

EL CINE HAGIOGRÁFICO Y LA APOLOGÍA DEL PASADO CATÓLICO ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO (1947-1951)

FERNANDO SANZ FERRERUELA
Universidad de Zaragoza

Resumen:

A finales de los años cuarenta, el cine hagiográfico alcanzó una, no demasiado abundante, pero trascendental presencia en la producción filmica española. Una circunstancia determinada por la evolución política e ideológica del propio régimen franquista, y muy relacionada con la dinámica de reconstrucción del pasado español, que tanto auge alcanzó en la cinematografía española de ese periodo. Así surgieron cintas como *Reina Santa*, de Rafael Gil (1947) y el *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948), al mismo tiempo que otras como *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951) o *Cerca del cielo*, de Mariano Pombo y Domingo Viladomat (1951) que, sin ser hagiografías filmicas en el más estricto sentido del término, reprodujeron los mismos principios ideológicos y narrativos presentes en aquellas. El estudio y contextualización de todas ellas constituyen los principales objetivos de esta comunicación.

Palabras clave: Cine español, cine hagiográfico, cine y franquismo, religión y cine.

Abstract:

At the late forties, hagiographic films reached a, not too great, but transcendental presence in the Spanish film production. A circumstance determined by the political and ideological evolution of the franquism, and closely related to the dynamic of reconstruction of the Spanish past, reached in the Spanish cinema of that period. Thus arose such films as *Reina Santa*, de Rafael Gil (1947) and *El capitán de Loyola*, José Díaz Morales (1948), or others such as *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951) or *Cerca del cielo*, de Mariano Pombo and Domingo Viladomat (1951) that, without being hagiographic films in the strictest sense of the term, identically reproduced the same ideological and narrative principles presents in those. The study and contextualization of all of them are the main objectives of this communication.

Keywords: Spanish cinema, hagiographic film, cinema and franquism, religion and cinema.

Más allá de algunos escasos y puntuales antecedentes, lo cierto es que las hagiografías filmicas experimentaron una escueta pero decidida aparición en el seno de la cinematografía española en los últimos años de la década de los cuarenta y los primeros compases del decenio

siguiente. Una circunstancia que en modo alguno fue casual y que, muy por el contrario, tan sólo puede entenderse teniendo en cuenta las circunstancias sociopolíticas de la España de su momento, y la deriva que el régimen franquista había iniciado por aquel entonces.

Por otro lado hay que señalar que, si hemos de ceñirnos a una definición estricta de cine hagiográfico –entendiendo como tal aquellas películas que giran en torno a vidas de personajes históricos considerados “santos” por la Iglesia católica– tan sólo son dos los *films* españoles rodados en este periodo que podemos contemplar: el caso de *Reina Santa*, de Rafael Gil (1947) y el de *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948), que ilustran en imágenes las vidas de Santa Isabel de Portugal y San Ignacio de Loyola, respectivamente. Sin embargo, no deja de ser interesante el hecho de que, de forma coetánea a la realización de ambas cintas, se llevaron a cabo algunas otras biografías fílmicas en las que, sin que sus protagonistas fuesen santos canónicamente elevados a los altares por la Iglesia, se aplicaron idénticos esquemas y recursos narrativos, y que compartieron los mismos objetivos ideológicos y apologéticos, es decir, resaltar el componente hondamente religioso, edificante y ejemplar del personaje biografiado. Esos son los casos de *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951), acerca de la infanta aragonesa que llegó a ser mujer de Enrique VIII, *film* que guarda múltiples similitudes formales y narrativas con *Reina Santa*, o *Cerca del cielo*, de Mariano Pombo y Domingo Viladomat (1951), sobre el obispo mártir de Teruel, fray Anselmo Polanco, una película mixta desde el punto de vista ideológico, que tiene además mucho que ver con el ciclo fílmico que, de forma coetánea, se dedicaron a la recuperación del cine de cruzada.

Así pues, todas estas concomitancias narrativas, ideológicas y fílmicas permiten tratar de forma conjunta este interesante grupo de películas, tan significativo del cariz que la producción fílmica española estaba adoptando en el lustro comprendido entre 1947 y 1951.

De cualquier modo, tanto las películas hagiográficas en sentido estricto, como aquellas que sin serlo, imitaron idénticos planteamientos, que se produjeron en la referida horquilla cronológica, demuestran –como en tantas otras ocasiones– que cine español de posguerra constituyó un espejo preciso y elocuente de la realidad ideológica, social y política del país en cada momento. Circunstancias todas estas que, junto con el estudio de algunas constantes ideológicas presentes en dichos “*films* hagiográficos”, particularmente de raíz católica –como reflejo del sistema nacionalcatólico que poco a poco iba afianzándose–, constituyen los objetivos básicos de este trabajo.

LA BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES CATÓLICAS DE ESPAÑA EN EL CINE DE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

En primer lugar, no hay que perder de vista que la aparición del cine hagiográfico en la España del periodo comprendido entre 1947 y 1951, debe ponerse en relación directamente proporcional con el auge del cine de reconstrucción histórica que tuvo lugar en la cinematografía española coincidiendo con el proceso de desfalangización del régimen franquista en el periodo de máximo aislamiento y autarquía que la sociedad española vivió durante toda la posguerra¹. Así, debido a que España encontraba completamente anulados sus campos de acción y participación a nivel internacional en el presente, se vio obligada a mirar hacia su propio interior, y hacia su pasado, para encontrar elementos dignos de ser glorificados en la pantalla, intentando buscar en ellos la justificación del franquismo y su continuidad. Sin embargo, resulta imprescindible comprender que esta plasmación en la pantalla de las figuras y hechos pasados, no supusieron un mero ejercicio de recuperación de la memoria histórica. Muy por el contrario, dichos motivos fueron empleados de forma metafórica e instrumental, como un mecanismo para aprovechar los conceptos ideológicos y propagandísticos inherentes en ellos, en beneficio del propio Estado franquista. Esa es la razón por la que no se exaltó tanto la biografía de los personajes históricos en sí, cuanto sus hechos, su determinación o su capacidad de pacificar y cohesionar la sociedad española de su momento. Todo ello sin olvidar otros conceptos como el patriotismo exacerbado, el buen y justo gobierno, el necesario componente católico inherente a cualquier gobernante español, la obediencia debida al mismo o el ideal de caballero cristiano, aspectos todos ellos que querían otorgarse, por asimilación, al propio Franco y su régimen.

¹ Esta opinión es compartida por la mayoría de historiadores del cine del franquismo. Sobre esta temática pueden verse algunos estudios de conjunto como: HEREDERO, C. F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Filmoteca Española, 1993; HEREDERO, C. F.: *España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica*, en Historia General del Cine, Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959), Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1996, pp. 195-207; MONTERDE, J. E.: *El cine de la autarquía (1939-1950)*, en Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 231-238 y CASTRO DE PAZ, J. L.: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, Sesión Continua, nº 2, 2002, pp. 133-145.

