

# LA ADMINISTRACIÓN, LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO ANTE LAS PELÍCULAS ESPAÑOLAS SOBRE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

JOSEFINA MARTÍNEZ ÁLVAREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
jmartinez@geo.uned.es

(Recepción: 14/10/2013; Revisión: 21/01/2014; Aceptación: 08/09/2014; Publicación: 18/05/2015)

1. INTRODUCCIÓN.–2. EL REFERENTE IDEOLÓGICO.–3. EL CINE: CUESTIÓN DE ESTADO.–  
4. LA PUESTA EN MARCHA DEL SISTEMA.–5. UN PATRÓN IDEOLÓGICO PARA LAS PELÍCULAS (1943-1952).–6. UN CRITERIO BENÉVOLO (1952-1962).–7. LA DESMITIFICACIÓN DE UN MITO (1963-1977).–8. CONCLUSIONES.–9. BIBLIOGRAFÍA

## RESUMEN

El gobierno franquista, consciente de las grandes posibilidades del cine como vehículo de transmisión del ideario nacionalista, así como de su alto valor económico, intervino la industria cinematográfica entre 1939 y 1971. Este artículo presenta un estudio del proceso que rodeó a las diecisiete películas filmadas sobre la Guerra de la Independencia española (1808-1814) durante este periodo. Puesto que su temática se prestaba a la exaltación de los valores patrios –como alegoría del Nuevo Estado–, tanto la Falange como el Gobierno fijaron en ellas sus objetivos divulgativos. Sin embargo, en su mayoría, su factura defraudó las expectativas de la Comisión de Evaluación encargada de asignar los beneficios económicos oficiales y, en consecuencia, tuvieron que sobreestimar la calificación de los filmes para preservar la inversión estatal y el entramado industrial cinematográfico. Sin obviar la aceptación del público y de la crítica, así como la venta al extranjero de un tercio de las obras, la mediocridad de las mismas provocó que el sistema de calificación se tornara perverso ante la actuación de productores y directores. Asimismo, el análisis de este conjunto de películas permite ahondar en diversos aspectos paradigmáticos de la política, la economía y la sociedad franquista.

*Palabras clave:* España; franquismo; política cultural; política económica, censura; cine español.

## SPANISH FILMS ON THE PENINSULAR WAR: THE REACTIONS OF THE ADMINISTRATION, CRITICS AND AUDIENCE

### ABSTRACT

Franco's Government was aware of the great advantages of the cinematographic industry as a vector to spread the nationalist ideology and of its high economic value; therefore they made an economic intervention in the industry from 1939 to 1971. This article presents a study of the censorship process on the 17 movies filmed during this period regarding the Peninsular War. As the topic suited the exaltation of national values, both the Falange and the Government focused on the films to get their objectives. But the quality of most of these movies greatly disappointed the expectations of the Evaluation Committee, which was in charge of assigning the official economic subventions. As a consequence they overestimated their qualification for the subventions in order to preserve those investments within the national economic cinematographic scheme. Finally, putting aside the relative success from audience and critics and that about one third of the movies were exhibited abroad, the mediocre quality of the films demonstrated that the evaluation procedure turned itself wicked under the behaviour of both the producers and directors. On the other hand, the analysis of these movies allows to go deep in several key aspects of the Francoist policy, economy and society.

*Key words:* Spain; francoism; culture policy; economic policy; censorship; Spanish cinema.

\* \* \*

### 1. INTRODUCCIÓN (1)

Muy a menudo se echa en el saco único de la censura a todo aquello que tuviera que ver con el gobierno del periodo franquista y la industria cinematográfica. En la mayor parte de las ocasiones se mezclan los cortes de censura y los expedientes abiertos para la calificación de las películas y las medidas de fomento del cine. Sin embargo, más allá de tijeretazos y de tachones en rojo, el Estado desde 1941 buscó el modo de proteger y estimular generosamente la

---

(1) Para la elaboración de este estudio se han consultado los fondos del Archivo General de la Administración (AGA), los del Archivo del Ministerio de la Presidencia, del Ministerio de Comercio (AMC), de la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), la prensa generalista y especializada del momento, los anuarios del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), las fichas *Cine Asesor* –confeccionadas para los empresarios del sector–, así como la bibliografía y la hemerografía especializadas. Por otra parte, se agradece la ayuda prestada por Mercedes Martín Palomino (AGA), de Alicia Potes de Filmoteca Española así como de los archiveros de los organismos consultados.

producción cinematográfica nacional, al considerar trascendental su contribución a los objetivos políticos y económicos de cada momento (2).

La dictadura franquista, practicando un intenso intervencionismo, fue aquilatando las normas para distribuir fondos entre los productores de películas, mediante una compensación económica a través de la concesión de derechos de importación de filmes extranjeros (3). El fin no era otro que, sin lastrar los exiguos presupuestos de la nación, proporcionar estímulos económicos para obtener una producción competitiva tanto en el mercado interior como en el exterior, además de mostrar al mundo «los ideales que animan hoy a España a través de una floreciente industria» (4).

Hasta la creación del Ministerio de Información y Turismo, en 1952, será el Ministerio de Industria y Comercio quien se ocupe de la política económica cinematográfica por encima de los múltiples organismos que tenían distribuidas las competencias en esta materia. Nueve años antes, en mayo de 1943, Industria y Comercio había establecido las normas que debían cumplir aquellos productores españoles que desearan obtener la protección económica del Estado. Para ello, se constituyó una comisión *ad hoc*, la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales (CCPN) que, con algunas adaptaciones y cambios en su denominación, sobrevivirá hasta la creación, en 1977, del primer Ministerio de Cultura de la incipiente democracia española.

A lo largo de este artículo se analizará la actuación de dicha Comisión en lo referente a un conjunto específico de películas, las realizadas sobre el mito patrio de la Guerra de la Independencia –definido como tal por liberales y conservadores a lo largo del siglo XIX– (5), y utilizado por el Régimen como trasunto de un ideario épico que contenía implícita la proyección de la reciente contienda civil. Se ha elegido esta colección de filmes por estar perfectamente acotada y constituir, en principio, el máximo exponente de un hito histórico nacional, reconocido internacionalmente como ejemplo de lucha victoriosa frente a la dominación extranjera. Con este trabajo se pretende responder a cuestiones tales como si la temática sobre la Guerra de la Independencia fue afrontada para halagar al poder, si estos filmes alcanzaron la calidad exigida por la normativa para obtener la máxima protección estatal o si se adecuaban a los cánones establecidos para la divulgación del ideario político y estético del Régimen así como a las expectativas exportadoras de los evaluadores. Esta emblemática representación de filmes nos va a permitir profundizar en las diferentes dinámicas generadas alrededor de la producción

---

(2) Véase el preámbulo de la Orden de 20 de octubre de 1939 por la que se crea la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (SRC).

(3) Sobre el sistema de financiación del cine durante el franquismo véase VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR (2000).

(4) Orden de 20 de octubre de 1939.

(5) Sobre la construcción de la identidad nacional, véase ÁLVAREZ JUNCO (2001).

cinematográfica, su protección y promoción, asunto que desde el comienzo del franquismo fue una cuestión de Estado (6).

## 2. EL REFERENTE IDEOLÓGICO

Es probable que la memoria visual nos haya jugado una mala pasada. Los desfiles en blanco y negro del *NO-DO* (7), los arrogantes brazos en alto, los palios y las mantillas así como los relatos de comunistas y socialistas sobre la represión fascista, hayan distorsionado la repercusión de la Falange (8) en la vida española de los años 40 y 50, y mucho más de los 60 y de los 70. Las miserias de la política local, la pésima administración pública y la corrupción, unidas al hambre, al miedo y a la desesperanza llevaron a la sociedad a un total divorcio de la Falange. A finales de diciembre de 1941, los afiliados a la Falange rondarían el millón —entre una población de 27 millones de habitantes—, aunque solo unas decenas de miles lo fueran voluntariamente (9). Mas, dadas las amargas condiciones de vida de la población, el desfalco impune de aquellos cuya máxima preocupación era los asuntos internos del Partido y, en última instancia, el reparto de cargos, era predecible que se extendiera una inmensa apatía y frialdad popular hacia el Movimiento Nacional (10).

La labor de difusión del Movimiento había sido asignada a Falange en mayo de 1941, a través de la Vicesecretaría de Educación Popular, dependiente de la Secretaría General del Movimiento. El deseo de implantar su tan ansiada revolución nacional-sindicalista hizo que, a partir de 1942, se destinara a Prensa y Propaganda gran parte de las inyecciones económicas recibidas en esta Secretaría. La prensa del Movimiento estaba formada por medio centenar de cabecezas de periódicos; lo que suponía algo más de un tercio del total de los diarios

---

(6) Por un decreto-ley de 25 de enero de 1946 se aplicó a la industria de producción de películas el régimen establecido en la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional, de 24 de noviembre de 1939.

(7) Acrónimo de *Noticiarios* y *Documentales*. Fue el informativo cinematográfico español oficial de exhibición obligatoria creado el 29 de septiembre de 1942 y vigente hasta 1981.

(8) La Falange Española Tradicionalista y de las JONS era el partido único fundado por Franco el 19 de abril de 1937. En él, aglutinó a los diferentes sectores ideológicos y políticos que le apoyaron en la sublevación militar contra la República. Como en el resto de los Estados totalitarios, la Falange era una estructura de servicios paralela a la del Gobierno.

(9) El mayor número de afiliados, 900.000, se alcanzó entre 1941 y 1945. Véase PAYNE (1997): 556.

(10) El Movimiento Nacional constituía la base de la representación política. Estaba compuesto por el partido único —la Falange—, la organización sindical, los cargos públicos del Estado y los organismos de encuadramiento social —Frente de Juventudes, Sección Femenina y Auxilio Social—. Franco ostentaba la Jefatura Nacional del Movimiento. A partir del 23 de septiembre de 1943 se prohibió el uso del término *Partido* para referirse a la Falange, vocablo que fue reemplazado por el de Movimiento. PAYNE (1997): 583-584.

nacionales (11). Sin embargo, este medio se había revelado insuficiente, y resultaba imperioso acercarse a la población, como ya estaban haciendo gran parte de los gobiernos occidentales, a través del cine. Iba a resultar sencillo en un país ávido de ensueños, un país que durante los años cuarenta ocuparía el 6.º lugar del mundo en número de butacas por habitante (12). En consecuencia, al *séptimo arte* se le encomendó la tarea de ensalzar, ante propios y extraños, las excelencias del nuevo Régimen. Para ello era necesaria una industria fuerte y de calidad que trasladara al mundo «la solución española [que] funde lo nacional bajo el imperio de lo espiritual» (13).

