

Revolución y contrarrevolución: El siglo XIX español en el cine

Antonio Manuel Moral Roncal
Ricardo Colmenero Martínez



Revolución y contrarrevolución: El siglo XIX español en el cine

UAH MONOGRAFÍAS
HUMANIDADES 35

Revolución y contrarrevolución: El siglo XIX español en el cine

Antonio Manuel Moral Roncal
Ricardo Colmenero Martínez



SERVICIO DE PUBLICACIONES

El contenido de este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del editor.
Todos los derechos reservados.

© Universidad de Alcalá, 2011

Servicio de Publicaciones

Plaza de San Diego, s/n

28801 Alcalá de Henares

www.uah.es

I.S.B.N.: 978-84-8138-907-4

Depósito legal: M-7622 - 2011

Composición: Solana e Hijos, A. G., S.A.U.

Impresión y encuadernación: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.

Impreso en España

ÍNDICE

Introducción	9
CAPÍTULO I. Guerra y Revolución: imágenes cinematográficas de la invasión napoleónica de España	13
Las primeras producciones tras el centenario	13
La cámara del primer franquismo	21
Coplas, vino, cañones y mujeres	42
Cambios en la percepción cinematográfica de la guerra	48
¿Y los liberales?	53
CAPÍTULO II. La contrarrevolución legitimista: las guerras carlistas en la gran pantalla	57
Luchas fratricidas	57
El carlismo en el cine de la época franquista	64
Producciones de calidad en la España democrática	81
Una propuesta de clasificación	93
CAPÍTULO III. Aproximaciones cinematográficas al reinado isabelino.	97
Personas y personajes	97
El triunfo de la burguesía	105
La Españolada histórica	111
La Nueva Sociedad Liberal	115

CAPÍTULO IV. Monarquía y liberalismo: la época de la Restauración	123
Cine y causa Alfonsina	123
Conflictividad social y política	131
CAPÍTULO V. Revolución y procesos de independencia en el Ultramar español	141
Américas en insurgencia	141
Ecos del 98	146
CAPÍTULO VI. El cine como recurso didáctico en el aula de Historia de España Contemporánea en el Grado	161
Procedimientos y técnicas	161
Propuesta de guía de trabajo	167
CATÁLOGO TEMÁTICO DE PELÍCULAS AMBIENTADAS EN EL SIGLO XIX	171
1. España en la Europa napoleónica: reformismo afrancesado, resistencia nacional y revolución liberal	171
2. Reacción absolutista, insurgencias y liberalismos	177
3. Carlistas y liberales. La guerra de los Siete Años (1833-1840)	180
4. Auge y caída del régimen isabelino	180
5. El sexenio revolucionario: tiempo de espadas	184
6. Economía, sociedad, religión y cultura en la España del siglo XIX	186
7. La Restauración borbónica	191
8. Final del Imperio y cambio de siglo	193
BIBLIOGRAFÍA	197
1. Estudios sobre nuevas tecnologías de la información, cine e historia	197
2. Cine e Historia Contemporánea de España	201

INTRODUCCIÓN

Realizar un recorrido por aquellas películas que trataron de recrear –dentro del género del cine histórico– el siglo XIX español conlleva, inevitablemente, llevar de la mano al siglo XX y el primer decenio del siglo XXI. Por ello, creemos que estamos realizando un sano ejercicio intelectual, el cual no sólo recorre de una manera singular la historia de la Edad Contemporánea sino que reivindica el medio cinematográfico como una fuente para el estudio de la vida española en el marco cronológico citado. La literatura española del siglo XIX también se hace presente, ya que la obra de los escritores de esa convulsa época ha sido visitada en muchas ocasiones por empresarios y guionistas a la hora de diseñar aventuras cinematográficas. Durante el primer franquismo, por ejemplo, intentaron llevarse a la Gran Pantalla las creaciones literarias del padre Coloma, Navarro Villoslada, Palacio Valdés, Alarcón y Benavente, mientras que, durante el último periodo del régimen franquista y la Transición, recibieron un impulso notable las películas de ambientación decimonónica inspiradas en libros de Pérez Galdós, Valera y Clarín.