EL CINE HAGIOGRÁFICO Y LA APOLOGÍA CATÓLICA DEL PASADO ESPAÑOL

Entre las diversas iniciativas cinematográficas dedicadas durante este periodo a la reconstrucción del pasado español, cabe destacar la realización de algunas películas que ensalzaron, de forma concreta y monográfica, las figuras de diversos personajes históricos caracterizados por sus cualidades y virtudes católicas. Un fenómeno del que tan sólo contamos con un antecedente en el cine español de posguerra, y que es el caso de *Forja de almas*, de Eusebio Fernández Ardavín (1943). Esta interesante biografía cinematográfica de Don Andrés Manjón fue la primera película española de posguerra que glosó la figura de un –si no santo– ilustre sacerdote, que se encargó de erigir la magnífica obra pedagógica de las Escuelas del Ave María (fig. 1). Una cinta cuyos planteamientos ideológicos quedaron un tanto pervertidos al filtrarse en ella la ideología falangista que animaba el régimen de Franco en ese momento, pero que constituye una oda al pasado católico español, a través de las biografías de destacados personajes históricos, tal y como años después harán las películas en las que nos centramos en este estudio.

De ese modo, tal y como hemos adelantado, a lo largo de este lustro comprendido entre 1947 y 1951, podemos encontrar la adaptación cinematográfica de algunas biografías de santos fundadores, mártires o piadosas reinas españolas que, retomando el ya lejano testigo de *Forja de almas*, constituyeron los más claros exponentes del cine hagiográfico. Una temática que, a partir de ese momento fue haciendo aparición progresivamente en la cinematografía española, hasta configurar un verdadero ciclo de producciones católicas que alcanzará su cenit a principios de los años sesenta, a través de películas como *Fray escoba*, de Ramón Torrado (1961), *Teresa de Jesús*, de Juan de Orduña (1962), *Rosa de Lima*, de José María Elorrieta (1962), *Isidro Labrador*, de Rafael J. Salviá (1963), *El Señor de la Salle*, de Luis César Amadori (1964), o *Cotolay*, de José Antonio Nieves Conde (1965).



Fig. 1. Eusebio Fernández Ardavín: *Forja de almas* (1943). El Padre Manjón imparte una lección

LA VISIÓN ÉPICA DE LA SANTIDAD: *EL CAPITÁN DE LOYOLA*, DE JOSÉ DÍAZ MORALES (1948)

Dirigida por el español afincado en México José Díaz Morales, *El capitán de Loyola* fue realizada en 1948 y estrenada al año siguiente como parte de las conmemoraciones del IV centenario de la llegada de San Francisco Javier a Japón².

La estructura biográfica de la película de Díaz Morales, que contó con guión de José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, y con la supervisión del reverendo Padre Heredia, de la Compañía de Jesús, se hace patente desde el rótulo introductorio, que advierte: *este film se ha realizado en los lugares donde San Ignacio de Loyola vivió su vida de amor y de sacrificio por Cristo*. Tras ello, la acción arranca cuando el joven de alta cuna Íñigo de Loyola (Rafael Durán) es llamado a la corte al servicio del Rey de Castilla. Allí, desde muy pronto, se alza como ideal del caballero cristiano –equivalente al que veremos, en el caso femenino, en *Reina Santa* y

² Sobre esta película véase: HUESO MONTÓN, Á. L.: *Catálogo del cine español. Volumen F-4: Películas de ficción. 1941-1950*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998, pp. 76-77.

Catalina de Inglaterra–, que evita recaer en el comportamiento frívolo y corrupto de la corte, y se alza invariablemente como reducto de virtudes católicas y militares. Así por ejemplo, en el primer tramo de la película, Iñigo demuestra su valor militar en la defensa de la fortaleza de Pamplona frente al ejército francés, circunstancia que se aprecia especialmente cuando uno de los oficiales navarros quiere rendir el sitio, pero la providencia, en forma de disparo de cañón, impide a aquel izar la bandera blanca, mientras Iñigo, henchido de valor patriótico y religioso, exclama: *¡Dios nos ayudará!* (fig. 2). Poco después, el intrépido capitán resulta herido en el sitio, aunque su esfuerzo no es vano, porque Pamplona es liberada, mientras él es trasladado a su casa de Loyola donde, tras un inusual ejercicio de cámara subjetiva en su regreso a casa, tiene lugar un importante punto de inflexión de la acción.



Fig. 2. José Díaz Morales: *El capitán de Loyola* (1948).
Iñigo en la defensa de la fortaleza de Pamplona.

Es durante su convalecencia cuando comienza a surgir su vocación religiosa, a imagen de otros *caballeros de Dios que se sacrificaron por amor del crucificado*. A partir de allí, la película deja de tener una acción continua y unitaria –a semejanza de lo que sucede en otras muchas cintas religiosas del periodo, como *La mies es mucha*, de José Luis Sáenz de Heredia (1948)–, de modo que el discurso narrativo se convierte en un mero encadenado de secuencias en las que se ilustran pasajes concretos de la biografía del santo, coincidiendo con los hechos de mayor intensidad católica de su vida. La biografía de Iñigo de Loyola se convierte a partir de allí en un catálogo completo de las virtudes católicas y de las obras de misericordia.

Tras su estancia en Barcelona y su peregrinación a Tierra Santa, acude a estudiar a las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, recalando finalmente en el Colegio de Santa Bárbara de París, a donde se traslada caminando, y donde se suscita su idea de *conquistar el mundo para Dios*. Allí coincide con Don Beltrán (Manuel Luna), su antiguo compañero de

armas, que sigue manteniendo hacia él un gran odio hasta el punto de difamarlo acusándole de hereje por escribir los *Ejercicios*. Por ello es llevado ante el tribunal de Santo Oficio, aunque resulta absuelto por su demostrado conocimiento de la teología y el piadoso contenido de su libro, *que conmueve profundamente nuestro corazón*. Allí tiene lugar una de las muchas glorificaciones de la figura de San Ignacio, y la primera de sus evidentes identificaciones con Cristo. Así, ante en tribunal de la Inquisición, toma la vara de espinas –preparada a efecto de arrancar su confesión de herejía– y se la clava en el pecho como penitencia ante Dios para que interceda por la salvación de Don Beltrán, su acusador, llevando a cabo un sacrificio gratuito por la redención de su adversario. Un hecho que supone un claro remedo de la pasión de Cristo –quien de acuerdo con los Evangelios, rezó desde la cruz por sus enemigos–, apoyada incluso por la presencia de la vara de espinas, el mismo material del que según los textos sagrados se tejió también la corona del martirio de Cristo (fig. 3).



Fig. 3: José Díaz Morales: *El capitán de Loyola* (1948). San Ignacio ante el Santo Oficio.