Así, alentada por las tres revistas especializadas de tirada nacional –*Primer Plano* (órgano de expresión extraoficial falangista en materia de cinematografía) y las independientes *Radiocinema* y *Cámara* (14)– y con un sustancioso apoyo económico, una industria aún balbuceante se tornó en adalid del franquismo. Según sus editoriales, la producción española debería superar la «calidad técnica, temática e interpretativa (...) de los norteamericanos, alemanes y rusos [para lograr] un crédito exterior que nos permita una exportación regular» (15). Asimismo insistían en convertir la historia patria en la fuente por excelencia del cine político, para manifestar al mundo el modélico pensar y sentir de los españoles tras la cruzada liberadora. Identidad y autoestima eran, en síntesis, los referentes colectivos sustentadores de las bases doctrinales que los representantes del Gobierno iban a tener presente a la hora de valorar los méritos de cada film para asignarle los permisos de importación y, en su caso, los beneficios de una exhibición preferente, concedida a través de la categoría de Interés Nacional, establecida a partir de 1944 (16).

### 3. EL CINE: CUESTIÓN DE ESTADO

Por una Orden dictada el 20 de octubre de 1939, se creaba la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (SRC). En el preámbulo de dicha Orden se

---

(11) SEVILLANO CALERO (1998): 165-183. *Arriba*, el periódico de mayor difusión en los años 40 y 50 alcanzaba los 50.000 ejemplares, aunque en 1971 vendía poco más de 10.000.

(12) Por delante solo estaban Estados Unidos, Italia, Alemania, Francia y Gran Bretaña. CUEVAS PUENTE (1950): 11.

(13) Discurso del caudillo en el III Congreso Nacional de Falange recogido ampliamente en *Primer Plano*, 114, 20-12-42.

(14) *Primer Plano* tenía una tirada semanal de 45.000 ejemplares, *Radiocinema* era mensual y alcanzaba los 10.000, mientras que *Cámara* fue una publicación irregular. CUEVAS PUENTE (1950): 687.

(15) *Radiocinema*, 43, 8-40.

(16) La categoría de Interés Nacional se crea por la Orden de 15 de junio de 1944, cuyos requisitos principales eran los de ser una producción española que contuviera «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales de nuestros principios morales y políticos.» (Art. 3.º). A esta categoría se le dispensaba un trato preferente para su contratación en las salas de proyección.

exponían las razones por las que el Estado tomaba bajo su tutela a la industria cinematográfica: para sacarla de su precariedad y por su «alto significado de propaganda material y espiritual» (17). En cuanto al aspecto material se contemplaba tanto la futura exportación de la producción nacional, para la obtención de divisas, como el poner al servicio de la propia industria las necesarias importaciones extranjeras.

Dependiente del Ministerio de Industria y Comercio, la SRC estaba integrada por representantes de todas las ramas de la industria cinematográfica así como por los diferentes departamentos relacionados con ella (18). Aunque su función era transitoria, y se pretendía traspasar en breve sus atribuciones al Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), esto no sucedió (19). Hasta 1958, año en que desaparece, la SRC fue el organismo que dirigió la política económica del cine. A su cargo estaban, entre otros asuntos, la regulación del comercio cinematográfico, el régimen de producción, la adquisición de materias primas y maquinaria, el sistema de fomento, la protección jurídica de los derechos de autor y el impulso a la exportación.

Cuatro meses después de creada la SRC, el 21 de febrero de 1940, se dotaba de contenido al Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), dependiente del Ministerio de Interior. Su misión era establecer los principios a que debían someterse las actividades cinematográficas y estimular la producción para alcanzar «un espectáculo digno de representar en el mundo nuestra naturaleza nacional» (20). A partir de este momento, el DNC se va a ocupar de visar los planes de producción de las empresas y de otorgar a cada proyecto un permiso previo de rodaje. Una vez finalizada, la película debía pasar por la Comisión de Censura Cinematográfica (21). Este proceso permitía, entre otras cosas, hacer una previsión del escaso celuloide del que se disponía y, por supuesto, orientar la producción. El Gobierno aspiraba a que se rodaran unas cincuenta películas de largometraje al año, alcanzando los 75 títulos más adelante, un 25% de los 300 precisos para cubrir las necesidades de los 2.600

---

(17) Boletín Oficial del Estado (BOE), 21-10-39.

(18) Además de los representantes de las ramas técnicas –estudios, laboratorios, fotografía, exhibidores y distribuidores–, la SRC incluía entre sus vocales representantes del Ministerio de Educación Nacional, de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, de la industria química, de Política Arancelaria y del Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME), también de reciente creación que, a la postre, autorizaba las operaciones con el exterior.

(19) Sobre la renuencia de dejar en manos falangistas el control económico véase POZO ARENAS (1984): 59.

(20) BOE, 25-2-40. El DNC había sido creado en abril de 1938, adscrito a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, que dependía en aquel momento del Ministerio de la Gobernación, dirigido por Serrano Suñer. Procedía de las secciones de cine constituidas al principio de la guerra para ocuparse de la propaganda.

(21) BOE, 9-4-40. Dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular, esta Comisión desaparecerá en noviembre de 1942 cuando sea reemplazada por la Comisión Nacional de Censura.

cines censados en 1940, además de facilitar el intercambio comercial con el extranjero.

A través del DNC, la Falange consiguió encauzar el diseño de los aspectos políticos, culturales y propagandísticos del cine, aunque a su director, Manuel Augusto García Viñolas, le hubiera gustado también asumir las competencias económicas e ideológicas (22). En estas últimas sí logró una posición ventajosa frente a militares y católicos, al recibir en 1942 la presidencia de la nueva Comisión Nacional de Censura (CNC) que seguía dependiendo de la Vicesecretaría de Educación Popular (23).

Por otra parte, la Orden de febrero de 1940 facultaba al DNC para crear un órgano de expresión cinematográfico, lo que se plasmó en la revista *Primer Plano*, nacida el 17 de octubre de 1940 (24). Desde esta publicación se lanzaron las propuestas doctrinales que marcaron las pautas de las películas españolas, esos filmes patrióticos que iban a definir «lo español». En ella, los propios miembros de la CNC escribían editoriales y artículos que señalaban las líneas fundamentales de sus actuaciones, así como el punto de vista oficial: de hecho en *Primer Plano* se publicaron al menos dos normativas de gran calado para la industria cinematográfica que no aparecieron en el BOE, como veremos más adelante. A falta de un código oficial de censura, estos escritos bien podían servir de *aviso a navegantes* para directores, guionistas y productores.

En los primeros cinco números de *Primer Plano*, el propio García Viñolas publicaba su «Manifiesto a la cinematografía española». En él, defendía la calidad antes que las doctrinas programáticas y «exigía a la cinematografía, como a toda obra nacional, un tono que garantizara la digna presencia española en el mundo» (25). En su corta vida, el cine había adquirido su particular «patrón universal» y había determinado en el espectador una postura exigente. Resultaba, pues, perentoria la intervención estatal a través de la capitalización «a base de dotar la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado» (26) para cumplir con la misión encomendada a la cinematografía.

---

(22) Sobre los problemas de competencias entre las instituciones y las «familias del régimen» en materia de cinematografía, véase Díez PUERTAS (2002).

(23) Constituida en noviembre de 1942 (BOE, 26-11-42) la Comisión Nacional de Censura tenía por misión dictaminar sobre «toda clase de películas nacionales y extranjeras» (art. 2.º) así como «el material de propaganda de tales películas» (art. 3.º). La Comisión estaba compuesta por un presidente, nombrado por el vicesecretario de Educación Popular, que se la encargó al director del DNC, y cinco vocales, representantes del Ministerio del Ejército, de la autoridad eclesiástica, del Ministerio de Educación Popular, del Ministerio de Industria y Comercio y un lector de guiones perteneciente al Departamento de Cinematografía. Se creaba asimismo la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica que atendía los recursos de revisión.

(24) Véase MONTERDE (2001): 59-82.

(25) *Primer Plano*, 4, 3-11-40.

(26) *Ibidem*.

#### 4. LA PUESTA EN MARCHA DEL SISTEMA

No fueron vanos los discursos de García Viñolas. A ellos se unieron las denuncias anónimas enviadas al propio Franco sobre la crisis de la industria (27) lo que propició que, a lo largo de 1941, se dictaran una serie de normas para aliviar a las infraestructuras nacionales. Desde agosto de 1939, la SRC había obligado a los estudios y a los laboratorios a pagar las nóminas, aunque hasta marzo de 1940 solo se había trabajado una media de tres meses en gran parte de ellos, ya que el 60% de las películas españolas de la temporada 1941 se estaba rodando en Italia. En ese momento CIFESA tenía contratadas 14 producciones en Cinecittà que la SRC, a efectos de explotación, consideraba como producciones nacionales aunque solo actores, directores y argumentos fueran españoles. Para mayor agravio, gozaban de todos los derechos de la producción nacional incluida la exención del pago de Aduana.

La Orden circular del 28 de octubre de 1941 venía a paliar esta situación. A partir de su publicación, solo se concederían permisos de importación a las entidades que produjeran películas «enteramente nacionales y de una categoría decorosa con un coste no inferior a 750.000 pesetas» (28). La presentación de un aval bancario que garantizase la filmación resultaba suficiente para la concesión de los permisos. Tan escasas salvaguardas, crearon tal número de corruptelas (29) que, en mayo de 1943, el Ministerio de Industria y Comercio decretó unas nuevas normas que tendrían vigencia hasta marzo de 1952. Los requisitos exigidos (la entrega a la SRC del guión a realizar, un plan económico completo, la relación de técnicos y artistas españoles a emplear y la hoja de Censura) tenían como objeto «conseguir la máxima eficacia en la protección y estímulo de la producción nacional y elevarla a la altura que le corresponde» (30). Finalizado el rodaje, las películas eran examinadas para su inclusión en tres categorías: primera, las que suponían un avance en cualquier aspecto de la producción; segunda, las que pudieran ser exportadas y, en tercer lugar, aquellas cuya «calidad artística o técnica [supusieran] un descrédito para nuestra industria» que no obtendrían ningún apoyo. Como criterio general, se concedían de 3 a 5 permisos a las de primera categoría y de 2 a 4 a las de segunda.