Como señaló hace años el historiador Marc Ferró, el principal defensor de la reivindicación del cine como una fuente histórica de la Contemporaneidad, las películas ofrecen una respuesta narrativa a la sociedad y, como apuntilló Robert Rosenstone, las mejores de ellas ofrecen una refutación del pasado. Y no necesariamente sus directores y guionistas pertenecen al llamado cine independiente, sino también pueden integrarse perfectamente en el llamado grupo comercial o tradicional. Por otra parte, no debe olvidarse que el medio cinematográfico no es neutro –al igual que otras fuentes histó-

ricas— y un tema no puede ser trasladado desde la página a la pantalla sin que se produzcan alteraciones significativas. Pero cambiar desde lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonido, color, movimiento y acción, supone alterar la forma en que vemos, observamos, percibimos y pensamos el pasado del ser humano. El cine histórico es un desafío, una provocación y una paradoja porque aparentemente una versión literal del mundo nunca puede ser expresada literariamente, pero este género ha creado sugerentes imágenes, interesantes secuencias y hábiles metáforas, cuyo objetivo, en gran medida, ha sido comentar y desafiar las narrativas históricas tradicionales. El cine nos devuelve, pues, a una especie de inicio, de comienzo, de nueva relación con la historia, de tal manera que, si bien nunca podremos conocer todo el pasado, podemos intentar reconfigurarlo y tratar de dar sentido a algunas de sus huellas¹. Además, las producciones cinematográficas no sólo nos hablan de la visión del pasado que tenían en determinadas décadas del siglo XX, sino de esos mismos años, de los valores imperantes y clandestinos, de las esperanzas y las apuestas pragmáticas, de las diversas culturas políticas.

Por otra parte, no podemos tampoco olvidar las advertencias de un investigador español, Julio Montero, al recordar que la Historia que el cine presenta —como hacen los libros igualmente— no es una reproducción de la realidad, tal y como mucha gente común desea encontrar al sentarse en la butaca. La película de género histórico intenta narrar un proceso visualmente, unos acontecimientos, un episodio del pasado, donde la estructura dramática resulta inevitable, por lo que no hay que escandalizarse de ello. La Historia académica intenta dar cuenta racional de lo que ocurrió, aproximarse al ser humano de hace mucho tiempo, mientras el cine presenta una reconstrucción, en muchos casos, sentimental, una mirada especial del presente sobre el pasado².

El primer capítulo del presente volumen analiza las imágenes cinematográficas de la Guerra de la Independencia (1808-1814), triste y calamitoso comienzo de siglo XIX para los españoles, cuya imagen y recuerdo marcarían las siguientes generaciones. A continuación, se repasa la visión que el

¹ ROSENSTONE, R., «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», en CAMARERO, G. y otros (eds.) (2008), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 9-18.

² MONTERO, J., «La realidad histórica en el cine. El peso del presente», en CAMARERO, G. y otros (2008), *Una ventana indiscreta...*, pp. 163-176.

cine ha realizado sobre las guerras carlistas, definitivamente cardinales en esta centuria, pues supusieron la victoria en los campos de batalla del proyecto liberal, pero que el enfrentamiento cainita de 1936 ha relegado a un segundo plano como demuestra su casi olvido colectivo. Precisamente, la dificultosa construcción de un Estado liberal y su lucha con los valores del Antiguo Régimen fueron recogidos en algunas películas sobre el reinado isabelino y la Restauración borbónica, épocas que se estudian en los capítulos siguientes. La revolución liberal y la fundación de nuevas naciones fueron acontecimientos que tuvieron éxito entre los españoles de las Américas, definitivamente desligados de la Madre Patria durante ese siglo. Momentos históricos a los que se enfrentaron, de manera muy singular y diferente, las cinematografías de ambos hemisferios en el siglo siguiente, como se aprecia en su correspondiente sección. Finalmente, este estudio ofrece una reflexión y una apuesta pedagógica en el último capítulo sobre la utilización del cine como recurso didáctico en el aula universitaria del Espacio Europeo de Educación Superior. De ahí, también, el catálogo temático de películas ambientadas en la época objeto de estudio que, junto a la bibliografía, esperamos que sirvan de utilidad a un amplio público, estudiantes, investigadores y docentes. A las personas interesadas en los estudios cinematográficos está dirigido muy especialmente este volumen, el cual ofrece otras ópticas de análisis sobre el cine a las acostumbradas.

Y si todo libro debe tener una dedicatoria, nada mejor que sea para nuestras familias, como un agradecimiento más por su continuo apoyo a nuestra pasión por la Historia y el Cine. Sin olvidar que también es resultado del proyecto UAH/EU352 del Grupo de Innovación Docente Cipango.