Poco después, Ignacio marcha a Roma con el propósito de solicitar al Papa su aprobación para ordenarse sacerdote y fundar la Compañía de Jesús. Ya ordenado sacerdote, vuelve a toparse con el malvado Don Beltrán a quien, una vez más, quiere ayudar a salvar su alma,

arrancando de él la conversión a toda costa. Ante la pertinaz negativa de aquel, el Padre Ignacio despliega una de sus audaces tácticas evangelizadoras. Ambos juegan una partida de ajedrez, acordando que aquel que resultase vencido habría de quedar sometido a la voluntad del vencedor. Tras ganar el Padre Ignacio, obliga a Don Beltrán a realizar el mes de sus ejercicios espirituales. A partir de allí se despliega otra de las secuencias apologéticas de la eficacia de los principios del santo de Loyola³, ya que a medida que Don Beltrán va leyendo la obra del Padre Ignacio, el pecador va experimentando un proceso de conversión, hasta que finalmente “ve la luz”. Este motivo se muestra de forma muy gráfica y directa –al igual que sucederá con el milagro de las rosas en *Reina Santa*–, encadenando un plano en el que se muestra un luminoso amanecer, con otro en el que se muestra un crucifijo, y apoyando la idea de que la luz de Cristo ha supuesto ese nuevo amanecer espiritual al recién convertido Don Beltrán quien, como resultado del efecto positivo de los Ejercicios de San Ignacio, se arrepiente de su pasado impío y profesa en la orden franciscana.

La película se cierra con un epílogo de carácter documental, que incluye rótulos sobrepresionados glosando las múltiples obras y aportaciones de la Compañía de Jesús a la Iglesia: *misiones rurales, escuelas, iglesias, universidades, hospitales, mártires*, constituyendo una verdadera apoteosis de la orden religiosa fundada por el santo de Loyola quien, tras ofrecer al crucificado las constituciones de la Compañía y una edición de los *Ejercicios*, muere santamente como el soldado *que cambió la espada por la cruz*.

Por encima del comportamiento modélico del santo, del carácter épico de su biografía –que se advierte ya en el propio subtítulo de la película: *El caballero de la cruz*–, de la visión glorificadora de la Compañía de Jesús, de la exaltación de las vocaciones religiosas y de la lección catequética que supone la hagiografía cinematográfica de San Ignacio de Loyola, conviene resaltar asimismo, que la ideología desenfundada por la película de Díaz Morales puede extrapolarse hasta convertirla en una perfecta plasmación de los postulados nacionalcatólicos llevados a la pantalla. Esta naturaleza viene apoyada ya desde el principio de la cinta, a través de la doble condición de Iñigo antes de recibir su vocación religiosa, en la que combina su servicio a las armas y a la patria, con su ferviente fe católica. Esta circunstancia de servir a la espada y a la cruz, se apoya además mediante la propia calificación del santo con un término de origen militar: el “capitán” de Loyola, con el que, no en vano, se define al personaje

³ La recurrencia a los métodos propios de San Ignacio se observa en varias ocasiones a lo largo de la película, como por ejemplo cuando emplea su célebre método para discernir la conveniencia o no de una decisión –en este caso su vocación–, basado en la colocación en dos columnas paralelas de los aspectos buenos y malos de la misma, cuya comparación ayuda a sopesar la determinación final.

desde el propio título de la película. Además a lo largo de todo el metraje, Iñigo manifiesta constantemente su firme intención marcial de *conquistar el mundo para Dios*, y él mismo llega a considerar a Cristo como *nuestro capitán*. Términos y expresiones todas ellas de origen militar, que se utilizan para caracterizar hechos y planteamientos religiosos, manifestando una vez más la íntima vinculación ideológica entre unos y otros conceptos, tan afín al sistema nacionalcatólico español, y que encuentran en la cinta de Díaz Morales, una de sus más claras expresiones cinematográficas.

Finalmente hay que señalar que, pese a la aceptación inicial que la propia película alcanzó en los ámbitos oficiales, especialmente los católicos, lo cierto es que la modesta cinta de Díaz Morales está lastrada por su componente retórico y literario, especialmente evidente en los diálogos, así como la habitual discontinuidad narrativa tan propia de las cintas biográficas del periodo. Las cuales, se preocupaban tan sólo de aglutinar el mayor número posible de anécdotas y pasajes de la vida del biografiado, en perjuicio de la solvencia y unidad del ritmo narrativo y cinematográfico.

Por lo que se refiere a la coherencia histórica del San Ignacio retratado por Díaz Morales, conviene señalar en primer lugar la notable fidelidad del relato cinematográfico a los episodios históricos de la vida del santo, y en particular a algunos recogidos por el propio protagonista en su *Autobiografía*, como por ejemplo el del encuentro con el moro y el de su peregrinación a Montserrat y la ofrenda de sus armas a la Virgen⁴. Algo más discutible sin embargo resulta la caracterización psicológica del mismo, debido al hecho de que la evolución ideológica del santo de Loyola –que ha sido definida como el paso del *gentilhombre mundano, al caballero “a lo divino”*⁵–, que supuso una verdadera “conversión” del personaje desde el mundo de la corte y de las armas al de la religión, fue desvirtuado notablemente por la película, sustituyendo la transición espiritual de Iñigo por una fusión combinada de ambos elementos. Los cuales fueron utilizados para caracterizar a San Ignacio, no tanto por su transformación de caballero a santo fundador, como por la simbiosis en su persona de componentes militares, patrióticos y piadosos –en definitiva nacionalcatólico–, tan presente en *El capitán de Loyola*, pero que sin embargo no refleja a ciencia cierta la verdadera evolución del espíritu ignaciano.

⁴ LOYOLA, I de: *Autobiografía*, en LOYOLA, I. de: Obras completas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, pp. 98-100.

⁵ Para comprender la evolución vital de San Ignacio, puede consultarse, entre otros estudios: CACHO BLECUA, J. M., *Del gentilhombre mundano al caballero “a lo divino”*: los ideales caballerescos de Ignacio de Loyola, en Ignacio de Loyola y su tiempo, Actas del Congreso Internacional de Historia, Bilbao, Universidad de Deusto-Ediciones Mensajero, 1992, pp. 129-159,

Una circunstancia que ha sido puesta de manifiesto incluso por algunos críticos e historiadores del cine pertenecientes a la Compañía de Jesús, como el Padre Ángel Pérez Gómez. Autor que, en 1991, llegaba a reconocer con buen criterio, las múltiples carencias de esta ilustración nacionalcatólica de la vida de San Ignacio: *empezando por su fundador, hay que decir que sólo ha tenido una biografía cinematográfica y que más le valiera no haber tenido ninguna, pues El capitán de Loyola (1948) de José Díaz Morales merece un piadoso olvido (...) con ser, en general, muy malo el cine religioso español de la época, esta cinta es una de las peores*⁶. Una valoración muy ajustada y especialmente interesante por el hecho de proceder desde dentro de la Compañía de Jesús, en un periodo de su historia en el que, más de cuatro décadas después de *El capitán de Loyola*, los principios del nacionalcatolicismo atribuidos a San Ignacio en esta cinta habían quedado plenamente enterrados, tanto para la Compañía de Jesús como para todos los españoles en general.