La encargada de determinar la categoría de cada película sería la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales (CCPN), dependiente de Industria y Comercio, quien evaluaría cada propuesta presentada. En un informe haría constar los defectos que en ella se apreciaran y que el interesado podía modi-

---

(27) Archivo del Ministerio de la Presidencia. 1706/1.5. *Informe sobre la aguda crisis del cine.*

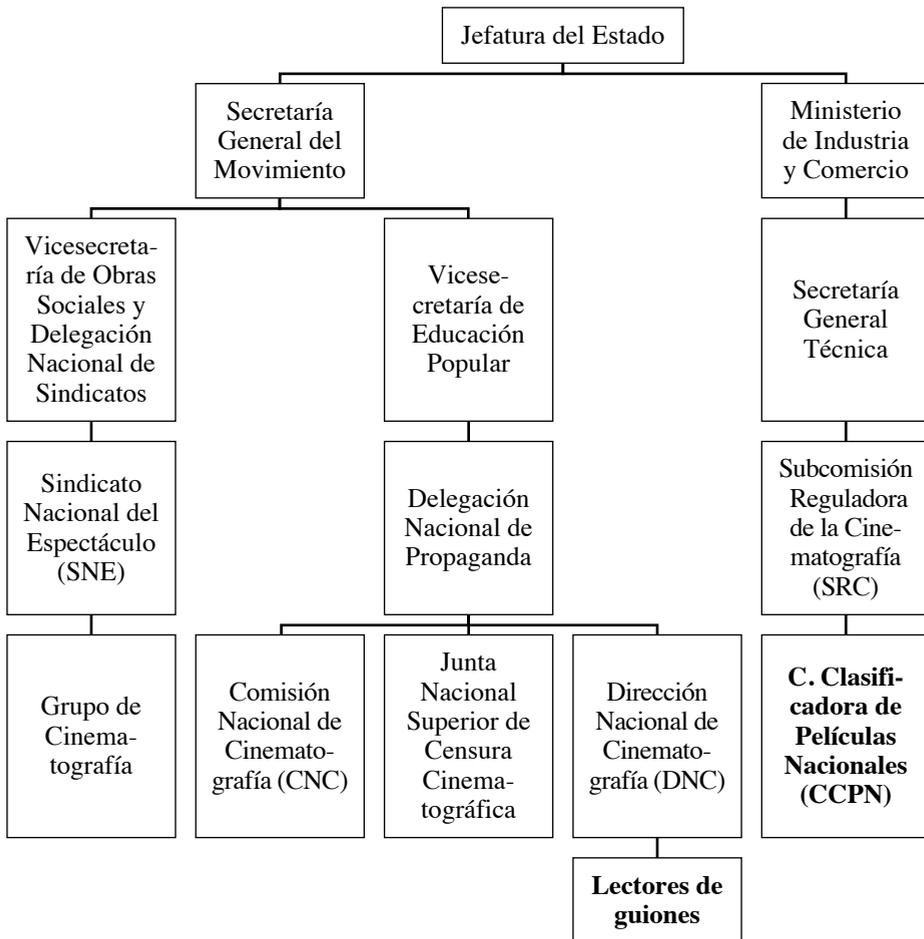
(28) El BOE no publicó esta orden (consulta efectuada al servicio de Referencia del BOE, 6-8-13), solo fue recogida en *Primer Plano*, 57, 16-11-41. A raíz de su puesta en marcha, la producción en los estudios se duplicó: de las 11 rodadas en Madrid y en Barcelona en 1940 se pasó a 28 y 24, respectivamente, en 1942. En 1943, en Madrid se filman 28 películas y en Barcelona, 18.

(29) FNFF. Legajo 121, carpeta 1. *Cinematografía 1945.*

(30) BOE, 24-5-43.

ficar, renunciar a la producción o insistir en realizarla. El *placet* priorizaba la entrega de celuloide al productor. Con este procedimiento se estableció un sistema doble de control de calidad y adecuación a los intereses del régimen; de una parte, la censura de guiones y películas –ejercida por la Comisión Nacional de Cinematografía, dependiente de la Secretaría General del Movimiento– y, de otra la efectuada desde el Ministerio de Industria y Comercio, por la CCPN, que decidía qué obras debían ser llevadas a término y bajo qué condiciones (gráfico 1).

**Gráfico 1.** La Comisión Clasificadora de las Películas Nacionales (CCPN) a partir de 1943, dentro de un esquema sinóptico de la estructura cinematográfica española



Fuente: Elaboración propia.

La primera CCPN quedó constituida por José María Lapuerta, subsecretario de Comercio, que ejercía las funciones de presidente; Joaquín Soriano, a la sazón presidente de la SRC; el poeta Manuel Machado, por la Academia de la Lengua; el crítico de arte y novelista José Francés, representante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Guillermo Reina, director general de Bellas Artes y Antonio Fraguas, vicesecretario de Educación Popular.

Ese mismo año, 1943, se concedieron 201 licencias para la importación de películas extranjeras. Traducido en pesetas, los ingresos –de los que comienza a nutrirse el Sindicato Nacional del Espectáculo para financiar las películas a través del Crédito Sindical– ascendían a 7,65 millones de pesetas por los derechos de importación, a los que se sumaban otros sustanciosos 4 millones por los cánones de doblaje (31). Además de recompensar a las consideradas mejores obras, de paso hacían enmudecer a quienes abogaban por las versiones originales en aras de un mayor proteccionismo del cine español (32).

## 5. UN PATRÓN IDEOLÓGICO PARA LAS PELÍCULAS (1943-1952)

Desde el inicio del franquismo hasta abril de 1943, ningún director abordó en una película el tema de la Guerra de la Independencia. La última vez que se había tratado en España había sido en 1930 por José Buchs y su obra *El guerrillero, Juan Martín el Empecinado* (33). Ahora, Suevia Film iniciaba la producción de *El abanderado*, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, autor que contaba con más de veinte largometrajes en su haber, filmados desde 1917. La interpretación corría a cargo de los más afamados artistas del momento: Alfredo Mayo, José Nieto, Isabel de Pomés y Mercedes Vecino.

El guión, escrito por Luis Fernández Ardavín, hermano del director y reconocido autor teatral, había obtenido el tercer premio otorgado por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1942 (34), lo que no fue óbice para que hubiera de modificarse a la hora de su filmación. Al emitir su informe, el lector de la DNC manifestó su disgusto por el tratamiento dado al guerrillero –luego general–, Espos y Mina: «Se hace odioso y desmerece su gesto –si bien responde a la

---

(31) El precio de las licencias de importación oscilaba entre las 25.000 y las 75.000 pesetas según el valor comercial del film extranjero, a lo que se sumaba el costo de las licencias de doblaje, 20.000 pesetas. El SNE dividió este fondo en cuatro partidas: créditos, premios, fomento de guiones y becas. Sobre la estructura cinematográfica del primer franquismo y la función del SNE véase DIEZ PUERTAS (2002): 79-84.

(32) *Radiocinema*, 95, 12-43.

(33) Un análisis fílmico y textual sobre las películas de la Guerra de la Independencia en MAROTO DE LAS HERAS (2007) y MARTÍNEZ ÁLVAREZ (2010).

(34) Fue galardonado con 250.000 pesetas, además de recibir el máximo del crédito sindical, 600.916,80 ptas. El presupuesto del film se cifraba en 3.004.580 ptas., justo el doble del coste medio de las películas de ese año. Solo en decorados se invirtieron más de 800.000 ptas. *Primer Plano*, 157, 17-10-43.

crueledad que impone la guerra— al contrastarlo con Renata y el capitán Torrealta [los héroes]» (35). Hubo de cambiarse gran parte de la acción y de los diálogos para suavizar las decisiones del general que aparecía más abstruso que los franceses al condenar por traición a los protagonistas. Entre tanto, en una entrevista de dos páginas que le dedicaba *Primer Plano*, Luis Fernández Ardavín anunciaba la fórmula para superar las barreras locales, alejándose de las pálidas imitaciones al cine americano. El modo de imponerse al mundo —apostillaba el autor teatral— sería posible al filmar «nuestra historia, nuestro arte y nuestras leyendas (...) Nuestros hechos gloriosos son un filón inagotable para crear un espléndido cinema (...) deslumbrador y sugestivo» (36).

Estrenada el 15 de octubre de 1943, decepcionó a la crítica. El redactor jefe de *Primer Plano*, Gómez Tello, reflexionaba con cierta desilusión sobre la que definía como una cinta que no inauguraba ningún camino para ese «cine ideal al que llegaremos más tarde o más temprano. Mientras, es inevitable, (*sic*) ir dando traspies y pasos en falso, aunque sepamos que cada uno de ellos pone una piedra blanca en este avanzar en nuestra auténtica cinematografía» (37). Más allá de la desilusión, Gómez Tello apuntaba la superficialidad de la trama y lo desafortunado de la realización. Sin negarle la experiencia a Ardavín, consideraba que «había llevado un tema virgen al adocenamiento [donde] lo forzado congela cualquier momento en que se va a alcanzar el franco raptó de la vida» (38). Romero Marchent, director de *Radiocinema*, en una crítica publicada en *Primer Plano* la compara con *El escándalo*, de J. L. Sáenz de Heredia, estrenada a la par, calificando a ambas de grandes películas. Pero, mientras la segunda «rompe normas y crea escuela» (39), *El abanderado* —apunta— representa el final de un periodo sobrecargado por el exceso de preocupación por la diversidad de escenarios y por el uso en lo plástico del estilo nórdico europeo que —según el crítico— peca de una gran lentitud. Para Romero Marchent, *El abanderado* era un testimonio de cine histórico con el que se cerraba un «ciclo español de buenos propósitos, de las técnicas importadas, de la adaptación de los sistemas ajenos» (40). El resto de la prensa nacional, según se va estrenando en provincias, es de una opinión similar.

La dificultad para encarar el tema de la Guerra de la Independencia retrajo a los productores hasta cuatro años después. Entre tanto, a mediados de 1945, además de suprimirse el saludo fascista y de introducirse reformas en la redención de penas, se intentó presentar ante los gobiernos occidentales un régimen de democracia orgánica. Entre otros cambios, la Vicesecretaría de Educación Popular, junto con Prensa y Propaganda se integraron en el Ministerio de Edu-

---

(35) AGA. Cultura, 36/12748.