CAPÍTULO I

GUERRA Y REVOLUCIÓN: IMÁGENES CINEMATográfICAS DE LA INVASIÓN NAPOLEÓNICA DE ESPAÑA

LAS PRIMERAS PRODUCCIONES TRAS EL CENTENARIO

La cinematografía española, dentro del género histórico, está repleta de héroes y mitos que han contribuido a extender una visión gloriosa de nuestro pasado. Durante algunas décadas del siglo XX, cuando la Historia fue considerada como el necesario cemento ideológico para establecer la legitimidad de ciertos regímenes políticos, el cine histórico gozó de importantes ayudas y subvenciones y contribuyó a difundir una imagen estereotipada de nuestro pasado¹.

Como han señalado varios especialistas en la materia, el estudio del cine histórico puede hacerse, por tanto, desde una doble perspectiva: en primer lugar, considerando el film como una representación más o menos exacta del pasado y, en segundo lugar, como un testimonio de la sociedad de su tiempo. La primera línea de investigación se encuentra con el problema de que los filmes están plagados de errores históricos y licencias cinematográficas que generan una gran desconfianza entre determinados especialistas. Sin

¹ CORRAL HERMIDA, L., «La guerra de la Independencia en el cine del primer franquismo», *Historia Abierta*, 39, (2007), pp. 8-14.

embargo, el pasado narrado a través del cine es uno de los principales responsables del imaginario histórico popular. No se puede menospreciar, por tanto, su importancia como difusor de unas determinadas pautas de nuestro pasado. El cine histórico no debería ser ignorado o despreciado por los docentes –universitarios o de enseñanzas medias–, puesto que puede ser utilizado, si se sabe orientar correctamente, como una buena herramienta didáctica en la comprensión de la Historia. La segunda línea permite profundizar en el contexto histórico-cultural que proporcionó vida al film. El tratamiento concedido a la guerra de la Independencia desvela, en gran medida, el contexto histórico en que fue creado y algunas de las características más importantes de las distintas etapas del siglo XX español².

A comienzos del siglo XIX, el desprestigio político del válido real, Manuel Godoy, precipitó las conspiraciones en su contra de El Escorial (1807) y el motín de Aranjuez (17 y 19 de marzo de 1808), que arrastraron al rey Carlos IV hasta la abdicación. El reinado de su sucesor, Fernando VII, empezó en muy malas condiciones, pues, ante la crisis política española, Napoleón Bonaparte –con medio país ocupado por sus tropas– optó por sustituir la dinastía de los Borbones del trono de San Fernando por la suya, bajo un régimen monárquico afrancesado. Pero el cambio político no fue aceptado por numerosos españoles, que así lo manifestaron en las populares jornadas del 2 de mayo en Madrid. Veintitrés días más tarde, se formó una Junta Suprema en Asturias que declaró la guerra a los franceses: comenzó así la llamada Guerra de la Independencia (1808-1814). Contingencias similares ocurrieron en la mayor parte de las capitales españolas, donde las autoridades oficiales fueron suplantadas por Juntas contrarias a plegarse a la invasión francesa. En un principio, estas juntas tuvieron un perfil bélico, no político, cuyo objetivo fue organizar la defensa de las provincias.

Durante los años siguientes, los sacerdotes partidarios de los sublevados animaron a la población a unirse en esta nueva cruzada contra los franceses, a los que tacharon como revolucionarios, herejes y sacrílegos desde los púl-

² HUGHES-WARRINGTON, M. (2006), *History goes to the Movies*, Camberra, Macquarie University; *Id.*(ed.) (2009), *History on Film Reader*, Macquarie University, Camberra; MONTERO, J. y PAZ, M.A. (Coords.) (1997), *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*, Tempo, Madrid; *Id.* (1999), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Universidad Complutense, Madrid; CABEZA, J. y RODRÍGUEZ, A. (coords.) (2004), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid.

pitos. Incontestablemente, la política de los ocupantes y la durísima represión popular, la quema de conventos e iglesias, el saqueo de catedrales y ciudades, no favorecieron la imagen de los soldados del César corso. Por otra parte, adquirió una enorme importancia la cuestión de la legitimidad del titular de la Corona: la mayor parte de los españoles sólo reconocieron como monarca legítimo a Fernando VII –prisionero en Valençay– y deslegitimaron, por medio de la burla y la propaganda, al monarca impuesto por Napoleón, su hermano José I. Mismamente, en numerosas provincias, la defensa del Altar y el Trono legítimo fueron señas de identidad expeditamente asumibles por la masa popular.