EL PARADIGMA DE LA DAMA CRISTIANA: REINA SANTA, DE RAFAEL GIL (1947) Y CATALINA DE INGLATERRA, DE ARTURO RUIZ CASTILLO (1951)

La más temprana de las películas hagiográficas que se realizaron en este periodo fue *Reina Santa*, dirigida por Rafael Gil entre 1946 y 1947⁷ y ambientada en el Portugal de finales del siglo XIII, cuando el infante Don Alfonso de Portugal se dispone a luchar contra su hermano el rey Don Dionís –en realidad, Dionisio I– (Antonio Vilar), disputándole la posesión de la corona. Debido a que Don Alfonso tiene aliados en Castilla, Don Dionís quiere lograr una alianza con Aragón mediante su boda con la infanta Isabel. El rey Pedro III de Aragón (Fernando Fernández de Córdoba) quiere evitar la boda de su hija, todavía niña, con el rey portugués pese a que dicho pacto le supondría contar con un firme aliado para la conquista de Sicilia. Finalmente, el rey aragonés recibe a los embajadores portugueses en su Palacio de la Aljafería de Zaragoza⁸, y queda concertada la boda debido a un sueño premonitorio de la niña, que es interpretado por el monarca como un mensaje divino: *Dios lo quiere*. Esta razón

⁶ PÉREZ GÓMEZ, Á. S. J. y UNSAIN AZPIROZ, J. M.: *Imago Societate Iesu*, San Sebastián, Filmoteca Vasca – Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1991, p. 31.

⁷ La mayor parte de la producción de la película transcurrió a lo largo del año 1946, aunque no quedó definitivamente concluida hasta enero de 1947.

⁸ A modo de curiosidad, resulta interesante señalar que los decorados de esta secuencia pretendieron llevar a cabo una reconstrucción imaginaria de las arquerías islámicas del Palacio de la Aljafería, donde se asentaba la corte de Pedro III.

precipita que la niña acepte la boda, a condición de que sea sellada la paz entre Don Alfonso y Don Dionís, de modo que tras pacificarse el país, tiene lugar el enlace y *el fervor religioso de la reina deja su huella en iglesias y órdenes religiosas donde ella misma protege a los necesitados y menesterosos.*

Tras este largo prólogo de introducción histórica, la acción se sitúa en la floreciente corte de Lisboa, donde el galante y frívolo Don Dionís mantiene amores adúlteros con diversas mujeres –fruto de los cuales nacen cuatro hijos ilegítimos–, llegando a enamorarse de una altiva campesina, a la que mantiene con todo tipo de lujos en su pabellón de caza.

Tras diversas intrigas cortesanas que se solucionan invariablemente gracias a la intervención de la reina, tiene lugar un amplio salto temporal tras el que surge el principal de los nudos dramáticos de la película. Éste se desencadena a causa de las envidias del infante Don Alfonso (Fernando Rey) –futuro Alfonso IV, cuya figura ya había sido objeto de la atención del cine español dos años antes en *Inés de Castro*, de J. M. Leitao de Barros–, hijo legítimo de Don Dionís y Doña Isabel (Maruchi Fresno) quien, cegado por el odio hacia sus hermanastros, ve peligrar su futura corona a causa de las preferencias del rey hacia uno de aquellos, Don Alfonso Sánchez (Virgilio Teixeira). Finalmente se desata la guerra entre el infante y su padre y es tan sólo la decidida intervención de la reina, la circunstancia que propicia la paz en Portugal, el arrepentimiento del rey por sus faltas pasadas y la reconciliación entre Don Dionís y su hijo.

Íntimamente vinculada con esta dinámica de reconstrucción biográfica de célebres personajes españoles, que hemos visto en *Reina Santa*, se encuentra *Catalina de Inglaterra*, dirigida en 1951 por Arturo Ruiz Castillo. Una cinta dedicada a ensalzar el comportamiento modélico de su protagonista, constituyendo asimismo un verdadero escaparate de las virtudes y cualidades católicas de dichas figuras históricas y, por asimilación, de la España franquista.

Este *film* mantiene un buen número de similitudes con *Reina Santa*, en primer lugar ideológicas, ya que en ella se plasman y ponderan las innumerables virtudes de la reina española interpretada, como en la película de Rafael Gil, por la actriz Maruchi Fresno, personificando además el mismo arquetipo de la dama católica. Asimismo las concomitancias narrativas afectan incluso a la ambientación del argumento en una corte extranjera, en la que, sin embargo, el protagonista absoluto es el personaje español, en ambos casos, princesas de origen aragonés.

De ese modo, la película de Ruiz Castillo da comienzo en Londres en 1509, con la boda del Rey Enrique VIII (Rafael Luis Calvo) y la princesa Catalina de Aragón, consumando la alianza entre *un rey católico y un defensor de la fe*, en referencia a Fernando el Católico y Enrique VIII respectivamente. Tras ello, la cinta ilustra la desgraciada pero ejemplar biografía de la infanta aragonesa con el despiadado monarca inglés, que la atormenta con sus infidelidades conyugales, su soberbia y su desviación de la Iglesia de Roma hacia el protestantismo. Finalmente, como en *Reina Santa*, es la modélica y abnegada actitud de la princesa española el detonante del arrepentimiento y conversión de los personajes malvados, haciendo brillar la integridad y eficacia de la fe católica.

Por encima de las consideraciones religiosas que, tanto *Reina Santa* como *Catalina de Inglaterra* encierran de forma individual, ambas cintas comparten un buen número de recursos narrativos basados en los principios de la doctrina de la Iglesia. De todos ellos, el más destacado es la aplicación, de forma ejemplar aunque plagada de tópicos, del paradigma de la dama cristiana. Un arquetipo que, sin embargo, va más allá de la propia plasmación en imágenes del comportamiento modélico de dos importantes figuras históricas españolas, ya que, con gran facilidad, el modelo conductual que se propugna puede hacerse extensible a la concepción del rol de género femenino que predominó en España durante este periodo del franquismo. Para ilustrar dichas circunstancias, ambas películas establecen algunas estrategias muy similares de modo que el relato biográfico se convierte en una suerte de sucesión de episodios, más o menos inconexos –al igual que sucedía en *El capitán de Loyola*–, con el único objetivo de resaltar la virtud y fe de las dos princesas aragonesas frente a los extravíos de los lujuriosos, soberbios, despreocupados –y hasta impíos en el caso de Enrique VIII– monarcas extranjeros.

Tanto Isabel de Portugal –recogiendo el testigo de la reina Doña Constanza en *Inés de Castro*–, como Catalina de Inglaterra se muestran como compendio de las más perfectas virtudes católicas. Éstas se advierten, en primer lugar, en la fe y piedad religiosa que ambas mantienen siempre latentes, así como en su comportamiento como madres amantísimas, pero sobre todo en su papel de modélicas esposas, resignadas y sumisas a sus maridos, cuya virtud y abnegación personal se sobrepone al comportamiento indebido de sus esposos –en ambos casos

extranjeros–, a los que aleccionan mediante su firmeza católica y española⁹.