(36) *Primer Plano*, 142, 4-7-43.

(37) *Ibidem*.

(38) *Ibidem*.

(39) *Primer Plano*, 159, 31-10-43.

(40) *Ibidem*.

cación Nacional. A continuación, el 28 de junio de 1946 se reestructuraron y refundieron sus servicios de censura, creándose la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica (JSOC), como órgano consultivo superior en orientación y ordenación de la cinematografía. Entre sus competencias se hallaba el determinar qué películas podían optar a la categoría de Interés Nacional, cuáles podían ser exportadas y cuáles no debían ser exhibidas por su baja calidad. Por otra parte, en diciembre de 1946, es abolida la obligatoriedad de doblar las películas extranjeras (41), vigente desde abril de 1941, permitiéndose el rotulado (42). El Ministerio de Educación Nacional, competente ahora en esta materia, va a asignar las licencias de doblaje de cada película extranjera, como se hiciera con las de importación, a los productores según la calidad de sus obras.

Mas la clasificación para la concesión de estas nuevas licencias siguió en manos de la CCPN, que, a su vez, continuó reduciendo mediante normas legales las asignaciones a cada producción (43). En julio de 1948 –pasados tres años del final de la Guerra Mundial– ya no resultaba tan perentorio controlar el lenguaje político en los filmes. Por ello, y haciendo un gesto de condescendencia hacia la industria, el preámbulo de una nueva Orden citaba las conclusiones alcanzadas en el Congreso Iberoamericano de Cinematografía (44) como motivo para restringir el doblaje al castellano de las películas importadas. De paso, se reducían a tres los permisos concedidos a las películas declaradas de Interés Nacional; a dos, a las de primera categoría, y a uno, a las de segunda. Este sistema de gratificación y protección, cada vez más inviable, había engendrado un vasto mercado negro de licencias (45). En 1947 el precio de una licencia de importación rondaba el medio millón de pesetas en el mercado libre (46), lo que equivalía a la mitad del coste medio de una película española presentado ante la SRC (47). La situación resultaba bastante perversa pues, a la postre, el Estado premiaba a los productores con las licencias de doblaje, que estos vendían a los distribuidores extranjeros para que pudieran doblar sus películas, a la vez que los propios productores se quejaban del doblaje. Empero estas licencias nada valían si no se importaban películas...

La siguiente película sobre la Guerra de la Independencia, *El verdugo*, se estrenó cuatro años después de *El abanderado*, en diciembre de 1947. Del en-

---

(41) BOE, 25-1-47.

(42) Esta reglamentación tan significativa tampoco fue publicada en el BOE. En cambio, es desarrollada *in extenso* en *Primer Plano*, 28, 27-4-41 al ser «dada a la publicidad» por el SNE. Sin embargo, su derogación sí se comunica a través del BOE, en la Orden de 31 de diciembre de 1946.

(43) BOE, 8-1-49.

(44) BOE, 29-7-48.

(45) FNFF. Exp. 15305. *Estudio de la industria cinematográfica en España, 1946*. Los productores se ofrecían sin disimulo a las filiales de las casas norteamericanas para filmar una película financiada por estas a cambio de una cantidad pactada por licencia o licencias obtenidas.

(46) LEÓN AGUINAGA (2010): 252.

(47) FNFF. Exp. 121. *Cinematografía. 1945*. Habitualmente se sobrevaloraba el presupuesto hasta el doble del coste real previsto.

tonces novel Enrique Gómez, basada en un cuento de Balzac, resultó fallida: ni agradó a la CCPN, ni a la crítica, ni al público. Aunque, según el delegado provincial de Educación Popular de Granada, allí obtuvo «aceptación a pesar de la falta de emoción e interés» (48); en el resto de las provincias no gustó. En Mallorca fue recibida con «repulsa» por su pobre realización (49); el delegado de Ávila la tachó de muy mediocre y el de Álava recalcó su final desgraciado (50). En puridad, la CCPN había ordenado acortar la secuencia última de las mujeres viendo la decapitación, al considerarla de mal gusto. Pero, este corte no variaba sustancialmente la calidad del film. Por su parte, como era de rigor, el censor eclesiástico ordenó vigilar el plano en que actuaba la bailarina (51). La CCPN, bastante generosa, la clasificó en segunda categoría a efectos de importación.

A lo largo de los cuatro años siguientes, entre 1948 y 1952, a la vez que se abría un amplio debate sobre el ser de España entre ensayistas –Pedro Laín Entralgo, Rafael Calvo Serer– e historiadores –Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro o Claudio Sánchez Albornoz– (52), la Guerra de la Independencia fue abordada con una mayor profusión; ocho fueron las películas que se acercaron al tema. De ellas, solo dos alcanzaron la máxima categoría, la de Interés Nacional: *El tambor del Bruch* (I. F. Iquino, 1948) y *Agustina de Aragón* (J. de Orduña, 1950). Las demás no consiguieron satisfacer plenamente a la CCPN: *Luna de Sangre* (F. Rovira Veleta, 1950) y *Lola la Piconera* (L. Lucia, 1951) fueron clasificadas en primera categoría, y *Las aventuras de Juan Lucas* (R. Gil, 1949) y *Sangre en Castilla* (B. Perojo, 1950), en segunda. Para estas dos últimas, sus productores estuvieron solicitando un cambio en la clasificación durante casi dos años, pero en ninguno de los casos se logró.

Por estas fechas se normalizan para los lectores de la Junta los informes sobre la actuación censora. Para elaborar la clasificación, la CCPN solía aceptar los criterios de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica (JSOC), que contemplaba cuatro aspectos básicos, reflejados en un expediente sistematizado e impreso: la calidad literaria del guión y el interés del tema; el asunto religioso –era inadmisibles cualquier contenido que ofendiera a la Iglesia–; las cuestiones morales y los temas políticos: aún se mantenía una guerra sorda contra el enemigo interior y la lucha contra el comunismo continuaba siendo la bandera del régimen. Siguiendo estos principios generales, *Lola la Piconera*, no obtuvo los beneficios del Interés Nacional ni la autorización para menores debido a la tra-

---

(48) AGA. Cultura, 36/3323. Según la Orden Circular n.º 2481 los delegados provinciales de Educación Popular debían enviar a la Dirección General de Cinematografía y Teatro un informe con su propia opinión y la de quienes acudían a los estrenos de las películas españolas.

(49) *La Almudaina*, 13-12-49.

(50) AGA. Cultura, 36/3323.

(51) *Ibidem*.

(52) Una revisión sobre este debate en JULIÁ (2010): 127-128.

ma amorosa –no dejaba de ser un triángulo– (53), los transparentes de los bailes y los «bucles de la Esmeralda» (54). En *Luna de Sangre* hubo de rebajarse la valentía de los guerrilleros al enfrentarse a la justicia, además de su carácter simpático, y se exigió la eliminación de una secuencia de un robo sacrílego (55).

*Las aventuras de Juan Lucas*, dirigida por Rafael Gil y basada en la exitosa novela del momento escrita por el periodista, falangista y descendiente de Daoíz, Manuel Halcón, contrarió bastante a la JSOC. El primer lector de la Comisión, Fermín del Amo, ya consideró su tesis dispersa pero, sobre todo, le resultaba inadmisibile la falsa regeneración del protagonista, pues su «incorporación a la causa de la independencia solo obedece a una razón amorosa y, cuando se frustran sus propósitos, vuelve a su vida anterior. Hasta parece querer justificarse su conducta en el guión» (56). Tampoco la CCNP encontró belleza en la trama ni en los personajes y puso bastantes reparos a los valores morales y religiosos así como al matiz político del film: resultaba inadmisibile que los malhechores formaran parte de las tropas españolas mientras continuaban con el contrabando. En definitiva, se dictaminaba su improcedencia si no había una profunda modificación que salvara los graves obstáculos señalados. Otro lector, José Luis García Velasco, resaltó la agilidad y el sentido cinematográfico de la acción, aunque consideraba los diálogos carentes de espontaneidad. Apuntaba el posible éxito de masas una vez corregidos los inconvenientes señalados, ya que «pudiera tenerse la sensación de que la Guerra de la Independencia española fue hecha (...) por la canalla de este país. Ningún personaje recoge la nobleza del pueblo que se alzó contra la invasión» (57). Por lo tanto, se dictamina la «PROHIBICIÓN» –en mayúsculas en el original– mientras: no se dulcificara el carácter varonil de Ana; se matizara la crueldad de don Martín, jefe de los voluntarios; se ennobleciera a Juan Lucas; fuera *Panecillo* castigado por su crimen y que Juan Lucas no fuera nombrado por su padre jefe de la partida, sino que él se erigiera o fuera votado. En definitiva... hacer otra película. La productora aceptó los cambios, así como los siguientes propuestos por el lector Mauricio de Begoña, quien por fin dio la autorización al comprobar las satisfactorias soluciones aportadas a los contrasentidos morales de la incorporación del bandolerismo andaluz a la causa de la Independencia.

A la hora de ser clasificada por la Comisión, Soriano consideró la obra desigual, convencional, confusa y equivocada en cuanto al sentir patriótico (58). Pío García Escudero apostilló sobre lo lioso y poco conseguido del guión, Javier

---

(53) Un análisis textual tanto de *Lola la Piconera* como de *Agustina de Aragón* en GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2009): 195-231.

(54) AGA. Cultura, 36/4726. Merche Esmeralda, bailarina flamenca que interpretaba un número musical.

(55) AGA. Cultura, 36/4719.

(56) AGA. Cultura, 36/4694.

(57) *Ibídem*.

(58) AGA. Cultura, 36/3368.