Además de la actuación del ejército regular, durante el conflicto brotaron profusas fuerzas irregulares que hicieron una guerra de guerrillas contra el invasor francés. En ocasiones, sus jefes procedieron del mundo militar pero, en otras muchas, de la vida civil. El apoyo de la población y el conocimiento del terreno fueron bazas indispensables para hacer frente a un enemigo mejor instruido y equipado. Por lo general, estas partidas se propusieron interceptar correos y convoyes franceses, pero no despreciaron caer sobre alguna pequeña unidad que hubiera quedado aislada. En 1812, su época de mayor florecimiento, se estimó el número de guerrilleros entre 35.000 y 50.000. Palmariamente, sin la colaboración del ejército regular no hubieran ganado finalmente la guerra, pero su actuación fue decisiva, pues obligaron a los franceses a utilizar numerosas tropas tanto para perseguirlos como para garantizar sus suministros, soldados que se distrajeron de los cuerpos de operaciones y que en muchas ocasiones se echaron en falta. De entre sus jefes –muchos de los cuales reaparecieron en las luchas entre carlistas y liberales– destacaron Espoz y Mina, Díaz Porlier, el cura Merino y El Empecinado. Muchos de ellos serían mitificados en la literatura y, de forma general, el guerrillero lo sería por el cine del siglo XX.

Análogamente a la lucha bélica, se produjo en esos años el triunfo de la revolución liberal, lo cual pudo parecer una paradoja para muchos españoles. La Junta Central Suprema y Gubernativa del Reino, creada para coordinar el esfuerzo del resto de juntas provinciales, realizó una consulta al país sobre la necesidad de convocar Cortes ante la ausencia del monarca legítimo. Tanto los partidarios del Antiguo Régimen, como los ilustrados, reformistas y liberales, miembros de las diversas juntas, apoyaron la convocatoria, que fue oficialmente realizada el 22 de mayo de 1809. La minoría reformista logró la mayor parte de las actas de diputados, gracias a su audacia y la ineptitud de sus oponentes, de manera que se abrieron Cortes en Cádiz el

24 de septiembre de 1810. Esa Cámara declaró que en ella residía la soberanía nacional y comenzó, vía legislativa, a establecer las bases de una Monarquía liberal, eclosionando en la creación de la primera Constitución española. La obra legislativa gaditana reconoció la separación de poderes, el sufragio indirecto y universal masculino, la futura desamortización de bienes de la Iglesia, la abolición de la Inquisición y de los derechos jurisdiccionales de la nobleza, la eliminación de pruebas de sangre para ingresar en la administración o el ejército, la desaparición de los gremios y la Mesta, la anulación de aduanas interiores, y la separación Iglesia-Estado, entre otras medidas. Frente a los diputados liberales, se formó un grupo de conservadores y defensores del Antiguo Régimen, conocido con el nombre de realistas. De esta manera se crearon los dos grupos políticos que se enfrentarían, dramáticamente, durante el primer tercio del siglo XIX.

Cinematográficamente hablando, en 1927, el director José Buchs abordó por primera vez el tema de la Guerra de la Independencia (1808-1814) en *El Dos de Mayo*. La película, muda, ha sido recientemente restaurada a partir de dos copias incompletas y de fragmentos recuperados por la Filmoteca Española y la Filmoteca Municipal de Zaragoza. El argumento de las escenas no conservadas ha sido suplido mediante textos e imágenes procedentes de la novelización de la película y otras publicaciones, lo que demuestra su éxito en la época.

El film narra la historia de amor entre un patriota (Alfonso de Alcalá) y una modistilla madrileña (Rosario). El joven es un pintor, discípulo de Francisco de Goya, pintor de la corte de Carlos IV en un momento en que la situación política del país atraviesa uno de sus momentos más difíciles: crisis política, cambio de monarca, invasión francesa. Sin embargo, Alfonso es seducido por una inteligente y apasionada espía francesa, Laura de Montigny que, a su vez, enamora a un joven afrancesado, el marqués de Montebello, quien tenía asegurado un puesto en la Junta de Regencia. Mientras tanto, los capitanes de artillería Luis Daoíz y Pedro Velarde observan como cada día los franceses toman posiciones y se hacen con el control del país. Alfonso descubre la traición de su amante francesa y la abandona. El Dos de Mayo de 1808, el pueblo de Madrid se levanta en armas contra los franceses y un gran número de hombres, encabezados por Daoiz y Velarde, defienden el Parque de la Artillería. Sin embargo, los franceses consiguen asaltarlo y hacerse con el control de la ciudad. Al día siguiente se preparan las ejecuciones de los detenidos, entre los que se encuentra Alfonso. José Buchs aprovechó la ocasión para homenajear a Goya, imitando la composición del

famoso lienzo *Los fusilamientos de la Moncloa* y aludiendo a la importancia del artista. Rosario, que ha perdonado a su novio, Laura de Montigny y el Marqués de Montebello, arrepentido, tratan de conseguir el indulto que finalmente concede el mariscal Murat. El film termina con el regreso de Laura a Francia, el triunfo del amor entre Rosario y Alfonso, y la promesa del marqués de redimirse luchando en Zaragoza.