Además de su modélico comportamiento como esposas católicas, ambas creen en el poder benéfico de la oración como antídoto ante cualquier problema. Así se advierte en *Catalina de Inglaterra*, cuando la reina *reza incansablemente* por el triunfo de las campañas militares de su marido contra Francia y, con especial claridad, en *Reina Santa* cuando una mujer se lamenta ante Doña Isabel diciéndole que *me ha abandonado mi marido*, a lo que la reina le responde: *reza con fe y volverá arrepentido*. Asimismo, en la resolución de la cinta de Rafael Gil, tras morir Don Dionís y ser coronado Don Alfonso, Doña Isabel, ya anciana y considerando cumplida su misión en la tierra, profesa como clarisa en un convento y hace el Camino de Santiago como *un peregrino español más*. Finalmente, ofrece al apóstol su corona de reina –igual que hiciera Íñigo de Loyola con sus armas ante la Virgen de Montserrat– y le pide una buena muerte en un precipitado final en el que el rótulo de *Fin* se superpone a la corona entrelazada con una cruz, símbolos del doble poder, casi de carácter cesaropapista de los reyes católicos medievales, tan acorde con los planteamientos nacionalcatólicos del régimen de Franco (fig. 4). Unas características muy similares tiene el plano en el que se muestra la muerte cristiana de la protagonista al final de *Catalina de Inglaterra*, simbolizada mediante el puño de la espada de un soldado que conforma una cruz.

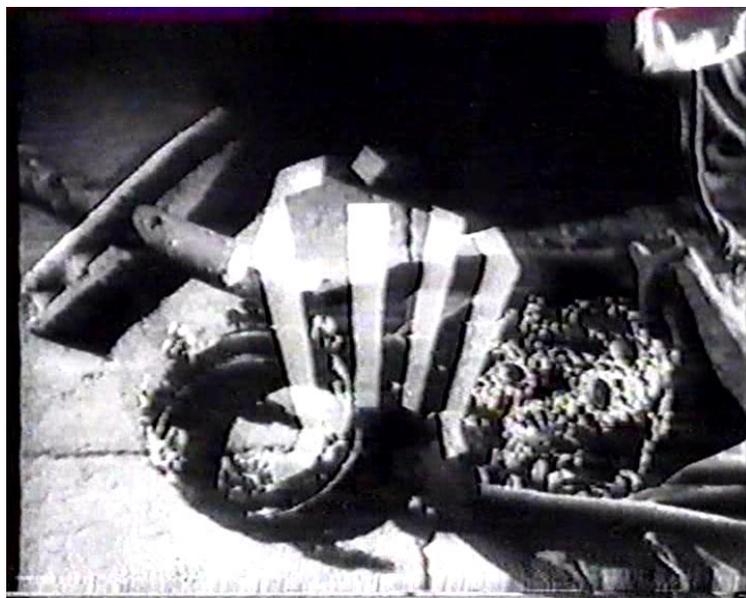


Fig. 4: Rafael Gil: *Reina Santa* (1947). Plano final con la corona y la cruz

⁹ Esta caracterización de Isabel de Portugal como dama católica, ha sido puesta ya de manifiesto en algunos estudios anteriores. Ver: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. M.: *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, Cuenca, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-Universidad de Castilla-La Mancha, col. Almud, nº 9, 2009, pp. 69-87. Acerca de *Reina Santa* puede consultarse asimismo: HUESO MONTÓN, A. L.: *Op. cit.*, pp. 333-334.

En ambas películas, los modélicos caracteres de las protagonistas determinan también la resolución satisfactoria de los conflictos, consumando además la redención de otros personajes. Así sucede por ejemplo hacia el final de *Reina Santa* cuando, tras desatarse la guerra entre Don Dionís y Don Alfonso, Doña Isabel, enarbolando una cruz, se presenta en el campo de batalla en el que luchan padre e hijo, cesando a su paso toda lucha (fig. 5), y consiguiendo que el infante se arrepienta, y que por fin solicite el perdón de su padre, restableciendo la paz en Portugal. Finalmente el propio rey, en su lecho de muerte, nombra legítimo sucesor al infante Don Alfonso, también solicita el perdón a Doña Isabel por sus errores, le pide que interceda su alma, y alecciona a su hijo, recordándole el amor que debe a todos sus hermanos, así como la obediencia a la voluntad y consejo de su madre, consumándose favorablemente la tarea intercesora de la santa aragonesa.



Fig. 5: Rafael Gil: *Reina Santa* (1947). Doña Isabel pacifica la batalla.

Por otro lado, tanto *Reina Santa* como *Catalina de Inglaterra* se esfuerzan por dejar muy claro la condición de española de las modélicas reinas, frente a la actitud irresponsable de los mandatarios extranjeros, circunstancia que tal vez pudiera extrapolarse a la concepción de la política internacional mantenida por el régimen franquista en esos años de aislamiento y autarquía. En el caso de Isabel de Portugal esta circunstancia queda evidenciada mediante el montaje, contraponiendo dos escenas, en la primera de las cuales se muestra al rey portugués con su amante Blanca (Mery Martin), mientras la reina de origen aragonés da limosna y alimentos a los pobres, y remarcando, por oposición, la diferente naturaleza del carácter de ambos. Asimismo, Catalina de Aragón se alza como modelo de tenacidad y firmeza de carácter español –en determinado momento la propia reina sugiere: *dicen que así somos todos los aragoneses*–, frente a la frivolidad francesa e inglesa, personificadas en su marido y, muy especialmente, en la figura de Ana Bolena, que llega a considerar *insoportables* a los españoles. En ese sentido, incluso el canciller Cronwell debe reconocer que *es valiente y dura*, o el propio rey que afirma finalmente: *es más fácil ahorcar a todo un condado que a Catalina de Aragón*.

Más allá de estas circunstancias comunes, ambas películas plantean otras interesantes consideraciones religiosas aisladas, determinadas por la particular ambientación de cada una y el carácter de sus personajes.

Así, en *Reina Santa* se quiso dejar muy clara la condición de la reina Isabel como santa tocada por la gracia sobrenatural, hasta el punto de que llega incluso a obrar un milagro. De ese modo, tras ser reprendida por el rey, quien le achaca no haber aconsejado bien al infante mientras perdía el tiempo con los mendigos, la futura santa convierte en rosas las monedas que repartía para evitar la ira del rey por derrochar el patrimonio de la corona (fig. 6). Hecho sobrenatural que queda evidenciado en imágenes cuando su rostro se ilumina –como reflejo de la gracia de Dios– y la música enfatiza el acontecimiento con el canto del *Gloria in excelsis Deo*, que simboliza la intervención divina del milagro favorecido por la piadosa reina.



Fig. 6: Rafael Gil: *Reina Santa* (1947). Milagro de las rosas.