Echarri calificó de «reprobable la tendencia a exaltar las ‘grandes virtudes’ del bandolerismo andaluz (...) que en el cine conduce a resultados deplorables» por su repercusión social. A instancia del censor eclesiástico hubieron de suprimirse 300 metros, el rollo 4, por los diálogos entre el fraile y don Martín por considerarlos inapropiados y ridiculizar el voto de pobreza. En definitiva, fue clasificada en segunda categoría. A pesar de las rectificaciones hechas por el productor, y de cortar otros 220 metros más, informada de nuevo, la Junta ratificó en todas sus partes el fallo emitido. Una vez estrenada, tampoco levantó pasiones ni entre la crítica ni entre los delegados gubernamentales; en Badajoz se tildó de pobre y de baja calidad; en Salamanca, opinaron que no se debería caer en el tópico del bandolerismo; en Cádiz, ya que gran parte se desarrolla en la campiña jerezana, el delegado registró la repulsa general de todos los espectadores. En cambio, obtuvo una buena acogida en Castilla. Por su parte, Gómez Tello desde *Primer Plano*, que durante el rodaje había entrevistado a Manuel Halcón, autor del argumento, la consideró una gran película: «Sinceramente. (...) Rafael Gil ha puesto emoción y energía en este film arrastrado por la aventura impetuosa de su protagonista» (59). El crítico apuntaba cómo la película podía estar en la línea de lo que parece ser el gusto del público y cómo este encontraría en Juan Lucas un héroe de romance y un personaje de leyenda. Estuvo relativamente acertado en su juicio psicológico: la película permaneció dos semanas en las salas de estreno, siendo solamente superada por cinco filmes españoles durante ese año.

De *Sangre en Castilla*, dirigida por el cosmopolita Benito Perojo, la Junta también esperaba mucho más. El lector del guión, Fermín del Amo, le concedió un gran valor cinematográfico por su dramatismo y por relatar varios episodios de la contienda contra Napoleón, «que le dan gran dinamismo e interés» (60), aunque recelaba ante las posibles dificultades de la interpretación para alcanzar un resultado digno del tema. Del texto resaltó el temple de la mujer que sabe hacer justicia contrariando sus sentimientos. Otro lector, Juan Esplandiú, ponderó el gran tono de dignidad patriótica y literaria y su desenlace magnífico. Con este film se pretendía relanzar la productora Filmófono, pero la película sufrió una sustanciosa merma al incendiarse los laboratorios Madrid Film donde se estaba revelando. Según los productores, se calcinó todo el segundo rollo, que recogía el movimiento de tropas, y se rayaron el tercero, el quinto y el séptimo (61), con lo que el resultado definitivo fue bastante pobre. Tras el visionado, Pedro Mourlane apuntó: «No tenemos delante un episodio nacional y sí tan solo un folletín en el que la acción se frustra como también el diálogo. Lleno de lugares comunes retóricos de la peor especie» (62). Javier Echarri, por su parte, abundaba en el mismo sentido: «El lenguaje insufrible, de frases hechas, tópicos

---

(59) *Primer Plano*, 481, 1-9-50.

(60) AGA. Cultura, 36/4717.

(61) AGA. Cultura, 36/3388.

(62) GUBERN (1994): 440.

y lugares comunes que no cesa un solo instante desde la primera línea» (63). Únicamente se mantuvo una semana en cartel; la crítica se mostró dura con el director y la obra. En realidad, fue uno de los grandes fracasos de Perojo.

Tampoco se recalificó *Lola la Piconera*, dirigida por Luis Lucia autor que, con diez películas en su haber, ya despuntaba. En este caso, los lectores del guión discreparon entre sí. Mientras Bartolomé Mostaza lo calificó de aceptable, con momentos de fino humor, y Juan Esplandiú lo consideró como «altamente patriótico, con una heroína, ‘la Agustina’ de Andalucía» (64), a fray Mauricio de Begoña le pareció una concesión a la españolada. Una vez concluida fue calificada como tolerada solo para mayores de 14 años, lo que la alejaba del Interés Nacional. Recurrida la decisión, la Junta tampoco llegó a un acuerdo pues el vocal eclesiástico, el padre Garau, insistía tanto en la trama amorosa como en los transparentes de los bailes para calificarla para mayores. Soriano juzgaba el asunto patriótico como manido y cursilón, sin la menor calidad, extremos en los que se fundamentaron para no otorgarle la máxima calificación. No obstante, ese año fue una de las películas más aplaudidas por el público, siendo la sexta más vista en Madrid: permaneció un mes en los cines de estreno. En el resto de España su triunfo fue arrasador; fue necesario positivar cuarenta y cinco copias en lugar de las trece habituales.

*Luna de sangre* fue calificada en primera categoría, sin observaciones por parte de la Junta. En este caso, su criterio resultó bastante alejado del interés del público. A este lo que más le atrajo fue la belleza de Paquita Rico y el fuerte drama pasional, pero la «sobriedad del diálogo, la lentitud de algunas escenas y el tono vigoroso de los personajes» (65), tal y como señaló la crítica, hicieron que solo permaneciera una semana en las salas de estreno.

Hay que esperar a *El tambor del Bruch*, dirigida en 1947 por Ignacio F. Iquino, y a *Agustina de Aragón*, del veterano Juan de Orduña, estrenada en 1950, para encontrar dos obras que se adecuen a lo exigido por la Junta para obtener el Interés Nacional. Ambas mostraban la resistencia y la concienciación de las clases populares ante el invasor, la fortaleza femenina –alegoría de la Patria– y el arrojo de la milicia, ideas que bien podían conmovir a propios y extraños. *El tambor del Bruch*, según los dictámenes, presentaba una excelente realización, un cuadro técnico de considerable valía y un tema que exaltaba las cualidades espirituales y patrióticas (66). El presupuesto presentado a la Junta, dos millones ochocientos mil pesetas, duplicaba el habitual de Emisora Film, acercándose al de las películas históricas rodadas en aquel momento por CIFE-SA –*La princesa de los Ursinos* (L. Lucia) y *Locura de amor* (J. de Orduña)– o por Suevia Film –*La dama del armiño* (E. Fernández Ardavín) y *La nao capi-*

(63) *Ibidem*.

(64) AGA. Cultura, 36/4726.

(65) *Primer Plano*, 593, 24-2-52.

(66) AGA. Cultura, 36/3320.

tana (F. Rey)–. Combinando la aventura épica con el romance y la leyenda popular *El tambor del Bruch*, según declaraba el propio Iquino, se atenía con fidelidad histórica a unos hechos documentados (67). Rodada en escenarios naturales, la producción contó con un total apoyo del Ejército, lo que permitió una gran espectacularidad en la batalla final entre el somatén y los franceses. En ella Iquino se esmeró en las angulaciones de cámara que potenciaban el efectismo dramático a la gesta. El público acogió la cinta con calor, permaneciendo tres semanas en las salas de estreno. Los elogios de la crítica fueron unánimes; incluso la de *Cámara*, por lo general contraria a las películas de Iquino. En su reseña, abrigó ciertas esperanzas sobre el quehacer futuro de este director:

«...No carece de espectacularidad, (...) escenas de masas resueltas para que el film mantenga siempre un tono decoroso. La calidad de la película adquiere más valor en la ficción que en la historia. (...) El oficio de Iquino se impone por fortuna para el cine español. (...) Parece que Iquino ha frenado su impaciencia y velocidad» (68).

En cuanto a *Agustina de Aragón*, en principio, tuvo bastantes problemas con el guion. El informe general acusaba la falta de cuidado en los diálogos, la carencia de interés alguno respecto a la guerra, unos valores cinematográficos muy discretos... En resumen, adolecía de calidad temática y argumental. En conjunto, no estaba «a la altura que correspondía a un asunto de la magnitud épica que se quiere» (69), en una palabra, concluía el informe, el guion era francamente malo. Paradójicamente, una vez finalizada, se declaró de Interés Nacional «por su realización perfecta unida a un tema de profundo valor patriótico, llevado a la pantalla con un ímpetu dramático que encierra lo sublime» (70). La prensa especializada dedicó páginas y páginas a entrevistar al figurinista, al director de escena, a Orduña, a Fernando Rey y a Aurora Bautista; la prensa generalista se deshizo en alabanzas, aunque la teatralidad exagerada de la protagonista concitaba pequeñas discrepancias. En esta ocasión, la CCPN, el público y la crítica –el Círculo de Escritores Cinematográficos y la revista *Triunfo* la galardonaron como la mejor película del año– estuvieron de acuerdo. A lo largo de casi dos décadas *Agustina de Aragón* representó uno de los grandes éxitos de la cinematografía nacional. A los tres meses de su estreno seguía en cartel, por lo que se positivaron 30 copias más. En su momento solo fue superada por dos obras del mismo director: *Locura de amor* (136 días en cartel) y *Pequeñeces* (107 días en cartel).

Como alegorías políticas que encerraban modelos patrióticos para el franquismo, los filmes hasta aquí citados cumplieron ampliamente con su función adoctrinadora. La combinación de una puesta en escena solemne, unida a unos

(67) *Cámara*, 15-6-47.

(68) Ídem, 15-6-48.

(69) AGA. Cultura, 36/4717. A los guionistas se les acusó de plagio por haber tomado un presentado del concurso de guiones promovido por la productora, CIFESA.

(70) Íbidem.

referentes culturales heterogéneos y populares, donde primaba la lucha épica común contra el enemigo exterior y el enfrentamiento personal contra el taimado enemigo interior, sirvieron para configurar la esencia del imaginario nacional.

Asimismo, trasladaron más allá de nuestras fronteras el tópico del exotismo español que confirmaba, una vez más, el pintoresquismo romántico y los rasgos folclóricos contruidos por los viajeros decimonónicos (71). *Lola la Piconera* y *Agustina de Aragón* fueron las mejor vendidas en el extranjero. La primera se exportó a Estados Unidos, Argentina, Italia, Portugal, Brasil, Grecia, El Líbano, Siria y Argelia; la segunda, además de a estos países, se vendió en el Japón. También viajaron *El abanderado* a Italia, Argentina, Suecia y Portugal, *El tambor del Bruch* a Cuba, Brasil y Portugal y *Aventuras de Juan Lucas* a Chile y Argentina. De la siguiente época, *Carmen la de Ronda* se enviará a Italia, Francia, México, Estados Unidos, Finlandia, Suecia y Argentina. Por su parte, *El tirano de Toledo* recorrió las pantallas de Francia, Estados Unidos, Turquía, Finlandia, las dos Alemanias, Portugal y Austria (72).