En las primeras décadas del siglo XX, como puede apreciarse, predominaba una visión heroica de la Guerra de Independencia, que exaltaba la valentía de los *patriotas*. Este término va a ser utilizado a lo largo de la filmografía de la Era de Franco para designar a los españoles que lucharon contra los franceses y que fueron ejemplo sublime de heroísmo y valor, tal y como describe la propia película. La antítesis del *patriota* fue el *afrancesado*.

En la película intervienen personajes históricos como los oficiales españoles Daoiz y Velarde, convertidos en héroes populares, que protagonizan la defensa del Parque de la Artillería. Los militares franceses piden despóticamente su rendición incondicional, a lo que el capitán Daoiz responde con la histórica frase: «*Si tuvierais valor para hablar con vuestro sable, no me trataríais así*». Juan Malasaña y su hija Manuela también son mencionados en la película, tal y como los recuerda la leyenda: muriendo heroicamente en la lucha contra los franceses. Estudios actuales han desvelado, sin embargo, que Manuela Malasaña, costurera de profesión, fue detenida por llevar unas tijeras, bajo la acusación de portar armas. Investigaciones realizadas ya hace años también demostraron la relación entre el alzamiento del Dos de Mayo y el motín de Aranjuez, por lo que es muy probable que el levantamiento de Madrid hubiera sido dirigido por una Junta de notables. Sin embargo, durante el reinado de Alfonso XIII, se pensaba que había sido un alzamiento espontáneo, tal y como muestra la película.

«*Hacia las 10 de la mañana, varios grupos de paisanos recorrían las calles de Madrid gritando ¡Vecinos, a las armas! ¡Mueran los malos compatriotas!*»

La exaltación de la Patria y los valores heroicos tampoco faltan en la película, como puede observarse en la frase con que finaliza:

«*Ha pasado el tiempo. Pero la Patria, madre amorosa, recoge en sus brazos los cuerpos de los mártires que mueren por Ella, mientras la Historia esculpe sus hombres en letras de oro para darles gloria, honor e inmortalidad.*»

El film fue un producto épico en el que Buchs destapó una voluntad populista, demostrando su facilidad para recrear ambientes históricos. La casa Ediciones Forns-Buchs se volcó en esta su tercera producción, lo que hizo posible poner en escena un gran número de figurantes y caballos, un variado vestuario y un buen surtido de efectos especiales. Rodada principalmente en Madrid, su larga lista de localizaciones incluyó las calles de Sacramento y Letamendi, la plazuela del Cordón, los jardines de La Moncloa, la Casa de Iván de Vargas, el Palacio de Liria, el estudio de Goya, la Moncloa y el puente de los franceses. El film fue pródigo en escenas grandiosas, llenas de una espectacularidad propia de la época, gracias a las cuales la trama amorosa –totalmente previsible– pudo desplazarse discretamente a un segundo plano en la atención de los espectadores. Las escenas de interior se colorearon a mano –según el sistema de la Pathé– en naranja, las de noche en azul y los exteriores en amarillo. La película fue fotografiada por Enrique Blanco, destacado operador y propietario de los laboratorios Madrid Film, en donde también se procesó la película. En el momento de su estreno fueron muy destacados tanto los medios como la calidad artística de la producción, que constituyeron una novedad en el panorama cinematográfico del momento.

A su estreno, que tuvo lugar en los céntricos cines Real Cinema y Príncipe Alfonso de Madrid, acudieron los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, mientras los diarios conservadores elogiaban la película. De esta manera, esta cinta se convirtió en uno de los éxitos comerciales de 1927 y 1928. Tras mantenerse tres semanas en cartel, se proyectó en prácticamente todas las provincias, creándose nueve copias para su distribución, lo cual representó un gran acontecimiento dentro de una industria que estaba casi consolidándose en aquellos momentos. Dado que se esperaba un gran éxito comercial, se cuidaron especialmente esas copias, encadenados y títulos de entrada, así como la coloración³.