Finalmente, hay que señalar que en *Catalina de Inglaterra* los choques entre la reina española, y otros personajes extranjeros, llegan a determinar un último conflicto religioso, basado en la confrontación entre el protestantismo y el catolicismo saliendo, como era de imaginar, denostado como herético el primero, y triunfante el último. Así por ejemplo en un momento de la misma, Tomás Moro llega a afirmar: *Inglaterra está agusanada por la herejía (...) el Papa no puede sostener la ignominia porque representa a Cristo*. En este mismo sentido es especialmente significativa la figura del Cardenal Wolsey, que había sido un instigador ambicioso, pero que al ver los desmanes del rey, se arrepiente y muestra su voluntad por *seguir fiel al Papa y a Cristo*, llegando a pedir perdón a la reina y salvaguardando con ello la autoridad y honorabilidad final de un príncipe de la Iglesia de Roma.

Para concluir el análisis de estas dos películas, es interesante realizar un juicio de valor sobre la fidelidad histórica de las biografías filmicas de ambas princesas aragonesas convertidas en reinas. En ese sentido, los casos de *Reina Santa* y *Catalina de Aragón* son muy similares al de *El capitán de Loyola*, ya que las imágenes ofrecidas de ambas damas resultan fieles, en líneas generales, a los episodios biográficos de sus protagonistas, aunque sin embargo sus caracteres quedan retratados de una forma un tanto parcial e interesada, y en concreto, dulcificados. Así, la mayoría de biógrafos de ambas mujeres, coinciden en el carácter piadoso y patriótico de las dos reinas, pero desde luego sin concederles el grado de beatería exagerada y

exacerbación nacionalista que se presenta en ambas películas, algo que resulta especialmente evidente en *Catalina de Inglaterra*.

Así por ejemplo el profesor Ángel San Vicente destacó la esmerada educación religiosa recibida por la futura Isabel de Portugal, así como la firmeza de sus convicciones cristianas, sus obras de caridad, su peregrinación a Compostela y la tradición popular en torno a sus milagros¹⁰, algo que desde luego no debe extrañar si tenemos en cuenta que la reina terminaría siendo elevada a los altares. Por su parte, Luis Ulargui resaltó igualmente la firmeza de la fe de Catalina de Inglaterra, especialmente en los momentos más duros de su vida, particularmente tras la muerte prematura de sus hijos y el trauma del divorcio de Enrique VIII¹¹. Pero de cualquier forma, siendo importante el componente religioso en la personalidad de ambas reinas, ninguno de sus biógrafos le conceden la importancia prioritaria que se le tributa en las cintas de Rafael Gil y Arturo Ruiz Castillo. Además, en el caso de la biografía filmica de Isabel de Portugal, Rafael Gil tuvo buen cuidado de silenciar algunas cuestiones religiosas que rodearon a la reina santa y que pudieran haber resultado oscuras e incómodas de ser trasladadas a las pantallas, en particular los problemas de la monarquía aragonesa y portuguesa con el papado, que les había llevado a recaer en la pena de excomunió¹².

Todavía más evidente resulta el proceso de maquillaje que estas dos películas realizan en lo referente al componente patriótico de las damas. Así, los historiadores coinciden una vez más en el espíritu decidido y valiente de Catalina e Isabel, en sus dotes diplomáticas y en la valía para la corona española de su importante tarea política en el seno de las cortes en las que vivieron¹³. Un aspecto –al que la cinematografía franquista podría haberse sacado un buen partido desde el punto de vista político– sobre el que sin embargo las películas transitan de

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á.: *Isabel de Aragón, Rainha Santa de Portugal*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995, pp. 79-109. Sobre esta misma figura histórica puede consultarse también, entre otros muchos: QUERALT, M. P.: *La rosa de Coimbra. Memorias de Isabel de Aragón, la reina santa de Portugal*, Barcelona, Styria, 2009. Asimismo resulta interesante el catálogo: CALVO RUATA, J. I. (comis.): *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, empresa que sin embargo no tuvo en cuenta la biografía cinematográfica realizada por Rafael Gil.

¹¹ ULARGUI, L.: *Catalina de Aragón*, Madrid, Plaza & Janés, 2004, pp. 109-117 y 203-278.

¹² SAN VICENTE, Á. *Op. cit.*: pp. 57-61

¹³ En ese sentido resultan especialmente elocuentes las palabras de Garrett Mattingly acerca de Catalina de Inglaterra, a quien consideró *más reflexiva y culta, más decidida y fuerte*, de lo que la tradición popular había querido ver en ella. Ver: MATTINGLY, G.: *Catalina de Aragón*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1942, p. 9. Sobre este personaje puede consultarse además el clásico: CRAME, T.: *Catalina de Aragón*, Madrid, Atlas, 1943.

forma mucho más superficial, probablemente por considerarse impropio del estricto paradigma de la dama cristiana que ambas cintas querían adjudicar a las dos figuras históricas.

En definitiva, resulta muy evidente que tanto Rafael Gil como Ruiz Castillo utilizaron la misma estrategia narrativa que Díaz Morales en *El capitán de Loyola*, de tal manera que sin vulnerar ni quebrantar del todo la entidad histórica y credibilidad del personaje –como sí se había hecho años antes en *Forja de almas* con el Padre Manjón– el retrato de Isabel y Catalina se hizo pasar por el tamiz del pensamiento nacionalcatólico, prestando especial atención a pasajes como el del milagro de las rosas en *Reina Santa*, y ponderando en todo momento aquellas virtudes religiosas, como la defensa de la paz y la virtud, la salvaguarda del matrimonio católico y la familia o la abnegación de la esposa frente a los extravíos de sus maridos, más acordes con los estancos roles de género de la España franquista. Todo ello con el objetivo de llevar al extremo la impronta católica de las protagonistas, removiendo obstáculos históricos incómodos, diluyendo su papel político y haciéndolo presente tan sólo en aquellos pasajes que pudieran proporcionar ciertas rentas al mensaje nacionalista frente al extranjero, y configurando, en conclusión, una imagen interesada y dulcificada de ambas reinas de origen español.

De cualquier modo, y pese a la acogida desigual que recibieron estas películas, las actitudes de sus protagonistas, modélicas hasta recaer en la inverosimilitud, desempeñaban una primera función de carácter narrativa, puesto que perfilan la imagen que quiere ofrecerse de los personajes protagonistas. Pero al mismo tiempo, este cúmulo de virtudes aplicado a la reconstrucción histórica de las biografías de San Ignacio, Santa Isabel de Portugal y Catalina de Inglaterra constituyen un verdadero modelo de conducta, en la vida real, para los espectadores españoles. Masa de público que, por medio de este bombardeo continuo de propaganda ideológica, se veía abocado a la aceptación del acendrado patriotismo y efervescencia religiosa, pilares básicos del sistema nacionalcatólico, en el que toda España se encontraba inmersa.