## 6. UN CRITERIO BENÉVOLO (1952-1962)

Uno de los grandes anhelos de quienes se dedicaban a los medios de comunicación se vio cumplido en julio de 1951 al crearse el Ministerio de Información y Turismo. Gran parte de las competencias de prensa, radiodifusión, cinematografía y teatro, hasta entonces atribuidas a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, pasaron al nuevo organismo. El 15 de febrero de 1952 un decreto regulaba su estructura orgánica. En él se resaltaba el sentido de servicio público de la información, sometido a promover el bien común «en orden a formar serios criterios de opinión y difundir la más auténtica conciencia de nuestra Patria, tanto en el interior como en el exterior» (73). A lo largo de estos años, la ideología del régimen y su posición internacional habían variado y, consentida la dictadura por las grandes potencias y los organismos internacionales, España navegará entre aperturismo y represión intentando mantener, a través de la acción cultural, su legitimidad en el exterior (74). La imagen que se quiere ofrecer en el extranjero es la de un país agradable, en paz y digno de las mejores inversiones. Con este objetivo se había creado todo un ministerio dedicado a mostrar una representación flamante de la nación.

Dentro de la nueva organización, se estableció, dependiente del Instituto de Orientación Cinematográfica, la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas (JCyCPC), asumiendo las funciones tanto de la JSOC como de

---

(71) Véase BENET (2012): 221-226.

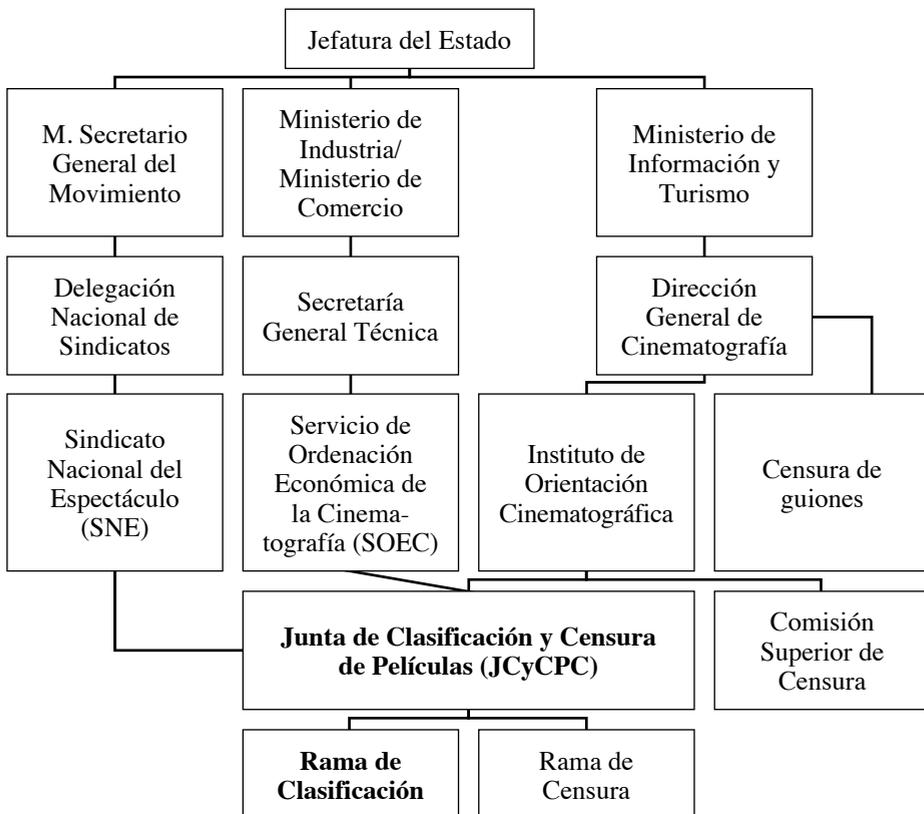
(72) AMC. Caja 5565, y [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

(73) BOE, 21-2-52.

(74) MUÑOZ SORO (2012): 83-108.

la CCPN, que desaparecen. La JCyCPC se dividía en dos ramas, una de censura propiamente dicha, para todo lo concerniente a la apreciación de las películas en sus aspectos ético, político y social –por primera vez se especifican los contenidos–, y otra encargada de calificar las producciones atendiendo a sus cualidades técnicas, artísticas y a sus circunstancias económicas (75). La JCyCPC estaba compuesta por miembros de las dos ramas y presidida por el director general de Cinematografía. En este decreto también se contemplaba la creación de una Comisión Superior de Censura cuya función única era la de revisar los dictámenes de la JCyCPC y resolver los recursos de apelación (gráfico 2).

**Gráfico 2.** La Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas tras la creación del Ministerio de Información y Turismo, a partir de 1952



Fuente: Elaboración propia.

(75) BOE, 31-3-52.

Pocos meses después, el 16 de julio de 1952 se dictaba una orden conjunta de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo que pretendía cortar las acciones especulativas generadas por el tráfico de licencias de exhibición y doblaje. Se intentaba desvincular la financiación de la producción de películas de la importación, aunque en realidad solo se acometieron pequeños retoques. A partir de este momento se va a conceder la denominada ayuda o «prima de protección» mientras que los permisos de importación serán adjudicados directamente a los distribuidores. En cualquier caso, las subvenciones, que oscilaban entre el millón y medio y los cuatro millones de pesetas, seguían dependiendo de los ingresos obtenidos con los permisos de importación. La desvinculación total no tendrá lugar hasta la integración de los fondos de ayuda a la Cinematografía en los presupuestos generales del Estado, ya en 1967.

La nueva normativa variaba la nomenclatura de las calificaciones y el modo de establecerse la protección (76). Según la clasificación otorgada (Interés Nacional, 1.<sup>a</sup>A y B, 2.<sup>a</sup>A y B y 3.<sup>a</sup>), se seguían concediendo los permisos de importación y doblaje. El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (SOEC), que sustituirá a la SRC, computaba los permisos de importación, y el Instituto de Orientación Cinematográfica, los de doblaje. Ambas cuentas acreedoras se iban saldando al cargárseles las cantidades representativas de los permisos concedidos (77). La nueva estructura continuó mezclando los aspectos económicos con las valoraciones estéticas, morales o patrióticas. El entramado económico de la cinematografía seguía dependiendo de conceptos arbitrarios como el gusto personal o las predilecciones de la JCyCPC, aunque por primera vez, resultaba factible desvincular la producción de las licencias de importación al juzgarse según la calidad de las obras.

En cuanto a las películas que nos ocupan, ahora un espíritu conciliador las envuelve. Los franceses ya no son esos traidores enemigos, sino personajes con luces y sombras que enamoran a las españolas, quienes van a tener que seguir eligiendo entre amor y lealtad a la patria. En todos los filmes se distancia al francés-individuo, digno de respeto y amor, del francés-enemigo. La trama bélica se oscurece bajo los efectos del melodrama, ya no se ensalza al ejército sino que el protagonismo lo asume el pueblo llano que lucha por su libertad, en cierto modo de forma cansina, para defender el terruño más que unos ideales nacionales. Bajo estos nuevos supuestos se van a rodar seis películas: *El tirano de Toledo* (H. Decoin, 1952), *El mensaje* (F. Fernán Gómez, 1953), *Venta de Vargas* (E. Cahen Salberry, 1958), *Carmen la de Ronda* (T. Demicheli, 1959), *Llegaron los franceses* (L. Klimovsky, 1959) y *Los guerrilleros* (P. L. Ramírez, 1963). Ninguna alcanzó la categoría de Interés Nacional y solo una fue calificada en 1.<sup>a</sup>A, *Carmen la de Ronda*. Las restantes, *El tirano de Toledo* y *El mensaje* fueron encuadradas en 1.<sup>a</sup>B; en 2.<sup>a</sup>A se clasificaron *Venta de Vargas* y *Los*

---

(76) MARTÍNEZ (2008): 343.

(77) BOE, 23-7-53.

*guerrilleros* y, por último, *Llegaron los franceses*, en 2.<sup>a</sup>B. Durante esta década, las propuestas de los directores divergen cada vez más de los criterios de la JCyCPC respecto a la aportación del mito patrio, la construcción de su intemporalidad y la catolicidad de España. La JCyCPC, por su parte, había rebajado sobremanera las aspiraciones anteriores a producir un cine de visos imperialistas. Incluso el que más tarde fuera director general de Cinematografía, José M.<sup>a</sup> García Escudero (78), durante las Conversaciones de Salamanca (79) defendió la necesidad de «mejorar el nivel medio» (80) del cine español encontrando un estilo propio, en la misma línea que lo habían hecho el francés, el italiano o el alemán. Lo prioritario ya no era orientar la voluntad de la población, educar en la identidad nacional, ahora se aspiraba a crear un cine de autor, con formas y estilo moderno que obtuviera prestigio entre los intelectuales europeos.

La primera película que se realiza en esta segunda etapa es en coproducción con Francia e Italia. *El tirano de Toledo*, basada en un relato de Stendhal, agradó bastante a la JCyCPC. «Estamos en el buen camino», aseveró en su informe Pedro Murlane Michelena –de la rama de Censura–, resaltando su buena fotografía e interpretación. La clasificación final reconocía su «buena realización e interpretación, lujosa y bien llevada», por lo que el director general, Joaquín Argamasilla, le facilitó un permiso de importación norteamericano «para apoyar la coproducción» (81). Sin embargo, no fue tan halagüeña la crítica, y el público la acogió de forma desigual según los lugares, permaneciendo 15 días en las salas de estreno.

Mucho más reprobada por los miembros de la JCyCPC fue *El mensaje*. A Mariano Daranas, le parecieron innecesarias e incluso absurdas las evocaciones a la libertad del mundo. Murlane Michelena consideró confuso el desarrollo «del guion que avanza en zigzag, cuando parece una película de acción, deriva hacia un enigma de tipo policíaco» (82). Una vez terminada, Juan Pérez consideró mejor la interpretación que el guion e, incluso, dejó una reflexión en su informe: «¿Ayuda el Fernán Gómez director al Fernán Gómez actor? Pregunta que se contestará pronto y que tiene cierto interés para la producción futura en la que intervenga» (83). A pesar de no agradaarle la interpretación a Vicente Alonso Pesquera –«demasiada nobleza en algunas caracterizaciones»–, corroboró el pronóstico de Antonio Fraguas tras la lectura del guion: «Ya se preveía que no superaría una mediocre calidad (...) Ahora se confirma aquella primera

---

(78) Desempeñó este cargo en dos ocasiones, la primera entre 1951 y 1952, y la segunda entre 1962 y 1968.

(79) Primeras Conversaciones sobre el Cine Español convocadas por Basilio Martín Patiño en mayo de 1955 en Salamanca, a la que acudieron un elevado número de representantes de la industria, de críticos y de la administración.