Un año después, en 1928, Florián Rey filmó en esa misma línea *Agustina de Aragón*, en cuyo guión participó, basándose en un argumento propio sobre los sucesos históricos del sitio de Zaragoza de 1808. Para este director supuso su primer trabajo en el cine de género histórico. Con un presupuesto

³ SANZ LARREY, G. (2009), *El Dos de Mayo y la guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*, Comunidad de Madrid, Fundación Dos de Mayo, Madrid, pp. 31-32. Una reflexión historiográfica contemporánea, que rebate mitos tradicionales, es el conjunto de artículos VILCHES, J. (coord.), «El levantamiento patriótico de 1808», *Aportes*, 67, (2008), pp. 4-120.

modesto (40.000 pesetas), no obstante, consiguió un producto más que digno, mezclando con éxito planos de una gran belleza plástica junto con otros de una óptima interpretación artística⁴.

Su argumento fue el siguiente: Agustina, durante el asedio que sufre la ciudad aragonesa por las tropas francesas de Napoleón, trabaja como sirvienta en el mesón más famoso de la capital maña, *El Catalán*. La guerra es tarea de todos y Agustina, ayudando como puede, atiende a los soldados heridos que luchan por salvar la ciudad de los ataques enemigos. En el mesón se hospeda también el alférez Buendía con sus dos hijos, Juanito y Santica. El joven Juan juega con un muñeco de Napoleón al que decapita y luego se pelea con su hermana, porque ésta le reprocha su exacerbado belicismo. Necesitadas las tropas de más hombres, se recluta a los reservistas y, entre ellos, a Buendía. El militar se ve obligado, por ello, a dejar sus hijos al cuidado de Agustina, y pronto llega la noticia de que ha caído luchando. Inesperadamente, y por consejo de un sacerdote, Santica acepta cuidar de Duval, un teniente francés herido y capturado. Ambos se enamoran, el oficial de Napoleón trata de huir, pero Juanito avisa para que lo detengan. La acción se traslada a las murallas, donde el sacerdote y el niño caen bajo las balas enemigas, lo que hace que Agustina se convierta en una heroína al disparar un cañón que consigue detener la entrada de soldados franceses en la ciudad. Por este hecho, el general Palafox –líder de la resistencia militar– la condecora. Santica le pide a Agustina que ayude a Duval a pasarse a sus líneas y así lo hace, pero luego se autodenuncia, mientras el oficial francés se niega a facilitar datos a sus mandos sobre la ciudad. Ambos son juzgados por sus propios bandos. Duval es absuelto por la declaración de Santica, mientras Agustina se prepara para ser fusilada, aunque en el último momento llega el previsto indulto. Finalmente, el hambre y la peste, más que el asedio de las tropas francesas, derrotan la heroica resistencia de la ciudad aragonesa. Al final, los dos jóvenes contraen matrimonio y Agustina participa como madrina de la ceremonia.

Gracias a la gran participación de ciudadanos aragoneses que trabajaron en el film como extras y al buen trabajo en la construcción de decorados del director artístico Paulino Méndez en los estudios Omnium Cine, la película consiguió credibilidad y ritmo. Marina Torres, en el papel protagonista, llevó

⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2002), *El cine español entre 1896 y 1939*, Barcelona, Ariel.

a cabo una buena interpretación, mientras para el papel de oficial francés enamorado de una española Florián Rey contrató dos actores para el mismo papel: Manuel San Germán y José María Alonso Pesquera, en su primer papel en el cine, lo que permitió al director rodar por partida doble varias secuencias. El motivo fue que, de esta manera, podía ofrecer al público la posibilidad de que en la proyección pudiera elegir dos versiones cinematográficas con dos actores distintos para el mismo papel. El ritmo del film fue, no obstante, fluctuante: bajando en momentos en donde Agustina parecía una casamentera o en escenas con discursos pacifistas, que mal encajaban en una ciudad de exaltado patriotismo y belicismo contra las hordas de franceses. El rodaje, en Madrid y Zaragoza, duró tres meses, y la película se estrenó en Madrid el 11 de febrero en el cine Avenida, con escaso éxito de público, aunque no de crítica⁵. Buchs fue el responsable de otros films de corte histórico como *El guerrillero* (1930) y *Prim* (1930), donde el cineasta cántabro se dio cuenta del potencial como espectáculo que tenía la historia de España, del interés que podía poseer como «documento» reconstruido con una clara visión del cine como espectáculo de masas y restauración del recuerdo histórico cimentado en los años de infancia⁶.