Por otro lado, cabe destacar que la reiteración en todas estas películas del mismo tipo de planteamientos y conflictos, tuvo una doble causa. Del mismo modo que sucedía con el ciclo imperialista de CIFESA, esta recurrencia temática estuvo encaminada muy claramente a condensar en imágenes los principios ideológicos básicos del régimen franquista. Con ello se intentaba, en segundo lugar, buscar un respaldo oficial e institucional que se materializara en puntos como la concesión de las ayudas económicas previstas en los sistemas de protección de

la cinematografía, en la superación de los trámites de censura y en el refrendo publicitario de los medios de prensa y crítica, que a su vez garantizaran un mínimo éxito de taquilla.

Sin embargo, su firme compromiso ideológico, no garantizó en todos los casos el éxito de estas producciones, que hubieron de luchar contra los lastres administrativos impuestos por las instituciones de gestión de la cinematografía española. En este sentido, los encontronazos con la censura –*Reina Santa*– y los problemas económicos a la hora de sacar adelante los proyectos –*Catalina de Inglaterra*–, entorpecieron notablemente sus procesos de producción, dilatando los rodajes y lastrando innecesariamente la exhibición y el rendimiento comercial de las películas. Paradigmático de esta circunstancia fue el caso de *Reina Santa*, cuyos responsables últimos –Rafael Gil, Cesáreo González y su empresa Suevia Films– consiguieron imprudentemente burlar los dictados de la Junta de Orientación, sabiéndose respaldados incondicionalmente por el Director General de Cinematografía, quien ostentaba el poder de decisión en última instancia, y gracias al cual, este atrevimiento fue soslayado¹⁴.

Y todo ello porque, como venía sucediendo a lo largo de toda la década, la censura –a través sobre todo de su vocal religioso– se mostró implacable, y especialmente coercitiva con los argumentos religiosos, temiendo siempre el fantasma de que las visiones ofrecidas sobre los mismos no fueran lo suficientemente honorables para sus arbitrarios planteamientos. Más aún cuando entraba en juego cualquier mínimo asunto de carácter amoroso o sexual, acerca de los cuales, la censura manifestó una obsesión desproporcionada –que puede observarse también en otras cintas como *La fe*, de Rafael Gil (1947)–, por encima, en ocasiones, de los propios motivos estrictamente religiosos, y aun a pesar de los habituales finales aleccionadores, en los que por norma triunfaban los valores más puramente nacionalcatólicos, como hemos visto. Una actitud la de la censura que, unida al temor de los cineastas españoles a que sus producciones fueran rechazadas –que se plasmó en la construcción de panfletos cinematográficos–, determinaron, en primer lugar serios problemas para el desarrollo de la industria del cine español, y lastraron irremediablemente la solvencia filmica, no sólo de estas cintas hagiográficas, sino de una buena parte de la producción cinematográfica española de este periodo.

¹⁴ Ambos procesos de producción, así como la repercusión mediática en prensa de estas dos películas, y del resto de las analizadas en este trabajo, fueron estudiados durante el transcurso de nuestra Tesis Doctoral, titulada *Catolicismo y cine en España (1936-1957)*, defendida en la Universidad de Zaragoza en abril de 2010. De cualquier modo, ver: Archivo General de la Administración [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/03283, Sign. 36/03420, Sign. 36/04682, Sign. 36/04703 y Sign. 36/04717.

LA HAGIOGRAFÍA COMO RECURSO LEGITIMADOR DE LA GUERRA CIVIL: CERCA DEL CIELO, DE MARIANO POMBO Y DOMINGO VILADOMAT (1951)

De todas las películas ambientadas durante la Guerra Civil Española en este periodo, sin ningún género de dudas, en *Cerca del cielo* fue donde mayor protagonismo alcanzaron los planteamientos religiosos.

Como ya hemos adelantamos más arriba, la película, dirigida en colaboración por Mariano Pombo y Domingo Viladomat, presenta la peculiaridad de aunar múltiples planteamientos ideológicos. Así, dentro del abultado número de películas de recuperación histórica realizadas en este periodo, *Cerca del cielo* es por un lado una heterodoxa hagiografía cinematográfica ambientada durante la Guerra Civil, muy relacionada con otras cintas realizadas en ese mismo periodo, al modo de las ya estudiadas *El capitán de Loyola*, *Reina Santa* o *Catalina de Inglaterra*. Además, la cinta de Pombo y Viladomat erige una verdadera oda al sacerdocio en la figura del Padre Polanco, que recuerda, en diversos aspectos, planteamientos utilizados en el cine de misioneros. A su vez *Cerca del cielo* constituye un claro exponente de la recuperación de la idea de cruzada aplicada al conflicto bélico español¹⁵, suponiendo, por último, uno de los primeros pasos del cine anticomunista de los años cincuenta. Una señal muy clara de esta polivalencia nacionalcatólica es que la producción contó, tanto con un asesor militar –Luis Cano–, como con otro religioso, en la persona del Padre agustino Cambolor.

El arranque de la película se sitúa cronológicamente el día 8 de octubre de 1935, fecha en la que el Padre Polanco tomó posesión como obispo de la diócesis de Teruel. A partir de allí se establecen las dos principales líneas narrativas que articulan la película, la primera de las cuales constituye la exaltación de la figura del obispo Polanco, mientras la segunda se convierte en una trama bélica, articulada a través de una historia de amor a tres bandas, desarrollada en tiempos de guerra y protagonizada por Enrique (José María Seoane), un cabecilla universitario de Barcelona afiliado al partido comunista, su compañero católico Carlos (Gustavo Rojo) y la mujer de éste, Cristina (Patricia Morán). Un romance que se utiliza para –al igual que sucedía en el cine de cruzada– mostrar la actitud de los miembros de ambos bandos contendientes, prestando una especial atención al componente religioso, como uno de los principales puntos de choque entre las dos facciones enfrentadas, justificando por enésima

¹⁵ Como buen exponente de la recuperación del cine de cruzada, *Cerca del cielo* incluye diversas escenas, tanto documentales como ficcionadas, que ilustran las elecciones del Frente Popular y las diversas revueltas, manifestaciones y actos de saqueo de edificios religiosos, que se muestran como consecuencia de la victoria electoral del Frente Popular, de la sublevación de julio de 1936 y del propio sitio de Teruel.

vez en la pantalla la naturaleza religiosa de la sublevación militar de julio de 1936 y la consiguiente Guerra Civil.