(80) GARCÍA ESCUDERO (2006): 296.

(81) AGA. Cultura, 36/3446.

(82) AGA. Cultura, 36/3470.

(83) *Ibidem*.

impresión. Realización muy poco brillante que no ha añadido ningún valor (...) con un criterio benévolo puede otorgársele 1.<sup>ª</sup>B» (84). También Alberto Reig se sintió igualmente decepcionado por la mala dirección y lo inapropiado de la ambientación. Y, aun a su pesar, concluía: «Basándome en la política de siempre, es decir en la tolerante y generosa dispuesta siempre a la ayuda y al estímulo de la cinematografía (...) me inclino por la 1.<sup>ª</sup>B, que resulta ampliamente favorable» (85). Tampoco agradó al público; solo estuvo una semana en cartel.

Peor aún fue la consideración que mereció el guión de *Venta de Vargas*. A Manuel Nalla Rubio no le dolieron prendas al apuntar su ínfima calidad. Según Eduardo de Moya todo se reducía a los «tiernos y fogosos amores de una muchachita» (86) y José Canales recalcó la deficiente interpretación. De hecho fue clasificada en 2.<sup>ª</sup>A haciendo constar la Comisión Superior, cuando se solicitó la revisión, su disgusto, pues consideraba lamentable que este tipo de cine pudiera ser protegido. Alberto Reig apostillaba: «Las ‘escenitas’ de la batalla de Bailén son casi risibles (...) presididas por la más completa vulgaridad» (87). Eduardo de Moya insistía en los diálogos repletos de tópicos donde «Lola Flores repite, una vez más, su papel de mujer desgarrada (...) Los demás son unos pobres comparsas embutidos en sus uniformes». El informe final recalcaba: «No hay ni un atisbo de cine de calidad ni aun dentro de la media más que alcanzada por nuestro cine (...) No se explica que se busque directores ‘foráneos’ para lograr tan poca cosa» (88). Los seguidores de Lola Flores acusaron la decepción; a duras penas aguantó *Venta de Vargas* diez días en los cines de estreno.

Muy similar fue el dictamen para *Carmen la de Ronda*, aunque su posible comercialidad y la interpretación de la internacional Sara Montiel salvó la clasificación, otorgándosele la categoría de 1.<sup>ª</sup>A. No por ello la JCyCPC omitió en su informe duras críticas. Andrés Zabala resaltó el objetivo de la cinta, «dirigida a sacar las perras a los espectadores. Para esto no se ha perdido ocasión: canciones, duelos, navajas y pintoresquismo a todo pasto» (89), un guión, concluía, «consecuente con el tema y atiborrado de hembra brava y de todos los tópicos usuales de estas españoladas patriotas». Alberto Reig, con su sorna habitual, definió el guión «ajustado al tema. Correcto a pesar de las fáciles e inevitables concepciones casi siempre rebuscadas para que Sarita Montiel coloque su canción» (90). De nuevo le otorgaba su «calificación benévola justificada por el excelente color y reunir elementos de la mayor calidad» (91), tal y como exigía la normativa.

---

(84) *Ibíd.*

(85) *Ibíd.*

(86) AGA. Cultura, 36/4791.

(87) *Ibíd.*

(88) *Ibíd.*

(89) AGA. Cultura, 36/3725.

(90) *Ibíd.*

(91) *Ibíd.*

Por otro lado, una crítica fresca, hecha por estudiantes salmantinos admiradores del neorrealismo, demolió a su productor, Benito Perojo:

«Para lanzarse a la tarea singular de realizar una españolada consecuente, lo más indicado era el acudir a la quintaesencia del género. ¿Cuál es la españolada cien por cien, la mundialmente famosa? *Carmen*, sin duda alguna. Si los americanos, con su habitual desenvoltura, se han lanzado sobre ella y la han recreado, ¿qué puede detenernos a nosotros?» (92).

Sin tener en cuenta la mordacidad de los jóvenes cineastas, el público acudió en tropel a disfrutar de Sarita Montiel, animado por la crítica convencional de *Primer Plano*, que resaltaba el «talento dramático que le permite pasar con toda flexibilidad de las escenas de amor a las de desafío en un equilibrio de matices que sigue el sutil juego de sentimientos que constituyen el carácter del personaje» (93). *Carmen* permaneció dos meses en las salas de estreno, siendo solo superada ese año por *¿Dónde vas Alfonso XII?* (L. C. Amadori) y *Molokai* (L. Lucia).

*Llegaron los franceses* también fue tachada por la JCyCPC de tema patrio-tero tópico. Consideró el guión de ínfima calidad y calificó la película en 2.<sup>ª</sup>B a efectos económicos. Aun así, sus productores optaron por solicitar la revisión y, como señalara Alberto Reig: «No siendo posible una calidad menor, se ratifica el voto anterior» (94). El representante del ramo de producción José Luis Dibildos, subrayó la bondad del tema, aunque reconocía la mediocridad del guión. El dictamen no se modificó.

Respecto a *Los guerrilleros*, Jorge Tusell fue el único que calificó la cinta en 1.<sup>ª</sup>A, y Serrano de Osma señaló como aprovechable la idea. El resto de la JCyCPC la tachó de vulgar e, incluso, de «mala sin paliativos»; mas en aras a su comercialidad –actuaban Manolo Escobar y Rocío Jurado, estrellas de la canción del momento–, Fernández Cuenca le concedía «una clasificación benévola» (95), que por mayoría fue de 2.<sup>ª</sup>A. Por supuesto el productor se opuso y solicitó una revisión, una vez más, sin resultados.

La ficha de *Cine Asesor*, escrita únicamente para empresarios informándoles sobre los resultados económicos de las películas, confirmó la evidencia: se consideró como de «muy buen rendimiento» *Carmen la de Ronda*, igual que en su momento se hiciera con *Lola la Piconera* y *Agustina de Aragón*. Aquí, sin tapujos, se indicaba la calidad y el interés de cada cinta. De todo el conjunto solo estas tres, una vez más, se definían como «taquilleras». Con un buen rendimiento se estimaron otras dos: *El tirano de Toledo* y *Los guerrilleros*, mientras que las demás solo podían producir un mediano o escaso rendimiento entre el público de las ciudades de provincia y el rural.

(92) *Cinema Universitario*, 10. 11-59.

(93) *Primer Plano*, 989. 27-9-59.

(94) AGA. Cultura, 36/3738.

(95) AGA. Cultura, 36/3930.

## 7. LA DESMITIFICACIÓN DE UN MITO (1963-1977)

En esencia, los cambios de criterio obrados en la censura entre 1963 y 1977 no influyeron en las apreciaciones de la JCyCPC establecida a principios de los cincuenta. El 8 de marzo de 1963 veía la luz el llamado *Código de Censura*, que definía los principios que la regían –protección y fomento de la cinematografía y defensa del espectador–, los asuntos a censurar –lo político, lo moral y lo sexual– y la reglamentación operativa de la JCyCPC. La censura de guiones, antes competencia directa de la Dirección General de Cinematografía, pasaba a manos de la JCyCPC. A partir de ahora, la calificación de Interés Nacional, 1.<sup>a</sup>A y 1.<sup>a</sup>B aumentaban su protección, pero era incompatible con la de una nueva categoría, la de Interés Especial, dedicada a aquellas películas arriesgadas desde un punto de vista temático o estético y a la que gran parte de la producción española optaría (96).

Según el reglamento de régimen interno, la JCyCPC comenzó a funcionar por comisiones, existiendo una específica destinada a la protección económica, presidida por el director general de Cinematografía y Teatro y en la que participaban representantes de la Dirección General así como de los sectores empresariales y profesionales de la producción, distribución, exhibición, directores, técnicos y actores. Esta Comisión, como el Instituto Nacional de Cinematografía, desaparecerá en 1967 cuando se cree el Fondo de Protección de la Cinematografía, dependiente de la nueva Dirección General de Espectáculos. En ese momento se desligará definitivamente la producción de las licencias de importación, al establecerse un instrumento presupuestario básico que articule la política de fomento y que constituya el centro de imputación de todas las consignaciones destinadas a tal fin.

En 1972 se eliminaba, por derogación expresa, el término *censura* de la denominación de la JCyCPC, que pasará a llamarse de Ordenación y Apreciación de Películas (97) hasta 1974, cuando, sin variar en sus atribuciones, se convierta en la Junta de Calificación y Apreciación de Películas (98). Asimismo desaparecerá en 1975 el vocablo *prohibido* de los informes de las comisiones, siendo sustituido por el de *desestimado*. Por último la terminología moral se cambiará por la jurídica en los dictámenes (99).

Todavía se rodaron tres películas más sobre la Guerra de la Independencia antes de la desaparición de la censura franquista. La primera, filmada en 1963, se trataba de una cinta de aventuras infantiles dirigida por León Klimovsky, *La colina de los pequeños diablos*. La Comisión delegada de la Censura de guiones no presentó objeción alguna. Para Carlos M.<sup>a</sup> Staehlin era deliciosamente absur-

---

(96) BOE, 1-9-64.

(97) BOE, 21-10-72.

(98) Ídem, 13-9-74.

(99) Sobre la evolución jurídica de la censura, véase GONZÁLEZ BALLESTEROS (1981).

do y el padre Fierro lo consideró muy flojo. Mayor ilusión al informar puso José M.<sup>a</sup> Cano, quien le auguraba un futuro parecido a *La guerra de los botones* si caía en manos hábiles (100). Una vez concluida la producción, la Junta de Clasificación no tuvo inconveniente en reconocer sus valores morales y patrióticos. A pesar de su poca calidad fue admitida en la categoría Especial para Menores, estrenándose al año siguiente en el festival de Gijón donde recibió una mención honorífica del jurado. El público acudió a ella con fruición: fue la película más taquillera del año, cinco meses en los cines de estreno, doblando en permanencia a las siguientes.

