la masculina, el crecimiento demográfico fue una preocupación prioritaria del régimen, que sublima la figura de la madre, como forma de control pero también como la principal vía para fomentar la natalidad.

⁷ En marzo de 1942 se restablece “la pena y delito de adulterio”, evidentemente centrado en la mujer adúltera, y además se añade una cláusula según la cual el marido puede matar a la mujer y su amante si les sorprende en plena acción, medida hasta el momento no incluida en ninguna legislación. Ibid. pp.130.

⁸ DOMINGO, C.: Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista, Barcelona, Lumen, 2007, pp. 95.

⁹ Ibid. pp. 108.

¹⁰ El tema de la construcción de la historia de España es de máxima actualidad y ha sido analizado con lucidez en GARCIA CÁRCEL, R. (Coord.): La construcción de las historias de España, Marcial Pons, Madrid, 2004.

¹¹ BOYD, C.: Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975, Pomares, Barcelona, 2000, pp. 211.

¹² MONTERDE, E.: El cine de la autarquía (1939-1950), en VV.AA., Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 235.

¹³ TORREIRO, C.: Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía, en Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 6 (1999), pp. 61.

¹⁴ SELVA, M.: Mujeres y cine histórico, en Ficciones históricas, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 6 (1999), pp. 183 y 184.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibid. pp.185.

¹⁷ Como subraya Boyd, la propia esencia del nacionalcatolicismo era negativa, su verdadero propósito no era inspirar novedades, sino legitimar una determinada visión de España fundamentada en la tradición.

BOYD, C.: Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975, Pomares, Barcelona, 2000, pp. 222.

¹⁸ Un águila, símbolo que se asocia tanto Segundo Imperio francés como a la idea de imperio franquista, sobrevuela la pantalla al final de la primera secuencia.

¹⁹ Para profundizar en el tema de la fotografía cinematográfica en los años cuarenta: SÁNCHEZ BIOSCA, V.: Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50, en LLINÁS, F.: Directores de fotografía del cine español, Madrid, Filmoteca Española, 1989, pp. 57-91. RUBIO MUNT, J.L.: Aplicación simbólica del estibamento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: El caso de Alfredo Fraile, en COUTO, P. y FERNÁNDEZ COLORADO, L. (coords.): La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 9 (2001), pp. 137-156.

²⁰ RUBIO MUNT, J.L.: Aplicación simbólica del estibamento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: El caso de Alfredo Fraile, en COUTO, P. y FERNÁNDEZ COLORADO, L. (coords.): La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 9 (2001), pp. 145.

²¹ RUBIO MUNT, J.L.: Alfredo Fraile y la pintura de José de Rivera, D'Art, 21 (1995).

²² Entrevista a Alberto Fraile en LLINÁS, F.: Directores de fotografía del cine español, Madrid, Filmoteca Española, 1989, pp. 182.

²³ LABANYI, J.: Historia y mujer en el cine del primer franquismo, Secuencias, 15 (2002), pp.50.

²⁴ RUBIO MUNT, J.L.: Aplicación simbólica del estibamento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: El caso de Alfredo Fraile, en COUTO, P. y FERNÁNDEZ COLORADO, L. (coords.): La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta, Cuadernos de la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, 9 (2001), pp. 145

²⁵ FANÉS, F.: El cas cífesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951), Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. Cífesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso, en Archivos de la Filmoteca, 4 (1990). EVANS, P. : Cífesa: Cinema and authoritarian aesthetics, en GRAHAM, H. y LABANYI, J. (ed.): Spanish cultural studies. An introduction, Nueva York, Oxford University Press, 1995, pp. 215-222. CASTRO DE PAZ, J.L.: La segunda etapa de Cífesa. Hibridaciones, superproducciones. Películas de ambientación histórica, en Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002, pp. 133-145.

²⁶ LABANYI, J.: Historia y mujer en el cine del primer franquismo, Secuencias, 15 (2002), pp.53.

²⁷ Durante el primer sitio de Zaragoza el general Palafox reclamó la presencia de diferentes artistas para que perpetuaran las ruinas de la ciudad, cita a la que acudieron Goya, Fernando Brambila y Juan Gálvez. Sólo los dos últimos pudieron salvar el material documental realizado, que se editó en Cádiz en 1812. La colección consta de 36 estampas de tamaños diferentes y recoge los estragos causados en diferentes edificios, ruinas y retratos de las personalidades fundamentales del suceso. VEGA, J.: Museo del Prado. Catálogo de Estampas, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. pp. 235.

²⁸ SEGUIN, J. C.: Locura de amor en PEREZ PERUCHA, J. (Ed.): Antología crítica del cine español (1906-1995), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 232.

²⁹ PEREZ ROJAS, F. J. y ALCAIDE, J. L.: Apropiações y recreaciones de la pintura de historia, en DÍEZ, J. L.: La pintura del historia del siglo XIX en España, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 103-118.

³⁰ CASTRO DE PAZ, J.L.: La segunda etapa de Cífesa. Hibridaciones, superproducciones. Películas de ambientación histórica, en Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002, pp.144.

³¹ SEGUIN, J. C.: Locura de amor en PEREZ PERUCHA, J. (Ed.): Antología crítica del cine español (1906-1995), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 231.

³² TÉLLEZ, J. L. : De historia y de folklore (notas sobre el 2º periodo de Cífesa), en Cífesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso, Archivos de la filmoteca, 4 (1990), pp. 50-57.

³³ LABANYI, J.: Historia y mujer en el cine del primer franquismo, Secuencias, 15 (2002), pp. 52.