Desde el punto de vista religioso conviene señalar en primer lugar que la imagen del Padre Polanco que ofrece la película, corresponde con gran exactitud –salvadas las distancias históricas– con las ofrecidas por muchas cintas hagiográficas y misionales del periodo, constituyendo una verdadera apoteosis del sacerdocio. Así, como ya sucediera por ejemplo en *El capitán de Loyola* o en *La mies es mucha*, el Padre Polanco es un hombre cuya bondad y compasión no tiene límites, ya que desde el inicio de su prelatura muestra su preocupación por la pobreza de los pueblos de su diócesis, interesándose ante todo por los ubicados en las peligrosas Cuencas Mineras. Este componente más puramente religioso de la película se advierte especialmente en diversas escenas en las que la persona del Obispo de Teruel se asimila claramente con la propia figura de Cristo (fig. 7). Así sucede de forma especial al final de la película, cuando el seminario de Teruel es conquistado y el obispo es apresado por el infame Juanico. En ese momento el obispo, traicionado como Cristo por uno de aquellos a los que él había redimido, contesta taxativamente a ese nuevo Judas representado por Juanico: *Dios te perdone, Juanico, que no sabes lo que haces*, rememorando las palabras de perdón hacia sus verdugos pronunciadas por Cristo desde la cruz. Esta asimilación sigue además explotándose ya que desde ese mismo momento comienza la particular “pasión” y “calvario” del obispo, que es conducido a la cárcel de Barcelona, donde los republicanos le ofrecen la libertad a cambio de su exilio y de retirar su firma de la pastoral colectiva de los obispos. Ante su negativa es juzgado –en un juicio sumario e injusto como el de Cristo, con el que se ataca de paso la aleatoriedad de los consejos de guerra republicanos– y condenado a muerte. Y una vez más, al borde la muerte, el obispo vuelve a remedar la figura de Jesús cuando bendice no sólo a los reos que van a ser fusilados junto a él, sino a los propios verdugos –motivo ya presente en la secuencia del fusilamiento de los frailes en *Raza*– a los que dice: *yo os perdono*. A continuación tras besar la cruz afirma: *ahora sí que estamos cerca del cielo*, mientras en el plano final, una silueta en negro recortada sobre el cielo, apoya la idea del tránsito a la vida eterna del Padre Polanco.



Fig. 7: Mariano Pombo y Domingo Viladomat: *Cerca del cielo* (1951). El Padre Polanco.

En ese mismo sentido, uno de los rasgos que hacen peculiar a esta producción es que el papel protagonista no fue representado por un actor profesional, sino que se recurrió a la figura de un sacerdote, con el claro objetivo de que este hecho imprimiera una mayor verosimilitud al personaje. Se trató del Padre Venancio Marcos OMI, un sacerdote de la Congregación de Oblatos de María Inmaculada, muy conocido en su momento a causa de la gran difusión y aceptación que en los medios radiofónicos despertaron sus programas de oración y reflexión religiosa¹⁶, quien además todavía protagonizaría años después otra película –*Juicio Final*– dirigida por José Ochoa en 1956.

¹⁶ Su vinculación con el apostolado radiofónico queda presente en las páginas del *SIPE*, órgano oficial de las Congregaciones Marianas Universitarias Españolas, que publicó no pocas referencias a sus actividades en este campo, particularmente a sus emisiones de orientación religiosa de Radio Madrid. Así por ejemplo en julio de 1949 el boletín daba cuenta de un viaje del Padre Venancio Marcos a Valencia para pronunciar una charla sobre *orientación religiosa* desde los micrófonos de Radio Valencia: *la misma despertó gran expectación, debido a la gran simpatía que goza entre las masas de oyentes españoles este indiscutible valor de nuestra radiodifusión nacional*. Ver: *SIPE*, nº 282, 2 de julio de 1949, p. 367.

Asimismo, el mensaje aleccionador católico de la película viene apoyado también por la conversión final de alguno de los personajes “malvados”, en este caso de Enrique, recurso que hemos visto en la mayoría de las películas hagiográficas ya tratadas.

Por otro lado, más allá del mensaje estrictamente religioso –de aleccionamiento hagiográfico y apología sacerdotal– de la película, no puede obviarse que, *Cerca del cielo* se encuentra también plenamente imbuida del espíritu de propaganda política franquista y de justificación ideológica de la Guerra Civil como cruzada religiosa¹⁷. Finalmente, ya hemos adelantado también la íntima relación que esta película guarda con la vertiente anticomunista que de forma coetánea, comenzaba a proliferar en la cinematografía española. Algo que se pone de manifiesto en el propio prólogo introductorio en *off* de la película que reza: *con diez años de antelación, fray Anselmo Polanco fue el primero de los mártires que hoy persigue el comunismo. Su nombre, unido al de los doce obispos españoles inmolados fue el precursor de monseñor Stepinac y el Cardenal Mindszenty¹⁸ cuya tragedia hoy conmueve al mundo civilizado. A su gloria y a la de todos los héroes caídos por su fe en Cristo va dedicada esta película.*

En definitiva, *Cerca del cielo* resulta una película muy interesante desde el punto de vista ideológico, ya que combina, como ninguna otra de su momento, muchas inquietudes religiosas presentes en el cine hagiográfico y misional, con las constantes políticas y militares habituales del cine de recuperación histórica de la Guerra Civil, constituyendo un verdadero paradigma de nacionalcatolicismo aplicado al cine. Asimismo, la cinta de Pombo y Viladomat adelanta los pilares teóricos que vertebrarán el cine anticomunista de los años cincuenta. Una conjunción de elementos que ya quedó corroborada con gran evidencia en el propio informe del proyecto del guión que la productora de la película presentó a censura para su aprobación, en el que se concretaba: *asunto religioso, patriótico y anticomunista¹⁹.*

¹⁷ Tal y como era habitual en algunas películas de cruzada, *Cerca del cielo* incluye algunas imágenes de carácter documental en las que se muestran los principales monumentos de Teruel, así como algunos pasajes de la célebre defensa del seminario.

¹⁸ Monseñor Alojzije Stepinac fue arzobispo de Zagreb durante la Segunda Guerra Mundial, condenado en 1946 a trabajos forzados por el régimen comunista croata y fallecido en cautividad en 1960. Por su parte, el cardenal húngaro Jozseg Pehm Mindszenty luchó contra el nazismo y el comunismo, sufriendo diversos encarcelamientos y siendo asimismo condenado a trabajos forzados en 1949. La vida de este último fue llevada al cine en 1957 en una heterodoxa adaptación de Peter Glenville que llevó el título de *El prisionero*. No es extraño por tanto que la proximidad en el tiempo de ambos acontecimientos favoreciese la alusión a ambas personalidades en *Cerca del cielo*.

¹⁹ A.G.A. (03) 121, Sign. 36/03408 y Sign. 36/04719.

De cualquier modo, por encima de las peculiaridades filmicas y narrativas de cada una de ellas, este grupo de películas demuestra cómo a comienzos de la década de los cincuenta se encontraba plenamente asentada en el seno de la cinematografía española una dinámica narrativa tendente a utilizar los recursos propios de la biografía –o en su caso de la hagiografía– de importantes figuras históricas españolas con una finalidad claramente propagandística y utilitaria. Cintas en las que se prestaba una especial atención a la dimensión religiosa y al comportamiento católico y patriótico ejemplar de los referidos personajes, con el objetivo de apoyar de forma muy concreta y premeditada los postulados ideológicos del sistema nacionalcatólico que estaba llegando a su punto álgido de implantación en los ámbitos de la política, de la sociedad, de la cultura, y en consecuencia, también del cine español.