*La guerrilla* (R. Gil, 1972) era el film número 72 de uno de los directores más prolíficos de nuestro país. Realizada en coproducción con Francia, a la película le costó recibir los beneficios de la nueva categoría de Interés Especial. El guion fue aprobado, aunque condicionando el premio a la ejecución de la obra y al cumplimiento de una serie de requisitos pasados por alto por los productores (101). A Eugenio Benito le resultó flojísimo, no aportaba nada nuevo, y Fernández Cuenca desconfiaba que alcanzara el Interés Especial de no efectuar una realización extraordinaria. También recomendaba «modificar las escenas de la moza Dora refocilándose con los soldados franceses, para evitar excesos» (102). Por su parte, Germán Sierra reflexionaba sobre las influencias de la nueva historiografía en el guión:

«... Una anécdota de la Guerra de la Independencia no tratada en el tono idealista de Pérez Galdós sino más bien en la línea revisionista del profesor Artola (...) persigue un realismo esperpéntico y desmitificador que no podemos llamar falso, si bien puede ser parcial (...) Lo más desagradable y parcial puede ser pintar a españoles habitantes del pueblo demasiado serviles y taimados tratando de asesinar en la indefensiva (*sic*) al coronel francés y a renglón seguido pintar a éste de generoso guardando la formalidad del juicio previo al fusilamiento» (103).

A pesar de las premoniciones y desacuerdos, una vez realizada, se le concedió el Interés Especial.

No ocurrió lo mismo con la última película, *Contra la pared* (Bernardo Fernández, 1975), a la que se denegó esta calificación tanto por el Consejo de Apreciación de Guiones como por la Comisión de Apreciación. Entre los primeros, Pedro Rodrigo consideró no poseer más «alcance, aparentemente, que la crónica negra de dos militares después de terminar una guerra. No hay por tema ni por guion, mal escrito, motivos para concederle el Interés Especial» (104). Gómez Mesa lo estimó de muy superficial: «El director es casi debutante y no

---

(100) AGA. Cultura, 36/5444.

(101) AGA, Cultura, 36/5361. Entre otros hacer referencia a su condición de coproducción, indicar que no se rodará una doble versión, atenerse al guión y saldar el guionista, Rafael J. Salvia, las cuotas sindicales.

(102) AGA. Cultura, 36/5586.

(103) *Ibíd.*

(104) AGA. Cultura, 36/5102.

puede saberse si tendrá calidad, aunque probablemente sea que no». Marcelo Arroita-Jáuregui lo tachó de vulgar aunque reconocía tener «un acierto, los bombones envenenados del final, de un humor negro delicioso». En el informe definitivo se aducían como causas para denegar el Interés Especial la falta de «indicios de calidad (...) se trata de un ejercicio de fin de carrera, a mucho tirar». A la Comisión de Clasificación le resultaba fallida y la consideró «una mala película sin pies ni cabeza, sin calidades de ninguna clase, ni de producción, ni de dirección ni de interpretación» (105). Rodada finalmente en 16 mm, no se estrenaría hasta 1978 en el Cinestudio Griffith como «un caso insólito» (106). Paradójicamente, en los albores de la llegada de la democracia, la Guerra de la Independencia había perdido en la pantalla todo su significado como hito fundacional del Estado liberal español. Había comenzado la deconstrucción del franquismo y con él la de las metáforas fantaseadas de su discurso oficialista.

En 1977, por el Real Decreto 2258/77, de 27 de agosto, se reestructuraba la Dirección General de Cinematografía en dos subdirecciones generales, una de Promoción y otra de Difusión de la Cinematografía, desapareciendo definitivamente las referencias al control censor que había pervivido hasta este momento.

## 8. CONCLUSIONES

Terminada la Guerra Civil, la necesidad de transmitir a la población española los principios del Movimiento hizo que el cine se convirtiera en un elemento indispensable para lograr este fin. Las películas pasaron a ser utilizadas como medio de difusión ideológica de la doctrina política y de los logros nacionales, tanto dentro como fuera de España.

Para ello se dotó a la industria cinematográfica de una aceptable liquidez, conseguida a partir de los ingresos generados por la importación y doblaje de películas extranjeras. La Comisión Clasificadora de Películas Nacionales se va a ocupar de asignar a los productores, según la calidad de cada film, permisos de importación y doblaje para capitalizar el sector. Las películas históricas serán uno de los temas más esperados no solo por la Falange –tal y como se infiere de los editoriales de *Primer Plano*–, sino por los miembros de la Comisión. Sin embargo, en general, defraudarán sus expectativas.

A la vista de los informes de la Comisión, si directores y productores pretendieron halagar al poder proponiendo para sus películas uno de los hitos épicos de la sociedad española, no lo consiguieron. Como se ha ido viendo a lo largo de este estudio, la mayoría de los guiones –y aún más su realización– disgustó a los evaluadores que, en aras a proteger el sistema, fueron muy condes-

---

(105) *Ibidem.*

(106) *El País*, 5-5-78.

endientes con el producto final. Asimismo, resulta evidente que para la Comisión adolecían de la calidad suficiente para alcanzar la máxima protección estatal; no obstante, aspectos ajenos a aquella, en cierto modo, abocaba a sus representantes a concederla.

En cuanto a la rentabilidad de las películas, la Comisión solía acertar sobre la recuperación de la inversión pública, aunque su criterio estético y moral distara de los gustos generales. De los diecisiete filmes aquí tratados, cuatro constituyeron un gran éxito de taquilla y obtuvieron el apoyo de la crítica: *Agustina de Aragón*, *Lola la Piconera*, *Carmen la de Ronda* y la infantil *La colina de los pequeños diablos*, seguidas de *Los guerrilleros*, que también superó la media de permanencia en las pantallas de las películas españolas. Las producciones de la primera época, hasta 1952, fueron dirigidas en su mayoría por cineastas con una larga trayectoria profesional, lo que no es óbice para que la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales juzgara sus obras en general como mediocres. A partir de la creación en 1951 del Ministerio de Información y Turismo serán, en conjunto, directores menos experimentados los que aborden la Guerra de la Independencia, afrontándola en su dimensión más social y humana, apartándose de la perspectiva adoctrinadora de la etapa anterior. Los miembros de la ahora denominada Junta de Clasificación y Censura de Películas van a criticar de igual manera guiones y realización tanto por su calidad como por la falta de un estilo propio, que fuera capaz de competir con el cine de autor europeo. Pero, en aras a apoyar la industria nacional y dar mayores oportunidades, van a beneficiar a las películas asignándoles calificaciones más elevadas de lo que, a su propio juicio, realmente merecían.

Siguiendo las opiniones vertidas en sus informes, se aprecia cómo los miembros de las comisiones defendían una ideología pero, sobre todo, aspiraban a conseguir una producción de calidad, para lo cual apoyaban a cada película con la esperanza de que la siguiente mejorara. No se debe achacar únicamente al «celo censor» la mediocridad de las cintas. Verdad es que la inexistencia de unas normas específicas de Censura pudo impedir una mayor brillantez en los argumentos presentados pero, en conjunto, los cortes de censura, no restaron ni ingenio ni vivacidad a estos filmes, salvo en *Las aventuras de Juan Lucas*. A la vista de los cambios en los guiones, es evidente que el maniqueísmo de los censores cercenó la fuerza dramática de algunas de las películas, al alejarse de la realidad social. Pero, en la mayor parte de los casos, se podría decir que fue la avaricia de los productores y la desidia, o si se quiere la mediocridad de los directores y los guionistas, lo que mermó la calidad de los filmes. Una vez finalizada una película, habiendo hecho el propio Estado una elevada inversión, era difícil rechazar la obra, baza con la que contaban los productores: de sus producciones dependía el resto de los sectores de la industria.

Más allá de la calidad y adecuación a los criterios estéticos de la CCPN y de la JCyCPC, *Lola la Piconera*, *Agustina de Aragón* y *Carmen la de Ronda* aunaron la tradición literaria y pictórica academicista con el folletín y la canción

popular y acertaron con el gusto de un numeroso público. Mensajes como la fusión de las clases populares con su Ejército hasta llegar a la inmólación colectiva o la fortaleza femenina –alegoría de la Patria– conmovieron a gran parte de la sociedad española. Su tiraje de copias y su venta al extranjero cumplieron aceptablemente con la misión de transmitir los valores políticos y culturales del Régimen dentro y fuera de nuestras fronteras.

Salvo en estos tres casos, el anhelo del Estado de impulsar una industria que filmara obras maestras para mostrar al mundo la epopeya nacional, trasunto de la gesta franquista, no se alcanzó. Ninguna de las películas realizadas fue capaz de expresar el dramatismo vivido por los españoles ni en el momento del desarrollo de la ficción, ni en el propio del tiempo de la producción de los filmes. La mayor parte de las propuestas no dejaron de ser, al decir de Antonio Fraguas tras leer el guión de *Venta de Vargas*: «Otro churro histórico-folklórico» (107).

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ (2001): *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- BENET, VICENTE J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- CUEVAS PUENTE, ANTONIO (1950): *Anuario cinematográfico hispanoamericano*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo.
- DÍEZ PUERTAS, EMETERIO (2002): *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Alertes.
- GARCÍA ESCUDERO, JOSÉ M.<sup>a</sup> (2006): «La monserga del neorrealismo», en NIETO, J. y COMPANY, J. M. (comp.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, TEODORO (1981): *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, LUIS MARIANO (2009): *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GUBERN, ROMÁN (1994): *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.
- JULIÁ, SANTOS (2010): *Hoy no es ayer*, Barcelona, RBA Libros S.A.
- LEÓN AGUINAGA, PABLO (2010): *Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, CSIC.
- MAROTO DE LAS HERAS, JESÚS (2007): *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*, Madrid, Cacitel.
- MARTÍNEZ, JOSEFINA (2008): «El cine de los cincuenta, una década de contradicciones», en MATEOS, ABDÓN (ed.), *La España de los cincuenta*, Madrid, Eneida.

---

(107) AGA. Cultura, 36/4791.

- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, JOSEFINA (2010): «La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, IX, pp. 191-213.
- MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE (2001): «Hacia un cine franquista. La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945», en FERNÁNDEZ COLORADO, LUIS y COUTO CANTERO, LUIS (coords.), *La herida en las sombras, el cine español de los años 40*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- MUÑOZ SORO, JAVIER (2012): «Después de la tormenta. Acción política y cultural de los intelectuales católicos entre 1956 y 1962». *Historia y Política*, nº 28, pp. 83-108.
- PAYNE, STANLEY G. (1997): *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español: historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977)*, Barcelona, Planeta.
- POZO ARENAS, SANTIAGO (1984): *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- SEVILLANO CALERO, FRANCISCO (1997): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo, 1936-1991*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, ANTONIO (2000): *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