Estas producciones se realizaron durante la Dictadura del general Primo de Rivera, encajando perfectamente en su proyecto de nacionalización de las masas, desde un punto de vista cultural⁷. El cine se había convertido ya en un medio de propaganda y de adoctrinamiento político en la mayor parte del mundo, como el cine soviético y el norteamericano estaban demostrando⁸. Los argumentos de ambos films exaltaban los valores de unidad patriótica, del gusto y aprobación del partido único del régimen, al tiempo que hacían perdurar en la mente de los españoles diversos hitos históricos aunque no tuvieran, en ocasiones, nada que ver con la verdadera historia que trataban de recrear. Durante la Segunda República (1931-1936) no destacó ninguna película sobre esta temática que estamos analizando, pues la única película que se centró en este episodio fue una especie de opereta americana, *La*

⁵ SANZ LARREY, G. (2009), *El Dos de Mayo...*, pp. 91-98.

⁶ CÁNOVAS BELCHÍ, J., «Ecos de anteayer. El cine español de los años veinte», *Cuadernos de la Academia*, 6, (1999), pp. 37-38.

⁷ QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A. (2008), *Haciendo españoles: la nacionalización de las masas en la dictadura de Primo de Rivera*, CEPC, Madrid.

⁸ ROMANÍ, J. R., y MÉRIDA, P. (1998), *Cine histórico. Los grandes hechos de la historia en las mejores producciones de Hollywood*, Barcelona, RBA; BERTHYER, N. y SEGUIN, J. C. (2007), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez.

espía de Castilla (R. Leonard, 1937). Los actores se movieron en un entorno de recreación más mitológico que realista, adjudicando un papel protagonista a los ejércitos británicos.

En la Guerra Civil de 1936 a 1939, la Guerra de la Independencia fue utilizada como elemento de propaganda comparativa por los dos bandos en liza, sin que, sin embargo, se llegara a filmar ninguna película en ese sentido. Para los partidarios de la España nacional, los soldados rusos y las brigadas internacionales eran como los ejércitos napoleónicos y, al igual que en 1808, resultaba necesario que los españoles defendieran sus esencias patrias, tradiciones y religión frente a invasores extranjeros y sanguinarios. Por su parte, los partidarios del Frente Popular identificaron a los soldados italianos y alemanes que vinieron en ayuda de sus enemigos como los nuevos franceses y exaltaron la lucha y resistencia popular como a comienzos del siglo XIX. Curiosamente, la Unión Soviética también utilizaría las pasadas campañas napoleónicas, durante la Segunda Guerra Mundial, en su propaganda bélica, comparando a los franceses con los alemanes, esperando igualmente que el «general invierno» destrozara a los invasores, como en 1812.

LA CÁMARA DEL PRIMER FRANQUISMO

Durante los años cuarenta, la industria del cine se consolidó gracias a las ayudas oficiales y las películas que narraban la historia de España pasaron a ocupar un primer plano. El cine histórico, de función didáctica y ejemplarizante, tenía como objetivo fundamentar la idea del destino universal de España y legitimar el ideal de autoridad y los valores católicos como los pilares básicos de la Historia de España. Los soldados de Napoleón, casi sin excepciones, fueron presentados como personajes negativos, pero –aunque parezca contradictorio– en algunas ocasiones el cine los mostró sumamente atractivos para las mujeres españolas, lo cual no dejó de ser un extraño gesto para el sexo femenino que luchó, con igual o mayor esfuerzo y sacrificio que el masculino, en la guerra de la Independencia. Se trató de un cine que defendió a ultranza una visión gloriosa del pasado español, su indiosincrasia, sus santos y tradiciones, despreciando lo extranjero, ya que el pueblo español era una raza que no entraba en batalla si no la provocaban antes, como un personaje dijo en el film *El verdugo* (1947). Los grupos sociales y las regiones aparecían siempre unidos bajo una sola bandera a la cual en todo momento se le rendía homenaje y por la cual se entregaba la vida. Un cine tradiciona-

lista donde los franceses eran traidores a la patria (*Lola la Piconera*, 1951) y algunos de sus jefes o simpatizantes afeminados sin valor (*Llegaron los franceses*, 1959), movidos por intereses económicos o políticos particulares, donde no se aludía a los beneficios que la invasión de España podían otorgar a sus compatriotas, sino tan sólo a los réditos de sus ideas revolucionarias⁹. Se trató de fortalecer la unidad de la sociedad española –partida durante la Segunda República y la Guerra Civil– y los valores tradicionales que definían a la nación.

Para lograr esos objetivos, se eligieron los episodios más gloriosos, entre los que destaca la Guerra de Independencia, sobre la que se rodaron cuatro películas en esta década: *El abanderado*, *El verdugo*, *El tambor del Bruch* y *Aventuras de Juan Lucas*. En estos filmes, el pueblo español aparece unido y luchando por un mismo ideal, la independencia de la nación. Sin embargo, estas películas no permiten adivinar que ese pueblo, «unido» contra el invasor francés, englobaba ideales muy diversos al hermanar en un mismo bando a liberales y absolutistas, que se enfrentarían en las guerras carlistas a lo largo del siglo XIX. Hay dificultades para encontrar entre los *patriotas* de los filmes franquistas a personajes de ideología liberal pues todo aquel que defiende alguna idea procedente de Francia, es tachado de afrancesado. Miguel Artola, que realizó un famoso estudio sobre los afrancesados en la Guerra de Independencia en los años cincuenta, prologado por Gregorio Marañón, afirmó que:

«En estos años que pretendemos historiar se dan con simultaneidad, que en ocasiones ha creado confusión, dos fenómenos que la indiferencia gramatical ha contribuido a superponer y confundir. Se trata del afrancesamiento ideológico o liberalismo y del político o colaboracionismo, cuyos representantes son designados con absoluta unanimidad con el adjetivo de afrancesados, pese a ser los primeros los que han sufrido una mayor influencia del espíritu francés»¹⁰

⁹ SANZ LARREY, G. (2009), *El Dos de Mayo...*, pp. 23-24. Sobre el conflicto, CUENCA TORIBIO, J. M. (2006), *La Guerra de la Independencia: un conflicto decisivo*, Ediciones Encuentro, Madrid.

¹⁰ ARTOLA, M. (2008), *Los afrancesados*, Madrid, Alianza, pp. 11-12. Un gran estudio sobre su papel durante y tras la guerra es LÓPEZ TABAR, J. (2001), *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Biblioteca Nueva, Madrid.

En la obra se aprecia la distinción, dentro del grupo de los colaboracionistas, entre los meros juramentados, arribistas o españoles temerosos de las consecuencias que supondría enfrentarse al enemigo francés, de aquellos que prestaron su colaboración con buena voluntad, convencidos de que con ello hacían un servicio a su patria. La confusión de la que habla este historiador se puede observar en estos filmes, donde el afrancesado es siempre un «traidor a la patria», bien por codicia, bien por seguir ideales erróneos, de los que suele abjurar al final de la película, convirtiéndose en un patriota ejemplar que se redime luchando contra el enemigo. Los franceses, por su parte, suelen ser personajes crueles y despiadados, llamados *gabachos* despectivamente, aunque también encontramos a militares galantes y seductores. Esta última faceta será explotada, como veremos, en los filmes folclóricos de los años 50, donde las grandes estrellas de la canción española se debaten entre el amor al patriota y al oficial francés¹¹.

La primera película franquista sobre la Guerra de Independencia fue *El abanderado*. Estrenada en 1943 y galardonada con el premio nacional del Sindicato del Espectáculo, contó con dos asesores históricos, Luís de Sosa y Federico Carlos Sainz de Robles, hecho que fue explotado publicitariamente para dar mayor credibilidad a la historia. El film fue dirigido por Eusebio Fernández Ardavín y protagonizado por Alfredo Mayo, que encarnó al ficticio teniente Javier Torrealta, nombrado abanderado de su regimiento en 1808. Sus compañeros, Luis Daoiz y Pedro Velarde traman una conspiración para expulsar a los franceses, a la que Torrealta no quiere sumarse por estar comprometido con la hija de un general francés. Sin embargo, tras el alzamiento del Dos de Mayo y la muerte de todos sus compañeros, Torrealta jura vengarles sacrificando con ello su amor: «*Juro dar mi vida como ellos la dieron, si es necesario. Juro consagrarme a vengarlos y renunciar para ello a lo que más quiero en la vida. Todo por la bandera de España*».

El homenaje a la bandera tampoco falta en el film, puesto que el protagonista es el encargado de portarla. La ceremonia aparece al principio de la película, cuando Torrealta hace su juramento:

«No olvide que una bandera es nada menos que la encarnación de la Patria y de cuanto ésta encierra y significa. Usted se compromete a defenderla por encima de todo y a no separarse de ella si no es con la entrega de la vida»

¹¹ CORRAL HERMIDA, L., «La guerra de la Independencia...», p. 10.